ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2020’4 (41)

В НОМЕРЕ:

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

Оформить подписку можно в любом почтовом отделениии России

Цена свободная

Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

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 № ФС 77 - 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
Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент
Переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, 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)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, PhD (Musicology), проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
М. Джулиани, PhD (Musicology), проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, PhD (Musicology), проф. (Великобритания)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка В. Е. Наянова

Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 02.11.2020. Дата выхода 20.11.2020.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,25. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П., г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

Все архивные комлекты «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 World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2020'4 (41)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rachmaninov Rostov State Conservatory
The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sci. (Culturology), PhD (Art), Professor
Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, PhD (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Editor and Translator – Natalya Duda, PhD (Art)
Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Vera Demina (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)
Dr. Elena Polotskaya (Russia)
Dr. Tatyana Rudichenko (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Tatyana Frantova (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Jim Samson (Great Britain)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by V. Nayanova

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, 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 International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE 20TH CENTURY

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

MUSIC EDUCATION

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

PERFORMING ART

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE 20th CENTURY

Висаитова Д. Концертная жизнь Мадрида первой трети XX века в зеркале музыкальной критики.....5
Visaitova D. Concert life of Madrid in the first third of the 20th century . in the mirror of music criticism

Цукер А. К проблеме авторства в массовой музыке.....11
Tsuker A. To the problem of authorship in the mass music

Дабаева И., Манько Т. Песни о войне в современной отечественной культуре: формы трансляции жанра.....19
Dabaeva I., Manko T. Songs about war in modern Russian culture: forms of transmitting the genre

Пигулевский В., Мирская Л. Инсталляция: преобразование означающих.....27
Pigulevskiy V., Mirskaya L. Installation: transformation of signifiers

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Жабинский К. Отражения музыкальной культуры в публикациях издательства «Мусагет».....40
Zhabinsky K. Reflections of musical culture in the editions of the publishing house “Musaget”

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Диденко Н. Горизонты творческого саморазвития (К тридцатилетию Мастерской клавирного слуха Ростовской консерватории).....49

Didenko N. Horizons of creative self-development (Towards the thirty-year of the Studio of Clavier Hearing in Rostov Conservatory)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

Кушнир О. Опера Ш. Чалаева «Кровавая свадьба»: к проблеме воплощения драмы в музыке.....56
Kushnir O. Sh. Chalaev`s opera “Bloody Wedding”: on the problem of drama realization in music

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Фуксман М. Объекты музыкальной композиции и их модификации.....65
Fuksman M. Objects of musical composition and their modifications

Плотникова О. Репрезентация концепта «художественный мир музыкального произведения» в музыковедческом дискурсе.....74
Plotnikova O. Representation of the concept «art universe of musical composition» in the musicological discourse

Егорова М., Кручинина А. Осмогласник Святителю Петру Московскому в контексте древнерусского певческого искусства середины XVII века.....83
Egorova M., Kruchinina A. The Antiphonary to Saint Peter of Moscow in context of the Old Russian singing art in the middle of the 17th century

Герасимова И. Служба Божия «Органна» на шесть голосов (1660–1670-е гг.): проблемы атрибуции и исполнения.....93
Gerasimova I. The liturgy "Organna" (the 1660th–1670th) for six voices: problems of attribution and performance

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

Захаров Ю. Фабульность как приоритетный фактор художественного мышления Витольда Лютославского (на примере симфонического творчества).....100
Zakharov Yu. Plotness as priority factor of Witold Lutosławski's artistic thinking (the symphonic works as an example)

Кудашова В. Выразительные возможности микрохроматики в скрипичных композициях второй половины XX столетия.....108
Kudashova V. Expressive possibilities of micro-chromatics in violin compositions of the second half of the 20th century

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Мещерякова Н. П. И. Чайковский о вокальном искусстве Италии и России.....116
Meshcheryakova N. P. Tchaikovsky on the vocal art of Italy and Russia

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Шадрина А. Хоровое пение и оркестровое музицирование в жизни Донской духовной семинарии второй половины XIX – начала XX вв. 123
Shadrina A. Choral singing and orchestral music playing in the life of the Don Theological Seminary in the second half of the 19th – early 20th centuries

Халитова М. Путь в большое искусство: композитор Ильяс Бахшыш.....132
Khalitova M. The way to a great art: composer Ilyas Bakhshysh

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE 20тн CENTURY

УДК 78.03 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14001

Д. Р. ВИСАИТОВА
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ МАДРИДА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Статья посвящена роли музыкальной критики, которая отражала и направляла течение концертной жизни Мадрида в первой трети XX столетия. Автор выделяет наиболее значимые периодические издания, в которых публиковали свои работы виднейшие музыкальные критики эпохи. Круг тем, волновавший их, сосредоточивался на проблеме развития испанского национального искусства, образования и особенно концертной жизни страны и места в ней современной музыки. Приведенные в исследовании цитаты раскрывают основные идеи статей, обзоров и рецензий, позволяют почувствовать уникальный стиль авторов.

Импульсом к развитию музыкальной публицистики стала активизация концертной жизни Мадрида в начале XX века, благодаря чему в прессе появилось большое количество анонсов, рецензий, интервью, а также биографических и аналитических очерков, переводов зарубежных теоретических трудов. Особое внимание в периодике уделялось деятельности двух важнейших филармонических организаций Испании – Филармонического общества Мадрида (La Sociedad Filarmónica de Madrid) и Национального музыкального общества (La Sociedad Nacional de Música). Нередко на страницах журналов разворачивались дискуссии, которые затрагивали проблемы национального репертуара в программах концертных ассоциаций и восприятия современной музыки.

Направление музыкальной мысли первой трети XX века было неразрывно связано с основными культурными процессами эпохи. Критики и композиторы, публиковавшие статьи, ставили на первый план проблему возрождения национальной композиторской школы, путей ее развития. Кроме того, во многом благодаря деятельности музыкальных публицистов происходило формирование слушательской рецепции по отношению к современной музыке.

Ключевые слова: концертная жизнь Мадрида первой трети XX в., музыкальная критика, Филармоническое общество Мадрида, Национальное музыкальное общество, Р. Вильяр, А. Саласар, Х. Турина.

Для цитирования: Висаитова Д. Р. Концертная жизнь Мадрида первой трети XX века в зеркале музыкальной критики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 5–10.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14001

D. VISAITOVA
A. Schnittke Moscow State Institute of Music

CONCERT LIFE OF MADRID IN THE FIRST THIRD OF THE 20th CENTURY IN THE MIRROR OF MUSIC CRITICISM

The article is devoted to the role of music criticism in Madrid in the first third of the 20th century, which reflected and guided the course of the city concert life. The author highlights the most significant periodicals in which the most prominent musical critics of that era published their works. Among the topics covered, the critics were mostly focused on such problems as the development of Spanish national art, education, and in particular the concert life of the country and the place of modern music in it. The quotes presented in the study reveal the main ideas of these articles and reviews and allow us to feel the unique style of the authors.

The intensification of the concert life of Madrid at the beginning of the 20th century was the impetus for the development of musical journalism due to which a large number of announcements, reviews, interviews as well as biographical and analytical essays, translations of foreign theoretical works appeared in the press. Particular attention in the periodicals was paid to the activities of the two most important philharmonic organizations in Spain – the Philharmonic Society of Madrid (La Sociedad Filarmónica de Madrid) and the National Musical Society (La Sociedad Nacional de Música). On the pages of various publications we can often find discussions of the problems of the national repertoire in the programs of concert associations, of the perception of contemporary music.

The direction of musical thought in the first third of the 20th century was inextricably linked to the main cultural processes of the era. Critics and composers who published their articles promoted the idea of the revival of national composition school and the ways of its development. In addition, the activities of music journalism considerably influenced the formation of the listener's reception in relation to modern music.

Key words: concert life of Madrid in the first third of the 20th century, music criticism, Philharmonic society of Madrid, National music society, R. Villar, A. Salazar, J. Turina.

For citation: Visaitova D. Concert life of Madrid in the first third of the 20th century in the mirror of music criticism // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 5–10.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13001

Конец XIX – начало XX веков – особый этап испанского национального искусства, когда все сферы духовной и художественной жизни переживали небывалый подъем[1]. Не является исключением и музыкально-общественная жизнь, оказывавшая значительное влияние на становление национальной композиторской и исполнительской школы, поскольку в это время появилось большое количество филармонических ассоциаций, развивались концертная практика и музыкальная критика.

В отечественной испанистике на данный момент нет специальных работ, в которых анализируются основные тенденции и особенности музыкально-критической мысли этого периода, ее роли в развитии музыкальной жизни страны. Монография И. А. Кряжевой [2] и диссертация И. В. Красотиной [3], посвященные М. де Фалье и Э. Гранадосу, затрагивают данные аспекты только в связи с творчеством указанных композиторов. Испанские музыковеды, напротив, уделяют обозначенным тенденциям большое внимание. В данной статье мы опирались, прежде всего, на труды Х. М. Гарсиа Лаборды [4], М. Пасасиос и К. Кьерпо [5], Э. Родисио [6], М. Энсины Кортисо [7]. Основу исследования составляют музыкально-критические статьи, опубликованные в газетах и журналах первой трети XX века. Эти и многие другие материалы опубликованы на сайте Национальной библиотеки Испании (Biblioteca Nacional de España) и Фонда Хуана Марча (Fundación Juan March).

[1] Благодаря возрождению философии, литературы, музыки, живописи, театра он получил название Серебряный век (La Edad de Plata). Одним из первых этот термин использовал испанский историк Хосе Мария Ховер (см.: [1]).

Музыкальная жизнь Испании XX века была предметом интереса творческой интеллигенции и освещалась в ведущих периодических изданиях того времени – музыкальных журналах «Revista Musical Bilbao», «Revista Musical Hispano-americana», «El Ritmo», «Boletin Musical», «Betica», «Letras», «Harmonia», «Madrid Musical», «Cultura Musical», «Gazeta Musical», а также в газетах «ABC», «El Sol», «La Época», «El Liberal», «Dígame», «El Debate», «Ya» и др.

Среди наиболее значимых критиков эпохи выделяются Адольфо Саласар, Карлос Гортасар (писавший под псевдонимом Игнасио Субиальде), Рохелио Вильяр, Мигель Сальвадор-и-Карررас, Сесилио де Рода, Карлос Бош, Хосе М. де Оруэ, Хоакин Фессер. Критические статьи публиковали и испанские композиторы: Мануэль де Фалья, Энрике Гранадос, Хоакин Турина, Эрнесто Альфтер, Хуан Монтекон, Педро Бланко, Хоакин Нин, Конрадо дель Кампо, Хулио Гомес, Немесио Отаньо. Их деятельность, отражавшая важные аспекты музыкальной жизни испанской столицы, представляет большой научный интерес.

Можно выделить круг тем, которые волновали музыкальных критиков того времени:

1. Возрождение испанской музыки и пути развития национального искусства.
2. Проблемы музыкального образования.
3. Концертная жизнь Мадрида и роль национального репертуара в концертах филармонических организаций.
4. Вопросы создания и исполнения современной музыки.
5. Музыкальная критика, ее предназначение и роль в культурной жизни страны.

В вопросах, которые касались развития испанского искусства, чаще всего критики были солидарны друг с другом. Так, часто встречалось высказывание о том, что «возрождению испанской музыки, несомненно, должно предшествовать возрождение испанских музыкантов» [8, p. 2]. Проблема музыкального образования, которую еще в середине XIX века затронули Хоакин Эспин-и-Гильен и Фелипе Педрель, виделась в воспитании профессионального музыканта, который знал бы европейскую в целом и испанскую в частности традиционную и академическую музыку. Большое внимание этому уделяли музыкальные педагоги Немесио Отаньо, Педро Бланко, Энрике Гранадос, Хоакин Турина, работавшие в консерваториях. Педро Бланко в статье «Возрождение культуры» писал о том, что «бессознательное обучение» происходит зачастую по вине учителей «без самых элементарных художественных знаний» [9, p. 1]. Немесио Отаньо в статье «О ситуации в современной испанской музыке» говорил о «сухом музыканте», который «преждевременно отказывается от изучения букв, поступает в консерваторию или в частную академию и изучает механизм инструмента или механизм гармонии, контрапункта и фуги, не поднимая взгляд над ними…» [8, p. 2]. Таким образом, сложилось общее представление о том, что музыкант – это не только профессионал, оснащенный арсеналом технических навыков и умений, но и широко развитая в художественном отношении личность. Именно такие кадры требовались для подъема национальной музыкальной культуры.

Одной из главных тем музыкальной критики первой половины XX века была концертная жизнь, центром которой в те времена являлась деятельность двух важнейших обществ столицы – Филармонического и Национального. В газетах и журналах можно найти как многочисленные, публиковавшиеся ежедневно (в том числе и в не специализированных изданиях) рецензии на концерты, так и развернутые статьи, посвященные роли этих обществ в музыкальной и, шире, культурной жизни Мадрида.

Филармоническое общество было основано в 1901 году и сразу привлекло к себе внимание аристократии и творческой интеллигенции. Основу его репертуара составляли сочинения классической и романтической эпох: чаще всего немецкая музыка, реже – французская и итальянская. Поначалу деятельность общества была встречена положительно, в газетах печатались хвалебные рецензии на концерты. Критики отмечали тот факт, что после распада в начале XX века Мадридского общества концертов в столице вновь появилась возможность услышать камерные и симфонические произведения (опера существовала и развивалась вне каких-либо ассоциаций, за исключением Вагнеровского общества).

Но уже в начале 1910-х годов остро встает вопрос национального репертуара в программах концертов. В статьях и рецензиях все чаще встречается идея «иноземности», «всепоглощающей зарубежности» (absorbente extranjerismo[2]) [цит. по: 4, p. 84]. Об этом пишут Конрадо дель Кампо, Хулио Гомес, один из главных защитников испанской музыки Рохелио дель Вильяр. Так, последний жалуется в 1911 году на отсутствие поддержки испанских музыкантов со стороны Филармонического общества Мадрида. Размышления автора приводят к идее создания нового общества, которое было бы независимым от Филармонического: «Нет другого решения: напрасно ждать, что Филармоническое или Вагнеровское общества, чьи устремления враж-

[2] Данное выражение приводит Х. Гарсиа Лаборда с ссылкой на труд Р. Вильяра [10, p. 57–58].

дебны по отношению к нам, смогут измениться и развиваться в благоприятном направлении к испанским художникам и испанскому искусству. Любые другие действия, кроме создания Национального общества, <…> будут пустой тратой времени». В заключении статьи Вильяр в характерной для него экспрессивной манере призывает: «Дорогие композиторы, надо работать. Мы должны создать Национальное общество…» [11, p. 195–196]. Данная статья имеет большую историческую ценность, поскольку она стала своего рода импульсом к созданию Национального музыкального общества в 1915 году. Кроме того, она вызвала бурные дискуссии, которые развернулись между сторонниками Филармонического общества и Р. Вильяром на страницах ведущего в те годы музыкального журнала «Revista Musical de Bilbao». Многие из высказываний Вильяра, на наш взгляд, необъективны, на что указывали как его противники, так и сторонники. Например, Х. Гомес в статье «О Национальном музыкальном обществе» полемизировал с Вильяром относительно его идеи превосходства испанских композиторов над английскими, французскими, итальянскими, русскими: «Как мы можем заставить кого-то поверить в то, что мы пишем лучше, чем ведущие иностранные композиторы, если на сегодняшний день это не может быть правдой? <…> Будет безумием утверждать, что мы можем конкурировать с композиторами Германии, Италии, Франции или России, но, тем не менее, верно, что наши композиторы задыхаются от перевеса в стране иностранных музыкантов» [12, p. 286]. Х. Гомес был в целом согласен с идеями Р. Вильяра, однако тяготел к большей объективности в моментах, касающихся реалий испанской композиторской школы. Кроме того, Х. Гомес не просто делал акцент на необходимости организации Национального музыкального общества, его идеи простирались гораздо шире – до создания национального музыкального искусства.

Современная музыка в жизни Мадрида долгое время была предметом жарких споров, ее с трудом принимали консервативно настроенная публика и критика. В программах концертов Филармонического общества предпочтение отдавалось сочинениям Р. Штрауса, А. Шёнберга, Б. Бартока в позднеромантическом стиле или импрессионистическим произведениям К. Дебюсси и М. Равеля. Лишь 29 апреля 1933 года было исполнено атональное сочинение А. Веберна – Пять пьес для струнного квартета (op. 5, 1909).

Настоящая война между приверженцами (М. де Фалья, А. Саласар, Х. М. де Оруэ, Х. Нин) и противниками (Р. Вильяр, Х. Фессер) современной музыки вспыхнула после премьеры балета И. Стравинского «Петрушка» в Мадриде, которая состоялась 6 июня 1916 года. Так, в сентябре 1916 году в журнале «Revista Musical Hispano-americana» Р. Вильяр писал следующее: «В настоящее время всё говорит о том, что музыкальное искусство движется к полному упадку» [13, p. 3]; современная музыка – это «...бесформенное искусство… в котором смешаны все жанры и стили. <…> С поворотом ритма здесь, мелодическим рисунком там и с таким нагромождением диссонансов, которого никогда не слышали мои уши» [13, p. 5]. Балет Стравинского для Вильяра – это «...оргия цвета, света и движения. Аудитория очарована происходящим на сцене и не слышит этой музыки. Поэтому опасность “Русских сезонов” в том, что музыка в них занимает второстепенное место» [13, p. 4]. Последнее высказывание автора отсылало к опубликованной в июне 1916 года статье А. Саласара [14], где последний, с присущей ему тщательностью и объективностью, анализировал не только музыку, но и хореографию, сценографию балета, в целом высказываясь в пользу современной музыки.

Статья Р. Вильяра не осталась без внимания. Несогласие с идеей «упадка искусства» выразил Х. М. Оруэ: «Мы находимся далеко не в эпоху упадка, а являемся свидетелями <…> конструктивного обновления» [15, p. 7]. Если Оруэ высказался нейтрально, то Х. Нин позволил ответить Р. Вильяру весьма иронично. Он сравнил противников современной музыки с филистимлянами, убежденными, что «...современная музыка – это “бессвязная куча диссонансов” (какое стремление представлять, что все диссонирующее – это современное, а все современное – это обязательно диссонирующее!), которой не имеет смысла существовать» [16, p. 6]. Эти споры не утихали долгое время. В 1930 году Х. Турина писал о разногласиях между критиками – любителями современной музыки – и теми, кто хмурится, услышав что-либо сложнее Вагнера. В результате этого на следующий день после концерта публикуются «...разрозненные впечатления… которые дезориентируют терпеливого читателя… Нет, критика не может быть такой» [17, p. 5].

Отрицательное отношение к современной музыке долго сохранялось у испанской публики и отражалось в музыкальной публицистике. Его преодоление осуществлялось во многом благодаря положительным рецензиям А. Саласара, которые он публиковал в газете «El Sol». Кроме того, в «Revista Musical Hispano-americana» печатались его статьи с переводами теоретических трудов А. Шёнберга, аналитические очерки о современных сочинениях. А. Саласар хорошо понимал, что критика – это не только просвещение

публики, но и, в какой-то степени, инструмент формирования ее вкуса. Он стремился преодолеть ту «затхлую музыкальную атмосферу» [цит. по: 2, p. 306] Мадрида, о которой упоминал М. де Фалья в статье об И. Стравинском.

Споры о современной музыке привели, в конечном счете, к дискуссии относительно роли музыкальной критики в искусстве и непосредственно фигуры музыкального критика, который, по мнению Ф. Арамбуру, не должен «…поддаваться предрассудкам, ссорам и зависти <…>, а проецировать то, что является правдой <…>, только так вы сможете оказать влияние на музыкальную культуру» [18, p. 4–5].

У каждого публициста был свой особый литературный стиль. Так, Р. Вильяр и Х. Нин в своих высказываниях часто были эмоциональны, даже резки. Однако это мотивировалось скорее животрепещущими темами, которые затрагивались этими авторами. М. де Фалья, Х. Турина, А. Саласар, Х. Гомес, наоборот, отличались объективностью суждений. Им не было свойственно вступать в диспуты, даже когда в прессе появлялись статьи с упреками в их адрес (например, А. Саласар не ответил на статью Р. Вильяра, хотя она и заканчивалась фразой «Слово за Вами»). В целом, литературный стиль испанской публицистики того времени безусловно отражал экспрессивность национального темперамента.

Резюмируя сказанное, еще раз подчеркнем особую роль критики в музыкальной жизни Мадрида в первой трети XX века. С одной стороны, критика была неким зеркалом, отражающим основные процессы культурной жизни испанской столицы, а с другой, – направляла ее течение, задавала пути развития. В некоторых аспектах публицисты были солидарны друг с другом. Так, проблема становления национального искусства виделась в возрождении значимости испанских музыкантов, в совершенствовании музыкального образования. Современная музыка в композиторском творчестве и концертной жизни Мадрида, наоборот, вызывала бурную полемику, в результате которой критики разделились на сторонников и противников нового. Аналогичная ситуация складывалась в вопросах, касающихся репертуарной политики филармонических организаций. Эта полемика содействовала выбору наиболее специфичных, национально-ориентированных направлений в работе музыкально-общественных, филармонических и образовательных институций.

Взгляд критиков на волновавшие их проблемы имел определенную направленность, связанную с перспективами развития испанской национальной композиторской школы Серебряного века Испании. При этом на первый план выдвигались идеи самобытного национального искусства, вовлеченного в общеевропейские культурные процессы. Более того, воспитательная и просветительская функция музыкальной критики в данном процессе способствовала выработке стратегии развития музыкальной жизни страны по всем ведущим направлениям. Это нашло яркое отражение в композиторской деятельности того периода, отмеченного появлением бесспорных шедевров испанской музыки XX века в творчестве И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. де Фальи, Х. Турины и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ubierto A., Jover J. M., Reglá J., Seco C*. La introducción a la Historia de España. Barcelona: Editorial Teide, 1963. 798 p.

2. *Кряжева И*. Мануэль де Фалья: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. 328 с.

3. *Красотина И*. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие: дис. ... канд. иск. М., 2010. 192 с.

4. *García Laborda J. M*. La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901–1936). Contexto histórico y valoración del repertorio. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 185 p.

5. *Palacios M., Queipo C.* El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019. 395 p.

6. *Rodicio E*. La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español // Cuadernos de Música Iberoamericana. 2001. Vol. 8–9. Pp. 313–322.

7. *Encina Cortizo M., Sobrino R*. Asociacionismo musical en España // Cuadernos de Música Iberoamericana. 2001. Vol. 8–9. Pp. 11–16.

8. *Otaño y Eguino N*. Sobre la situacion de la música española // Revista Musical Hispano-americana. 1914. No. 3. Pp. 2–4.

9. *Blanco P*. Regeneracion por cultura // Revista Musical Hispano-americana. 1915. No. 17–18–19. Pp. 1–2.

10. *Villar R. del*. Soliloquios de un musico español. Madrid: Unión Musical Española, s. f. 236 p.

11. *Villar R. del*. Sociedad Nacional de Música // Revista Musical Bilbao. 1911. No. 8. Pp. 194–196.

12. *Gomez J.* Sobre la Sociedad Nacional de Música // Revista musical de Bilbao. 1911. No. 12. Pp. 285–290.

13. *Villar R. del*. Las últimas tendencias del arte musical // Revista musical Hispano-americana. 1916. No. 9. Pp. 3–6.

14. *Salazar A*. Los bailes rusos: Disertaciones y solilo loquios – Igor Strawinsky – Los escenógrafos y la coreografía // Revista musical Hispano-americana. 1916. No. 6. Pp. 7–14.

15. *Orúe J. M. de*. Más sobre la orientación del arte musical contemporáneo // Revista musical Hispano-americana. 1916. No. 12. P. 7.

16. *Nin J*. Música Moderna // Revista musical Hispano-americana. 1917. No. 4. Pp. 5–8.

17. *Turina J*. El crítico // Boletin Musical – Córdoba. 1930. No. 24. Pp. 5–6.

18. *Aramburu F*. Acerca se la critica musical // Revista musical Hispano-americana. 1917. No. 7. Pp. 4–5.

REFERENCES

1. *Ubierto A., Jover J. M., Reglá J., Seco C*. La introducción a la Historia de España. Barcelona: Editorial Teide, 1963. 798 p.

2. *Kryazheva I.* Manuel' de Fal'ya [Manuel de Falla]: monografiya. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 328 p.

3. *Krasotina I*. Enrike Granados. Fortepiannoe nasledie [Enrique Granados. Piano heritage]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2010. 192 p.

4. *García Laborda J. M*. La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901–1936). Contexto histórico y valoración del repertorio. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 185 p.

5. *Palacios M., Queipo C.* El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2019. 395 p.

6. *Rodicio E*. La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2001. Vol. 8–9. Pp. 313–322.

7. *Encina Cortizo M., Sobrino R*. Asociacionismo musical en España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2001. Vol. 8–9. Pp. 11–16.

8. *Otaño y Eguino N*. Sobre la situacion de la música española. *Revista Musical Hispano-americana.* 1914. No. 3. Pp. 2–4.

9. *Blanco P*. Regeneracion por cultura. *Revista Musical Hispano-americana*. 1915. No. 17–18–19. Pp. 1–2.

10. *Villar R. del*. Soliloquios de un musico español. Madrid: Unión Musical Española, s. f. 236 p.

11. *Villar R. del*. Sociedad Nacional de Música. *Revista Musical Bilbao*. 1911. No. 8. Pp. 194–196.

12. *Gomez J.* Sobre la Sociedad Nacional de Música. *Revista musical de Bilbao*. 1911. No. 12. Pp. 285–290.

13. *Villar R. del*. Las últimas tendencias del arte musical. *Revista musical Hispano-americana*. 1916. No. 9. Pp. 3–6.

14. *Salazar A*. Los bailes rusos: Disertaciones y solilo loquios – Igor Strawinsky – Los escenógrafos y la coreografía. *Revista musical Hispano-americana*. 1916. No. 6. Pp. 7–14.

15. *Orúe J. M. de*. Más sobre la orientación del arte musical contemporáneo. *Revista musical Hispano-americana*. 1916. No. 12. P. 7.

16. *Nin J*. Música Moderna. *Revista musical Hispano-americana*. 1917. No. 4. Pp. 5–8.

17. *Turina J*. El crítico. *Boletin Musical – Córdoba*. 1930. No. 24. Pp. 5–6.

18. *Aramburu F*. Acerca se la critica musical. *Revista musical Hispano-americana*. 1917. No. 7. Pp. 4–5.

Висаитова Диана Рамзановна
аспирант кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
diana.pogran@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5606-1636

Diana R. Visaitova
Postgraduate student at the Department of Philosophy, History,Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
diana.pogran@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5606-1636

УДК 78.036.9 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14002

А. М. ЦУКЕР
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСТВА В МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

Проблема авторства в массовой музыке решается сложно и неоднозначно. Часто она становится камнем преткновения для музыковедческого анализа, ориентирующегося на стабильный, письменный авторский текст, освященный авторитетом его создателя – композитора. В статье рассматриваются случаи участия композитора в создании той или иной разновидности массовой музыки, в которой, в сравнении с музыкой академической традиции, существует принципиально иная система взаимоотношений автора и исполнителя. Последний имеет не только возможность, но и право вторгаться в авторский текст, который, таким образом, становится результатом коллективного творческого акта.

На примере отечественной массовой музыки исследователь показывает, как, освобождаясь от искусственного регулирования «сверху», она возвращалась к своим естественным формам бытования, двигалась от композиторского профессионализма к любительству. На смену монополии советской массовой песни пришли иные жанровые модели, такие как самодеятельная песня, музыка вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), рок-композиции, а массовая музыка в целом заняла нишу между индивидуальным профессиональным и анонимным коллективным творчеством фольклорного типа.

В отношении к нотному тексту как способу увековечивания авторского замысла в массовой музыке также обнаруживается двойственность: от достаточно подробной фиксации сочинения, придания ему композиционной устойчивости до максимального снижения роли нотной записи или полного ее отсутствия, что обеспечивает произведениям мобильность и многовариантность. Отдельный ракурс статьи – роль автора музыки (композитора) в условиях современной поп-индустрии, шоу-бизнеса, компьютерных технологий, где он уступает позицию создателя сочинения иным участникам процесса музыкальной инженерии, владеющим экономическими или технологическими рычагами и возможностями, – продюсеру, звукорежиссеру, аранжировщику, клипмейкеру.

Ключевые слова: массовая музыка, авторство, профессионализм, любительство, фольклоризм, шоу-бизнес, поп-индустрия, цифровая запись, сэмплирование.

Для цитирования: Цукер А. М. К проблеме авторства в массовой музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 11–18.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14002

A. TSUKER
Rachmaninov Rostov State Conservatory

TO THE PROBLEM OF AUTHORSHIP IN THE MASS MUSIC

The problem of authorship in the mass music is complex and controversial. It often becomes a stumbling block for musicological analysis, that relies on the stable, written text of the respected author – composer. The article considers various cases of composer's role in the creation of mass music. This music presents fundamentally different system of relationships between the composer and performer than it is in the academic music tradition. The performer has the right to invade the composer's text that consequently becomes a result of a collaborative creative process.

On the example of Russian mass music, the researcher shows how, liberating from the artificial control "from above", it was returning to its natural forms of existence, moving from professionalism to amateurism. Such genre models as amateur song, music of VIA (vocal-instrumental ensembles), rock compositions replaced the monopoly of soviet mass song. A mass music in general occupied a niche between the professional individual and collective anonymous art of folkloric type.

The attitude towards the score as a way of immortalization of author's idea in mass music also

reveals some ambivalence: from the relatively detailed fixation of the piece that possesses compositional stability to the maximal reduction of the notation role until its full absence, what provides the pieces with mobility. Separate angle of the article – the role of the author-composer in the environment of modern pop-industry, show business, computer technologies, where he gives way to the other participants of music engineering field that possess economical or technological powers: producer, sound designer, arranger, clip maker.

Key words: mass music, authorship, professionalism, amateurism, folklorism, show business, pop industry, digital recording, sampling.

For citation: Tsuker A. To the problem of authorship in the mass music // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 11–18.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13002

Музыковед, воспитанный в стенах академического учебного заведения сугубо на материале музыки академической традиции (исключение составляет разве что фольклор), при обращении к музыке массовой испытывает, как правило, определенный дискомфорт, что вполне резонно: аналитический аппарат традиционного музыкознания, изначально «заточенный» под академическую музыку, совершенствовавшийся применительно к ее специфике, на территории массового музыкального творчества начинает «пробуксовывать», а то и вовсе перестает работать. Тому есть вполне очевидное объяснение: массовая музыка, при всем безграничном разнообразии ее направлений, жанров, живет по неким общим, но в то же время и своим законам. Прежде всего, ее отличает от академического музыкального искусства многофункциональность. Массовая музыка не является автономным художественным феноменом, а ее назначение не ограничивается целью доставлять эстетическое наслаждение. В ней эстетические качества являются факультативными: они могут присутствовать, подчас проявляться достаточно ярко, но массовая музыка вполне в состоянии обходиться без них, при этом ничего не теряя в своем назначении. Не всегда, но часто главным критерием ее ценности становится мера соответствия поставленным внехудожественным задачам. Понятно, что в данном случае многое в ней, в ее содержании и структуре, находится за пределами собственно музыкального текста, то есть фактора, который обычно является главным предметом музыковедческого анализа.

Еще одна специфическая особенность массовой музыки состоит в характере отношений трех участников художественной коммуникации – *автора (композитора), исполнителя и слушателя*. В отличие от высокой степени упорядоченности и стабильности этих отношений в академической музыке на протяжении как минимум последних трех столетий, образующих при всех модификациях, тем не менее, устойчивые формы бытования, в музыке массовой они крайне изменчивы, подвижны, подвержены влиянию множества самых разных обстоятельств. Это прежде всего касается места и функции автора, а также самой проблемы *авторства* в условиях данного музыкального вида.

Как известно, главной «составляющей единицей» академической музыки является музыкальное произведение (опус), представляющее собой результат индивидуального композиторского «изобретения». Автор закрепляет свою «власть», стабилизирует свой замысел в нотной записи, которая становится «законом» для исполнителя, ограничивая его свободу, возможности интерпретации, сколь бы своеобразной она ни была. В своем философско-культуролого-музыковедческом труде «Конец времени композиторов» Владимир Мартынов размышляет об этом так: «Естественно, что наличие письменного послания подразумевает наличие адресата, который получает, прочитывает и интерпретирует данное послание. Таким получателем, читателем и интерпретатором композиторского послания является личность исполнителя» [1, с. 170]. Описанный характер отношений присущ именно академической традиции. Но она представляет собой лишь один тип музыкального творчества – индивидуально-авторский. «...Музыка может свободно продуцироваться и без содействия композитора, и наряду с непосредственно окружающей нас композиторской музыкой существует огромный массив музыки некомпозиторской. Эта некомпозиторская музыка ни в коем случае не может рассматриваться как какая-то примитивная, недоразвитая или “предысторическая” форма композиторской музыки, ибо некомпозиторская музыка и музыка композиторская соотносятся друг с другом не как фазы некоего единого исторического процесса становления,

но как параллельно существующие, не сводимые друг к другу области или типы музыки» [там же, с. 10]. К этому «некомпозиторскому» типу В. Мартынов относит музыку великих культур прошлого и традиционных культур настоящего, фольклор, богослужебно-певческие системы, а также рок и джаз, где роль композитора сведена к минимуму.

Автор абсолютно прав, однако в его задачи не входило отдельное рассмотрение массовой музыки. Думается, число тех ее разновидностей, в которых личность автора не акцентируется, а зачастую вообще остается анонимной, можно было бы значительно расширить, не ограничиваясь роком и джазом. Более того, данная тенденция оказывается присущей массовому музыкальному искусству в целом. Здесь, в прямой связи со снижением роли автора, безмерно возрастает роль исполнителя. Для воспринимающей аудитории не имеет значения, кто сочинил музыку, – важно реальное, визуально ощущаемое ее бытие, то есть само исполнение. Не случайно композиторы, работающие в области массовой музыки, все чаще сами исполняют свои сочинения, и тип автора-исполнителя занимает все большее место в этой сфере музицирования. В целом, статус исполнителя, его артистический имидж оказываются в массовой музыке настолько значительными, что проникают в художественную ткань произведения и тем самым становятся важнейшим элементом его содержания и стиля. За исполнителем устанавливается негласное право вторгаться в авторский текст, приспосабливать его к своим возможностям и предпочтениям, творить его заново, предлагая иные, порой весьма далекие от оригинала варианты. Иными словами, исполнитель становится фактическим соавтором, а музыка, даже индивидуально-авторская, созданная композиторами, в конечном счете все равно рождается как анонимная, по законам коллективного творчества.

Симптоматично, что указанная особенность массовой музыки, состоящая в смещении внимания с создания произведения на его исполнение и, соответственно, на фигуру самого исполнителя, в современных условиях оказывает влияние на функционирование и академической музыки. В последней появилась целая плеяда музыкантов, ставших медийными фигурами нашего времени, таких как Юрий Башмет, Денис Мацуев, Анна Нетребко, Хибла Герзмава, Владимир Спиваков. Рейтинг популярности этих музыкантов обеспечивает им успех на эстраде независимо от программ, репертуара и пр. Более того, медийность выходит далеко за пределы их творчества: мы постоянно видим этих исполнителей на телеэкранах в самых разных программах (от политических до развлекательных), их лица используются в рекламных целях различными коммерческими компаниями.

Но вернемся к массовой музыке и попытаемся осуществить анализ того, как в ней решается проблема авторства в реальности. При этом будем опираться на более близкую и понятную нам отечественную музыку, поскольку коллизии, связанные с ролью и местом в ней композиторского творчества, представляют особый интерес в силу их немалого драматизма на российской почве. Ведь вопреки всему, о чем говорилось выше, массовая музыка в СССР на протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов XX века, развивалась по законам, мало свойственным данному виду, а соотношение «композитор – исполнитель», регулируемое «сверху», фактически приобретало характер, во многом подобный академическому музыкальному искусству.

Напомним, что в течение почти полувека абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки было творчество определенных профессиональных композиторов – так называемых песенников, а главным жанром, соответственно, – советская массовая песня. Она определяла состояние всех других форм массового творчества и, более того, оказывала влияние на академическую музыку. Такие жанровые разновидности последней, как песенная опера, песенная симфония, формировались под непосредственным воздействием советской массовой песни.

Композиторы-песенники пользовалась вниманием и поддержкой властей, на них возлагались важные социальные функции, их творчество рассматривалась как мощное идеологическое, воспитательное средство. Сами творцы осознавали важность миссии, возложенной на них и на жанр, в котором они работали. «Песня, – писал Марк Фрадкин, – это и музыка, и политика, и идеология» [2, с. 16]. Власть высоко ценила композиторов за понимание этой значимости, предоставляя им широкие возможности исполнения, лучшие концертные залы, вручая регалии, присваивая звания, награждая орденами, поощряя материально. При этом, нужно заметить, власть была не только цензором, но и чутким критиком. Ей было небезразлично качество выходившей из-под пера композиторов песенной продукции. Она поддерживала не все подряд, а лишь художественно состоятельное, яркое и талантливое творчество, тем более что выбор был широким. В песенном жанре работали великолепные мастера – авторы произведений-шедевров, вошедших в историю отечественного музыкального искусства, ставших знаковыми, своего рода музыкальными символами эпохи. Их дея-

тельность была немыслима без целого отряда *исполнителей* – блистательных, популярных на всю страну, но выполнявших свою прямую функцию в точном ее понимании: они были не «звездами», а чуткими интерпретаторами композиторского творчества (сегодня подобный тип является почти раритетом).

Начиная с 60-х годов, «расклад сил» начал меняться, а к 80–90-м годам полностью преобразился. Возникла новая ситуация, которая прежде всего ударила по престижу и статусу композиторов. Творческая активность в сфере массовой музыки все больше стала перемещаться в область любительства и анонимности. На смену монополии композиторской песни пришли иные жанрово-стилевые модели, такие как самодеятельная (бардовская) песня, рок-музыка, продукция ВИА, различные песенно-танцевальные жанры, ориентированные на молодежные дискотеки, эстрадный шлягер. Эта новая массовая музыка была в основе своей порождением непрофессиональных художественных движений, которым в разных проявлениях был присущ синкретизм творческого процесса, обрушивший пьедестал под ногами композиторов. По сути своей это был новый дилетантизм, который потеснил в правах советскую песню и ее создателей, отодвинул их на периферию динамичных процессов, происходивших в массовом музыкальном творчестве. Пользовавшиеся всенародной известностью кумиры, чьи произведения в исполнении замечательных солистов постоянно звучали в теле- и радиоэфире, в лучших концертных залах страны, оказались невостребованными и забытыми, в то время как все более расширявшаяся сфера любительского музицирования получила ураганное распространение.

Кризис советской песни, значительное сужение ее жизненного пространства переживались ее творцами-профессионалами остро и болезненно, тем более что бороться за свое место в этом пространстве приходилось с «необразованными дилетантами». Эдуард Колмановский, создатель признанных шедевров «Я люблю тебя, жизнь», «Хотят ли русские войны?», «Вальс о вальсе» и др., утверждал: «Я знаю, что многие прекрасные, талантливые и серьезные мастера, посвятившие жизнь этому жанру, рыцарски преданные своему искусству, авторы замечательных песен, ставших национальным достоянием, страдают от необходимости конкурировать с малограмотными дельцами, искателями легкого успеха, угодниками "моды", поделки которых, тем не менее, нередко получают на эстраде большее распространение, чем произведения настоящих художников» [2, с. 11].

Выдающегося композитора, как и многих его коллег по песенному цеху, можно понять, однако по прошествии десятилетий сама ситуация и породившие ее факторы видятся по-иному. Становится очевидным, что предпосылки и причины ее возникновения были вполне объективными. Произошло то, что неминуемо должно было произойти: по мере того, как ослабевали механизмы регулирования художественными процессами, действовавшие в одной отдельно взятой стране, массовое искусство, подчиняясь своим внутривидовым, «природным» законам, поддерживаемым хлынувшей из-за рубежа новой, неслыханной по дерзости массовой музыкальной продукцией, стало входить в свое прежнее естественное русло, для которого были свойственны нивелирование индивидуально-личностного начала (вплоть до полной анонимности), синкретизм, коллективность творческого акта.

Если же, продолжая разговор об этих природных законах, к указанным качествам добавить присущую массовой музыке импровизационность, отсутствие адекватной письменной фиксации, а зачастую и вообще «устность», то возникает закономерная аналогия с фольклором. Проявляется в массовой музыке в условиях ее реального функционирования и такое исконно фольклорное свойство, как многовариантность. Она обеспечивается действующим в массовой музыке принципом аранжировочности и диктуется индивидуальностью исполнителей, обстановкой звучания, исполнительским составом, качеством слушательской аудитории. Постоянные трансформации дают возможность массовой музыке реагировать на конкретную обстановку и условия исполнения, более того, включать эту обстановку и условия в свою художественную ткань, что также является характерной особенностью фольклора.

Кстати, в литературе, посвященной поп-музыке, року, бардовской песне, данные виды, исходя из их характера авторства и формы бытования, нередко определяются как «современный городской фольклор» или «фольклор индустриальной эпохи» [3, с. 103]. Я. Мароти, например, подчеркивает близость к фольклору всей массовой (популярной) музыки, что определяется способностью массовой музыки «превращать любой, и в том числе авторский, материал в собственный» [4, p. 19]. Эта справедливо подмеченная способность действует и в случаях перемещения в область массового бытования высших образцов композиторского творчества – музыкальной классики. Попадая в новую для нее среду, выполняя не свойственные ей функции (независимо от того, насколько она меняет

или сохраняет свой первичный облик), массовая музыкальная классика начинает жить по другим законам, становится многовариантным аранжировочным искусством. Стоит ли удивляться или возмущаться по поводу «бесцеремонности» обращения с классикой в различных джазовых, роковых и прочих обработках и транскрипциях? Нарушение «академической» стабильности в данном случае вполне закономерно.

Разумеется, буквальное отождествление современного массового музыкального творчества с фольклором, уходящим своими корнями в глубинные традиции народной культуры, с научной точки зрения выглядит не вполне корректным. По мнению ученых-фольклористов, именно традиционность является сущностным качеством фольклора. Определяя его специфику, И. Земцовский писал: «В фольклоре преодоление традиции означает гибель его основы, перерождение фольклора в нечто принципиально иное, в нефольклор, ибо для фольклора традиционность не только имеет эстетический характер, но образует его фундамент – затрагивает его жизненно-исторические основы, определяет тип мышления, мировоззрения, мироощущения» [5, с. 44–45]. При этом ученый пояснял: «Фольклорная традиция отличается от иных культурных традиций не тем, что она не изменяется вовсе, а *степенью* изменчивости (она изменяется чрезвычайно медленно)» [там же, с. 45].

Музыка же массово-бытовая под влиянием социокультурного контекста, моды, технологических новаций, экономической ситуации и многого другого находится в постоянных мутациях, видоизменениях. Некоторые социологи считают, что каждые семь лет в ней появляются новые жанрообразования. Так это или нет, но процесс жанротворчества в ней действительно куда более динамичен, нежели в музыке академической традиции и, тем более, в фольклоре.

Указанное отличие двух разных музыкальных видов, вместе с тем, не исключает возможности и правомерности разговора о *фольклоризации* как об определенной тенденции превращения индивидуального творческого акта в коллективный, порождающей художественное творчество фольклорного типа. В отечественной массовой музыке эта тенденция особенно отчетливо обозначилась в период, о котором мы уже говорили, то есть в 60–80-е годы XX столетия. Еще раз подчеркнем, что суть данной тенденции состояла в движении массовой музыкальной культуры от профессионализма к любительству, от индивидуального композиторского творчества к коллективному некомпозиторскому, безавторскому.

Однако представить это движение как одностороннее было бы неверно. Можно заметить одну общую закономерность, присущую массовой музыке, – ее особого рода амбивалентность, двойственность функционирования: при общей близости к любительскому характеру творчества, фольклоризации, бытовым условиям существования в ней наблюдается тяготение или принадлежность к различным формам профессионализма, к сфере композиторского творчества, ориентированного на концертно-театральные способы бытования. Не следует, однако, считать непреодолимой границу между этими разными творческими устремлениями. В действительности она крайне подвижна или размыта, поскольку не делит массовую музыку на отдельные разновидности или жанры, а проходит внутри каждого из них.

Здесь необходимо договориться о самих понятиях профессионализма и любительства в массовой музыке, а также о критериях, по которым мы относим ее к тому или иному типу творчества. Думается, в самом общем плане критериев может быть три: уровень мастерства, образовательный ценз и способ осуществления деятельности. В последнем случае различается творчество как форма досуга («для души» и без оплаты) и творчество в основное время – в рамках существующих структур (концертно-театральных, образовательных) и с материальным вознаграждением.

Если обратиться к отечественной массовой музыке с этих позиций, то, по каким бы из указанных критериев мы ее ни рассматривали, начиная с 60-х годов прошлого столетия и на протяжении нескольких последующих десятилетий можно заметить одну общую закономерность: в любительском творчестве все очевиднее начинают проявляться признаки профессионализации. Наблюдается определенный рост уровня мастерства: наиболее одаренные любители демонстрируют немалую творческую фантазию, глубину и серьезность содержания (в роке, авторской песне), расширяется арсенал используемых ими выразительных средств. С точки зрения образовательной, даже формально в жанры, бывшие поначалу исключительно любительскими, приходят музыканты с консерваторским, в том числе композиторским, образованием. Яркий пример – коллективная работа, так называемое сотворчество известных композиторов-песенников и вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). Но еще интереснее другое: любители формируют свою, независимую и при этом достаточно результативную систему музыкального образования. Вспомним, как рождалась отечественная рок-музыка в Советском Союзе. Когда молодые люди, не владевшие элементарной музыкальной грамотой, брали в руки электрогитары, в

течение многих часов прослушивая и пытаясь повторить (причем в итоге весьма успешно, «один в один») полюбившиеся им достаточно сложные и изощренные в интонационно-гармоническом отношении композиции «The Beatles», «Deep Purple», «Led Zeppelin», перекладывая их для своих составов, добиваясь, на зависть профессионалам, редкого сходства, они, фактически путем самообразования, овладевали такими специальными учебными дисциплинами, как сольфеджио (музыкальный диктант), гармония, специальный инструмент, ансамбль, инструментовка. Наконец, с точки зрения способа деятельности происходила активная и массовая миграция музыкантов из самодеятельно-прикладных сфер творчества в профессионально-концертные. Этот процесс был сопряжен с немалыми сложностями и препятствиями. К нему с подозрением относились, оказывая всяческое сопротивление, и профессионалы, опасавшиеся засилья дилетантизма, и сами любители, ведущие альтернативно-полуподпольное существование и боявшиеся коммерциализации своей деятельности (так, кстати, и произошло). Но, несмотря на все препоны, указанный процесс шел неумолимо, и концертно-филармоническая эстрада становилась все более доступной для «бывших дилетантов». При этом, однако, по-прежнему актуальными оставались самодеятельно-бытовые формы их деятельности. Каждая из разновидностей массовой музыки существовала в двух лицах. Подобное раздвоение, кстати, началось много раньше с джаза, который, оставаясь прикладной музыкой досуга, одновременно обрел статус концертно-филармонического искусства.

Указанная бинарная оппозиция «любительство (фольклоризация) – профессионализм» является одним из самых характерных и специфических признаков массовой музыки как определенного «музыкально-творческого вида» (термин В. Конен). Среди более частных производных оппозиций фигурируют «индивидуальное – коллективное», «авторское – анонимное», «стабильное – мобильное», «композиционно-устойчивое – импровизационное», «письменное – устное», причем внутри каждой из этих «бинарных пар» составляющие не могут существовать изолированно друг без друга.

Говоря об авторстве в массовой музыке, о месте и роли в ней композитора, особо следует упомянуть вопрос о нотной записи. «Композитор – человек пишущий – “homo scribens”. Причем… не записывающий то, что уже существовало, <...> но пишущий то, чего еще не было. Примат письма здесь очевиден, ибо композитор вначале создает некий визуальный образ, комбинируя определенные графические знаки, которые только впоследствии интерпретируются как звучание» [1, с. 169]. Именно так происходит в академической музыке. В массовой же указанная выше амбивалентность проявляется и в отношении к нотному тексту.

С одной стороны, массовая музыка, подобно академической, стремится к письменной фиксации. Автор, желая придать своему созданию архитектоническую устойчивость, с той или иной степенью обстоятельности запечатлевает его в нотном тексте. Это не защищает подобное сочинение от последующих трансформаций, но вероятность сохранения композиторского замысла в ходе исполнения все же возрастает. Так, выстраивание отношений с исполнителями на основе зафиксированного текста характерно для легкожанрового музыкального театра, например, рок-оперы. Ее двоякая природа заложена в самой жанровой дефиниции. Опера предполагает детальную фиксацию текста, рок – отсутствие такого текста в силу единства акта сочинения и исполнения. В нотной записи попросту нет необходимости, поскольку находящийся на эстраде музыкант, автор и исполнитель в одном лице (или лицах), обращается к публике напрямую, без посредников, выражая свою собственную позицию. Рок-опера в этом плане ближе к опере, чем к року. В ней, как и в академическом оперном спектакле, между автором и исполнителями существует дистанция: последние не выражают себя, а интерпретируют «чужое» послание, зафиксированное в либретто и нотном тексте. Но специфика массовой музыки проявляется и здесь. Как правило, композиторы создают стабильно-мобильную композицию, оставляя для исполнителей «зоны» свободы, дающие им возможность почувствовать себя соавторами, раскрыть свой импровизационный дар, наполнить «чужое» произведение личной экспрессией. Так, в клавире первой отечественной рок-оперы «Орфей и Эвридика» А. Журбина постоянно встречаются авторские ремарки «создается исполнителями» или «определяется исполнителями». Более того, исполнителями или аранжировщиком создается фактически вся инструментально-тембровая сторона сочинения.

С другой стороны, склонность массовой музыки к многовариантности, постоянной изменяемости сближает ее с устно-фольклорным способом бытия. В этих условиях значение нотной записи снижается до минимума. Она фиксирует лишь контуры авторской идеи, отдавая на откуп исполнителям или аранжировщикам то, что наполняет этот каркас реальным звучанием: тембральные характеристики, фактуру, гармонию, динамику, артикуляцию и многие другие «частности». А в случае совмещения сочинения

и исполнения, композиции и интерпретации (например, в рок-музыке или джазе) необходимость в нотной записи отпадает в принципе, о чем уже говорилось выше.

Как складывается сегодняшняя ситуация в отечественной массовой музыке с точки зрения композиторского творчества? Известная формула «лицом к лицу лица не увидать» вынуждает представить ее в самом общем плане, а потому намеренно упрощенно. Не вдаваясь в детали, можно с уверенностью констатировать, что диапазон авторского участия в создании массовой музыки значительно сузился, исключение составляют лишь несколько медийных композиторов. Под влиянием экономических преобразований в стране массовую музыку стали активно и динамично включать в систему рыночных отношений. В стремительно сложившейся весьма мощной и разветвленной поп-индустрии теперь играет решающую роль не творческий, а экономический фактор, причем последний, как показала практика, куда более всемогущ, нежели бывший идеологический диктат.

В наши дни, что вполне естественно, максимальную прибыль обеспечивает развлекательная, коммерческая поп-музыка, призванная создавать беззаботно-комфортную, праздничную эмоциональную атмосферу. Как правило, снабжаемая роскошным аранжировочным и визуальным оформлением, поп-музыка занимает лидирующие позиции в мире массовой музыкальной культуры, тяготея к безграничному расширению среды своего бытования при помощи электронных СМИ. Процесс создания современной поп-музыки – это некий конвейер, огромное поточное производство. Индивидуально-авторскому началу здесь либо нет места вообще, либо оно сводится к минимуму. На ведущие позиции выдвигаются не творцы, а другие участники процесса музыкальной инженерии, такие как продюсер, звукорежиссер, аранжировщик, которые владеют финансово-экономическими или технологическими рычагами и возможностями, включая теле-, радиоканалы, звукозаписывающие студии. Более того, возможность участия аранжировщика в коллективном творческом акте как соавтора зафиксирована российским законодательством (см. статью 1258 Гражданского кодекса РФ). «Вполне себе можно представить ситуацию, при которой автор сотрудничает на постоянной основе с аранжировщиком: первый приносит "костяк" песни, выраженный вокальной партией, гармонией, ритмом; второй же придумывает общую концепцию, возможный состав инструментов, которые будут использованы при записи песни, соответствующие партии, бэк-вокал, эффекты и хуки. В таком случае музыкальное произведение будет считаться общим детищем автора и аранжировщика, созданным в соавторстве» [6].

Надо заметить, что в описанной ситуации статус исполнителя тоже заметно снижается. Блеск и яркость «звезд», появляющихся в огромном количестве на эстрадном небосклоне, оказывается на деле мифом, а сами они – продуктами все того же экономико-технологического процесса, именуемого «фабрикой звезд». Для современной поп-индустрии важно не столько качество музыки или исполнения, сколько их визуальная «упаковка», а именно эффектные шоу на эстраде или музыкальные видеоклипы на телеэкране, в которых развертывается параллельный видеоряд, наполненный компьютерной графикой, операторскими эффектами. Здесь на позицию автора выдвигается еще одна фигура – клипмейкер, от фантазии которого зависит успех коллективного творения.

Отдельный ракурс данной темы, который, вероятно, в рамках настоящей статьи может быть не раскрыт, а лишь обозначен, – влияние на процесс создания массовой музыки современных технологий. Известно, что Интернет обладает, наряду с новыми формами консервации и тиражирования музыки, способностью подключить неограниченное количество участников, в том числе не обладающих специальными музыкальными знаниями, к различным формам практического музицирования и коллективного творчества, при которых «соавторы» могут находиться в разных точках земного шара. Появление цифровой записи также повлекло за собой ощутимые изменения в процессе сочинения музыки. Все большее распространение получает так называемая технология сэмплирования, связанная с переводом в цифровую форму любой акустической информации с вытекающими отсюда неограниченными возможностями преобразований и дальнейшего использования последней при создании новых произведений. «В таких композициях вы слышите множество музыкальных цитат, наложенных друг на друга. Эта музыка является разновидностью звукового коллажа, сэмплов с риффами и битами, заимствованных из существующих записей. В некотором смысле это метамузыка – музыка о чужой музыке... Сэмплирование позволяет в значительной степени расширить возможности создания музыки, так как теперь в качестве инструмента вы можете использовать практически любой записанный вами звук» [7]. Совершенно очевидно, что в подобном акте сотворчества, предполагающем возможное участие неограниченного числа заинтересованных лиц, роль автора-композитора (в традиционном понимании данной дефини-

ции) снижается до минимума, его распространенный образ демифологизируется. От традиционных отношений «автор – исполнитель – слушатель» не остается ровным счетом ничего, граница между создателем и потребителем музыкального произведения вообще исчезает, равно как и стирается грань между исполнением и восприятием.

Музыковед-исследователь, изучающий или оценивающий массовую музыкальную продукцию, должен быть технологически и идеологически готов к подобным «метаморфозам». Ситуации, о которых идет речь выше, опровергают привычные представления, в то же время будучи не аномалиями, но закономерными проявлениями данного «музыкально-творческого вида» (В. Конен) в его реальном современном функционировании.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
2. Продолжаем разговор о массовых жанрах // Советская музыка. 1978. № 12. С. 2–4.
3. *Ухов Д.* Пути и перепутья американской музыки // Советская музыка. 1981. № 7. С. 99–105.
4. *Marothy J.* A music of your own // Popular Music. 2017. Vol. 3. Pp. 10–24.
5. *Земцовский И.* Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор: Статьи и материалы. М.: Музыка, 1977. С. 28–75.
6. *Марковский К.* Аранжировщик – соавтор vs автор самостоятельного произведения. URL: https://zakon.ru/blog/2019/6/7_(дата обращения: 08.07.2020).
7. *Глушкова М.* Великолепная вторичность: как сэмплы захватили поп-музыку. URL: https://knife.media/meta-pop-music (дата обращения: 08.07.2020).

REFERENCES

1. *Martynov V.* Konets vremeni kompozitorov [The end of the composers' time]. Moscow: Russkiy put', 2002. 296 p.
2. Prodolzhaem razgovor o massovykh zhanrakh [Continuing the conversation about mass genres]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1978. No. 12. Pp. 2–4.
3. *Ukhov D.* Puti i pereput'ya amerikanskoy muzyki [Paths and crossroads of American music]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1981. No. 7. Pp. 99–105.
4. *Marothy J.* A music of your own. Popular Music. 2017. Vol. 3. Pp. 10–24.
5. *Zemtsovskiy I.* Narodnaya muzyka i sovremennost' (K probleme opredeleniya fol'klora) [Folk music and modernity (On the problem of defining folklore)]. Sovremennost' i fol'klor [Modernity and folklore]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1977. Pp. 28–75.
6. *Markovskiy K.* Aranzhirovshchik – soavtor vs avtor samostoyatel'nogo proizvedeniya [Arranger – co-author vs author of an independent work]. URL: https://za-kon.ru/blog/2019/6/7_ (date of application: 08.07.2020).
7. *Glushkova M.* Velikolepnaya vtorichnost': kak semply zakhvatili pop-muzyku [Great secondary: how samples took over pop music]. URL: https://knife.media/meta-pop-music (date of application: 08.07.2020).

Цукер Анатолий Моисеевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

УДК 784.7 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14003

И. П. ДАБАЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Т. В. МАНЬКО

Краснодарский государственный институт культуры

ПЕСНИ О ВОЙНЕ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ ЖАНРА

Цель статьи заключается в выявлении универсальных устойчивых форм трансляции одной из наиболее репрезентативных областей отечественной музыки – песен о войне. Направление исследования определило круг задач, которые сводятся к дифференциации и типологизации разнообразных форм бытования жанра, сложившихся во второй половине XX – начале XXI столетий (с рассмотрением путей обновления этих форм), и особенностей представления песен в форматах, связанных с Интернет-ресурсами, а также к установлению факторов, способствующих жизнестойкости данного жанра в культуре.

В основе методологии исследования лежит принцип историзма, при котором обнаруженные формы существования изучаемого жанра характеризуются в ракурсе исторической детерминированности.

Анализ форм трансляции песен о войне в современной отечественной культуре привел авторов к выводу о наличии двух направлений: традиционного, включающего исторически устойчивые формы, и нового, обусловленного, прежде всего, широким распространением Интернет-ресурсов. Традиционные формы – это концерты, кинофильмы, спектакли, музыкально-литературные композиции, попурри, в которых песни о войне представлены единичными образцами. На протяжении десятилетий происходило обновление названных форм, что связано с выдвижением песен с военной тематикой на первый план и формированием на их основе целостной композиции. В статье характеризуются новые формы трансляции песен о войне, такие как видеоклипы и онлайн-концерты, просмотр которых становится доступным миллионам слушателей, а также флешмобы и шоу-программы, в состав которых ныне включаются и песни о войне. Выявление традиционных и нетрадиционных форм существования песен рассматриваемой тематики способствует осмыслению исторического процесса развития жанра в его целостности.

В статье поднимается проблема актуальности песен о войне в современной культуре, обусловленная важностью выполняемых ими функций: нравственно-воспитательной, эстетической и просветительской. Востребованность жанра объясняется свойственной ему мобильностью, тенденцией к взаимодействию с другими популярными жанрами.

Ключевые слова: песни о войне, формы трансляции песен, жанровые взаимодействия, мюзикл, попурри, видеоклип, флешмоб, онлайн-концерт.

Для цитирования: Дабаева И. П., Манько Т. В. Песни о войне в современной отечественной культуре: формы трансляции жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 19–26.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14003

I. DABAEVA
Rachmaninov Rostov State Conservatory
T. MANKO
Krasnodar State Institute of Culture

SONGS ABOUT WAR IN MODERN RUSSIAN CULTURE: FORMS OF TRANSMITTING THE GENRE

The purpose of the article is to identify universal, stable forms of transmission of one of the most representative areas of Russian music – songs about war. The direction of the research has identified the range of problems that can be reduced to differentiation and typologization of various forms of existence of the genre, formed in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries and examination of the ways of their renewal; specificities of songs presentation in formats associated with the Internet resources; establishment of the factors contributing to the resilience of this genre in the culture.

The research methodology is based on the principle of historicism, in which the detected forms of existence of the genre are characterized in the perspective of historical determinism.

Analysis of the forms of transmitting songs about the war in modern Russian culture has led the authors to the conclusion that there are two directions: the traditional one, which includes historically stable forms, and the new one, which primarily stems from the wide spread of Internet resources. Among traditional forms are the concerts, films, performances, musical and literary compositions, and medleys, in which songs about war are represented by single pieces. Over the decades, these forms have been updated to bring songs with military themes to the fore and to form a complete composition based exclusively on them. The authors describe new forms of transmitting songs about war, such as video clips and online concerts, which have become available to millions of listeners, as well as flash mobs and show programs, which have begun to include songs about war. The identification of traditional and non-traditional forms of existence of these songs contributes to the understanding of the historical process of development of the genre in its integrity.

The article raises the problem of relevance of songs about war in modern culture, connected with the importance of their functions: moral and educational, aesthetical and educational. The popularity of the genre is due to its inherent mobility, the tendency to interact with other popular genres.

Key words: songs about war, forms of song transmission, genre interactions, musical, medley, video clip, flash mob, online concert.

For citation: Dabaeva I., Manko T. Songs about war in modern Russian culture: forms of transmitting the genre // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 19–26.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14003

Песни о войне – неотъемлемая часть отечественной культуры. Они широко известны, любимы, звучат на концертных площадках и в бытовой обстановке, в театрах и на улицах, в исполнении любителей и профессионалов, солистов, вокальных ансамблей и хоров. На протяжении десятилетий военные песни демонстрируют мобильность, внедряясь в различные жанры и обогащая их высокой эмоциональной нотой. Они органично соединяются в концертных программах с поэзией, кинохроникой, пластикой, становятся частью крупных жанров – кинофильмов, спектаклей, хоровых сочинений.

В связи с этим представляется актуальным изучение динамики развития данной тематической разновидности песен. С уверенностью можно констатировать тот факт, что историческая эволюция жанра соответствует процессам, происходящим в музыкальной культуре. Актуальность темы данной статьи обусловлена также и тем, что жанр-долгожитель легко адаптируется

к современным формам трансляции музыкального искусства, реализующимся исполнителями в видеоклипах, флешмобах, в различных онлайн-форматах. Это чрезвычайно важно для отечественной культуры, поскольку на протяжении второй половины XX – начала XXI веков песни о войне выполняли и продолжают выполнять важнейшие функции, в том числе нравственную, просветительскую, эстетическую, играют существенную роль в воспитании музыкантов-исполнителей и слушателей, что в большой степени отличает их от современных эстрадных песен, имеющих в основном развлекательный характер.

Отметим, что вопросы, связанные с выявлением форм трансляции данного жанра в современной культуре, его эволюцией, взаимодействием с другими жанрами и формами музыкальной жизни, определением значения в отечественной культуре, до сих пор не исследовались в музыкознании.

Прежде чем приступить к рассмотрению наиболее распространенных жанровых форм, в которых претворяются песни о войне, и способов их трансляции, поставим несколько вопросов. В чем заключается актуальность военных песен сегодня, секрет их долгой жизни, непреходящей ценности? Что волнует слушателя, трогает душу спустя десятилетия после создания песен о войне? Почему мы вновь и вновь вспоминаем события давно ушедших дней?

Каждый слушатель даст свои ответы на эти вопросы, но неоспоримо то, что песни о войне, впитавшие дух героизма миллионов советских людей, аккумулировали в себе тот эмоциональный потенциал, который так необходим для укрепления национального самосознания, объединения в любые времена, какими бы тяжелыми они ни казались.

В решении вопроса о причинах востребованности данного жанра у слушателей должны быть учтены и такие важнейшие факторы, как история и менталитет нации, особенности русского характера, духовные и душевные качества россиянина. Проблема национальной составляющей в музыкальной культуре и искусстве постоянно привлекает внимание музыковедов. Н. А. Гаврилова, характеризуя многослойную структуру национальной традиции, выделяет такие ее компоненты, как речевая интонация вербального языка, музыкальный фольклор, церковная музыка, профессиональное композиторское творчество [1, с. 50]. Несомненно, указанные составляющие национальной традиции чрезвычайно важны для определения особенностей ее претворения в музыкальных произведениях. Вместе с тем, исследователи называют еще один, «не менее важный аспект национального», выражающийся «в непреднамеренном запечатлении национального духовного склада (“души”, “мышления” и т. п.)» [2, с. 156], в проявлении некого сверхличного «духа» – «духа народа» [3, с. 219].

В стремлении понять духовную составляющую подвига народа, донести самое главное и сокровенное, что помогло в годы военных испытаний не сломиться и выстоять, исполнители, пристально вглядываясь в события прошлых лет и погружаясь в ту атмосферу, находят в песнях о войне нечто свое, новое, а вместе с тем, продолжающее волновать и вызывать чувство бесконечной благодарности нашим героическим предкам.

Среди разнообразных форм бытования песен, и в частности, песен о войне, можно выделить *две группы*. ***В первую*** из них входят *исторически устойчивые* виды преподнесения музыкального искусства: прежде всего, это традиционный концерт с включением отдельных песен либо полностью посвященный данному жанру. В качестве примера последней из названных форм можно упомянуть концерт Дмитрия Хворостовского, выступившего в 2003 году в Государственном Кремлевском дворце с программой под названием «Песни войны». На следующий год они прозвучали в его интерпретации в обновленной форме трансляции жанра – в виде концерта Open Air, состоявшегося на Красной площади. Другими жанрами, по традиции аккумулирующими разнообразные песни, являются кинофильмы, спектакли. Включение в них знакомых и любимых песен создает атмосферу доверительности, единения благодаря воспоминаниям о пережитых годах.

Помимо традиционных форм трансляции песенного жанра, интерес представляют *новые*, отвечающие эстетическим запросам современного слушателя. Они составляют ***вторую группу***. Остановимся на анализе таковых.

Сегодня песни о войне занимают особое место в национальной культуре: они заполняют повседневную жизнь, а также звучат в особо торжественных случаях, связанных с памятными датами. Прежде всего, они становятся главными участниками ежегодных торжеств, посвященных Великой Победе: к празднику долго готовятся, планируемые события широко анонсируются, а затем освещаются в средствах массовой информации. Установленный годами порядок не должен был нарушиться и в нынешнем, 2020 году, тем более что страна готовилась к грандиозному празднованию юбилея – 75-летия Великой Победы. Однако все планы прервала эпидемиологи-

ческая ситуация, из-за которой стала невозможной организация массовых мероприятий. Тем не менее, праздник состоялся благодаря перенесению торжественных событий в иной, по сравнению с традиционным, формат, прежде всего, благодаря широкому использованию Интернет-ресурсов. В сложившихся условиях главным действующим лицом праздника, его символом стала песня о войне, широко представленная в онлайн-трансляциях, клипах, флешмобах в исполнении как знаменитых певцов и артистов, так и любителей музыки. Определим некоторые формы, в которых был транслирован данный жанр.

Видеоклип – одна из наиболее популярных форм современной жизни музыкального сочинения, в частности, песни. Его привлекательность обусловлена относительной простотой выполнения, не требующего сложной режиссуры и больших финансовых затрат. Он востребован также в связи с доступностью широко распространенных программ видеомонтажа, возможностью использования для Интернет-трансляций таких сервисов, как YouTube, RuTube, Google Video и др. Любой желающий может принять участие в подобной форме проявления творческого начала.

В период празднования 75-летия Великой Победы музыкальные клипы стали одной из самых распространенных форм, привлекающих слушателей и создающих атмосферу праздника. Многие академические и эстрадные певцы приняли участие в своеобразном «параде» видеоклипов, выложенных в сети Интернет. Среди них, например, – Дмитрий Иванчей, солист оперного «Аалто-театра» (г. Эссен, Германия). В качестве поздравления он предложил своим многочисленным слушателям видеоклип, в котором представил песню «Эх, дороги». Значительную роль в клипах в целом играет визуализация песен – усиление ее эмоционального воздействия на слушателя путем демонстрации специально выстроенного визуального ряда. Д. Иванчей, иллюстрируя запись песни картинами бесконечных просторов нашей страны с опустевшими, заброшенными деревнями, видами церквей, петляющими в полях тропинками и размытыми дорогами, документальным кадром военных лет (встреча матери и сына), дополнил глубокую эмоциональную ноту, свойственную данной песне, звучанием «Вокализа» Рахманинова, исполненного певцом на скрипке. В данном случае видеоряд хорошо соответствовал «общей идее и образу артиста, участвующего в нем» [4, с. 108]. В результате такого синтеза разных жанров возник обогащенный ассоциативными связями объемный образ, способный глубоко волновать слушателя. Востребованность данной формы трансляции музыкального сочинения связана с ее доступностью миллионам слушателей. Размещение видеоклипов на сайте в сети Интернет «делает артистов и проект видимыми для большой аудитории» [4, с. 109], что становится особо важным моментом в карьерном росте певцов.

Другая популярная форма современной жизни музыкального произведения представлена ***флешмобом*** – спланированной массовой акцией, предполагающей внезапное появление группы людей в определенном месте, выполнение ими заранее оговоренного действия и такое же внезапное окончание представления. Как любое явление, флешмоб способен изменяться в соответствии с реалиями времени, обретать новые формы. Так, в день празднования 75-летия Победы был организован всероссийский флешмоб – исполнение песни «День Победы» всеми россиянами сообща в 12 часов по московскому времени. Новый поворот в решении этого представления был вызван сложившейся ситуацией в мире – самоизоляцией, не позволяющей выходить из дома и объединяться в группы. Свидетельства проведения данной всероссийской акции были выложены в сети Интернет: многие участники демонстрировали проведение флешмоба в своем доме, дворе, районе, городе. Так, в Москве солисты Большого театра Агунда Кулаева и Алексей Татаринцев организовали исполнение этой песни во дворе огромного многоэтажного дома: соседи музыкантов с радостью приветствовали это интересное начинание и подпевали, находясь на балконах своих квартир.

Еще одна форма, ставшая популярной в дни празднования Великой Победы в 2020 году, – ***онлайн-концерты***. Наряду с выступлением в традиционных залах, например, в Государственном Кремлевском дворце (этот концерт был показан в телевизионной версии), востребованными оказались самые разные площадки, вплоть до обычных квартир. Интересную акцию провели педагоги, преподающие вокал в «Доме Музыканта» (г. Санкт-Петербург): каждый из них, находясь дома, представил свои любимые песни, в том числе на военную тематику.

Поздравление ветеранов войны, которое планировалось провести в торжественной обстановке, также состоялось, но в иной, совершенно неожиданной форме. И здесь опять главным участником мероприятия стала песня: выездные ***концертные бригады*** исполняли подготовленные программы в местах проживания ветеранов, а те с балконов своих квартир слушали выступающих.

Все вышеперечисленные формы представления песен о войне были вызваны сложившейся в стране ситуацией, показав жизнеспособность этого жанра, его мобильность, возможность существования в любом необходимом формате, сохраняя при этом изначально заложенное высокое жанровое содержание. Возникнув в экстремальной ситуации, отмеченные формы привлекли внимание слушателей и исполнителей, что будет способствовать их дальнейшей жизни в культуре наряду с известными, устоявшимися формами.

Активное развитие на протяжении XXI века новых путей трансляции песен не исключает *обновления* традиционных направлений представления музыкальных произведений.

Характерным явлением современной культуры стала зрелищность, обусловившая исполнение военных песен в формате ***шоу-программ***. В этом отношении весьма показательны выступления артистов на концертных сценах главных площадей российских городов в дни празднования Великой Победы, когда певцы активно взаимодействуют со слушателями, выходят в «зал», призывают подпевать знакомые мелодии, подключают танцевальные фрагменты. Нередко подобные постановки сопровождаются демонстрацией на экране кинохроники военных лет. Впечатление причастности к тем суровым временам усиливается благодаря добавлению «фронтовых» атрибутов: артисты появляются перед зрителями в пилотках, шлемах танкистов, солдатских шинелях и сапогах. Главная цель организаторов таких представлений – создание праздничного настроения горожан – достигается благодаря удачно выстроенным программам.

В связи с анализируемой в данной статье проблемой отметим еще одно направление в *обновлении формы* подачи песен о войне, связанное с театральными жанрами. Исследуя жанровые решения в современном музыкальном театре, А. В. Крылова отмечает, что «сфера музыкально-театрального творчества является ареной бурного экспериментирования, порождающего новые идеи и формы музыкально-театральных представлений» [5, с. 84]. В этот процесс «бурного экспериментирования» сегодня вовлечен и такой «консервативный» жанр, как песня о войне.

Помимо включения в спектакли отдельных песенных номеров, распространение получили масштабные музыкальные, драматические, хореографические постановки, в которых основой становятся песни военных лет. Зачастую такие представления посвящены той или иной дате Победы. Исполнителями являются не только профессиональные актеры, но и участники детско-юношеских танцевальных, драматических, певческих, хоровых кружков и школ, студенты вузов. Отношение к военной тематике отражается в названиях: «Письма с фронта», «Синий платочек», «Эхо войны», «У войны не женское лицо» и др. В некоторых постановках песни военных лет переплетаются с фрагментами из произведений современных композиторов и тем самым органично включаются в жизнь наших современников. Таков, например, спектакль «Письма с фронта» Детского музыкального театра им. Н. И. Сац, посвященный 75-летию Великой Победы. Наряду с музыкой В. Гаврилина песенно-романсового склада, в спектакле звучат фрагменты военных песен, написанных московскими композиторами – участниками войны: А. Эшпаем, К. Листовым, Я. Френкелем и др. Особенность спектакля заключается в том, что его литературная часть представлена подлинными письмами солдат Великой Отечественной войны в прочтении молодых актеров.

В 2010 году состоялась премьера спектакля «Вера, надежда, любовь» в московском театре «Et Cetera», руководимом А. Калягиным. Представление было посвящено 65-летию Великой Победы. Автор идеи и сценарист – российский бард Ю. Ким – совместно с режиссером Е. Гранитовой создали спектакль, в котором молодые актеры проживают все периоды войны, пристально вглядываясь в образы своих сверстников, изображенных на черно-белых фотографиях тех лет. В спектакле отсутствует драматическое действие, в качестве основы выступают романсы, частушки, 20 песен военных лет, которые передают чувства людей, переживших войну. Сопровождающий пение артистов камерный ансамбль (фортепиано, гитара, аккордеон, контрабас и ударные) также воссоздает музыкальную атмосферу того времени.

Среди жанровых разновидностей спектаклей, посвященных военной теме, интерес представляет ***мюзикл*** – один из наиболее ярких и востребованных жанров современной культуры, основанный на синтезе слова, музыки и пластики. Его показательным образцом, связанным с военной тематикой и включающим песни о войне, является мюзикл «Бери шинель». Он был представлен в 1998 году Национальным творческим агентством «Украина-Арт». Мюзикл, посвященный памяти Леонида Быкова, начинается демонстрацией фрагментов его выдающегося фильма «В бой идут одни “старики”», среди которых – исполнение знаменитой «Смуглянки». Поучителен эпиграф к данной постановке: «Забывший прошлое не имеет будущего». В основе сюжета – различные сценки из жизни бойцов: бытовые,

лирические, юмористические. Они чередуются с кадрами кинохроники, что придает происходящему на сцене ощущение достоверности. Но главными «действующими лицами» мюзикла становятся песни о войне, звучащие из уст двадцати известных украинских певцов (Д. Гнатюк, Т. Повалий, А. Лорак, И. Дарк, Р. Писанка, А. Кучер и др.), каждому из которых поручена небольшая роль, включающая сольное или ансамблевое представление песен о войне. В спектакле реализуется идея «мюзикла-концерта» как «увлекательного состязания персонажей, поочередно выдвигающихся на сцену для исполнения "выходных арий" или включающихся в коллективные "интермедии"» с претворением принципа «непрерывного концертирования», опорой на традиционную номерную структуру и реализацией хореопластической линии [6, с. 90]. Певческая манера многих из исполнителей данного мюзикла близка эстрадной, с характерными для нее интонационными и ритмическими особенностями, отступающими от оригинала. На придание военным песням современного облика направлено и инструментальное сопровождение, представленное эстрадным оркестром. Подобное приближение исполнения к нашим дням способствует более глубокому проникновению слушателей в содержание песен и эмоциональное состояние их авторов и исполнителей.

Востребованным современными зрителями жанром, включающим песни о войне, стали ***музыкально-литературные композиции***, посвященные Победе. Их основой является синтез поэтического и музыкального рядов. Значительный интерес представляют подобные композиции, в которых используется хор. При этом авторами нередко являются хормейстеры, которые стремятся обогатить репертуар своих коллективов яркими полотнами, рассчитанными на их возможности. Большое значение придается зрелищности, визуализации, синтезу искусств, внедрению элементов хорового театра. В таких композициях можно обнаружить признаки жанров оратории и кантаты. Яркое, действенное хоровое представление производит сильное впечатление на слушателей, которые эмоционально воспринимают происходящее на сцене. В данном отношении из ряда других выделим музыкально-литературную композицию «Вставай, страна огромная!», постановка которой была осуществлена в нескольких авторских версиях художественным руководителем и дирижером Государственной академической певческой капеллы Санкт-Петербурга В. А. Чернушенко.

Военная тематика внедряется и в ***попурри*** – композиции, состоящие из фрагментов легко узнаваемых образцов песенного жанра, где песни о войне могут формировать основу сочинения или быть его частью. Они исполняются как певцами, так и хоровыми коллективами, инструменталистами. В сети Интернет имеется большое количество подобных образцов, названия которых ясно определяют их тематическую направленность: «Попурри военных песен в современной обработке», «Танцевальное попурри на песни военных лет», «Военное попурри на темы песен Великой Отечественной войны», «Попурри военных песен караоке». Примером данного жанра, включающим песни о войне в качестве одного из разделов композиции, являются «Отечественные песни разных лет» – попурри, составленное профессором Ростовской консерватории С. А. Таракановым к проводимому им Международному фестивалю детско-юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия». В предисловии к изданию попурри автор отмечает: «Собранное последование песен, в разное время бывших символом исторической эпохи, нации и государства, призвано пробудить в людях воспоминания, необходимые для обеспечения преемственности поколений» [7, с. 3].

В настоящей статье рассмотрены наиболее характерные для современности формы трансляции песенного жанра, которые были определены как традиционные (включая их обновление), а также новые, связанные, в первую очередь, с Интернет-ресурсами. Приводимые наблюдения подтвердили гипотезу о том, что жанр песни обладает достаточной мобильностью и способен адаптироваться к различным направлениям, актуальным для культуры конкретного периода.

Кроме того, в статье были выявлены различные жанровые модификации песен о войне, сложившиеся в результате взаимодействия с другими жанрами и формами представления музыкальных произведений. Сложность их точной жанровой атрибуции иногда бывает обусловлена тем, что многие явления возникают в «пограничном» пространстве различных жанров и порождены «внемузыкальными качествами действительности» [8, с. 158]. Практическая ценность материалов, предложенных в данной статье, заключается в их возможном использовании при освоении таких учебных курсов, как «История отечественной музыки и культуры», «Массовая музыкальная культура XX века». Наряду с этим, авторы стремились привлечь внимание певцов, дирижеров, режиссеров к обсуждаемым актуальным проблемам.

Песни о войне, прочно удерживая историческую память о величайшем подвиге нашего народа, выполняют важнейшую нравственно-

воспитательную функцию, необходимую для преемственности поколений в нашей стране. Это является гарантией дальнейшей востребованности указанного жанра, стимулируя пристальное внимание к нему со стороны научного сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилова Н.* К проблеме национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 5–97.

2. *Холопов Ю.* Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального) // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке: К 75-летию со дня рождения: сб. ст. М.: Музиздат, 2008. С. 146–157.

3. *Зенкин К.* О национальной составляющей музыкального стиля: Художественный смысл и контекст // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 216–225.

4. *Корнеева С.* Музыкальный менеджмент: учеб. пособие. М.: Юнити, 2006. 304 с.

5. *Крылова А.* Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 84–89.

6. *Андрущенко Е.* Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 89–94.

7. *Тараканов С.* От составителя // Отечественные песни разных лет: Поет Детский хор РГК им. С. В. Рахманинова / сост. С. А. Тараканов. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского областного ИПК и ПРО, 2011. С. 3.

8. *Назайкинский Е.* Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. М.: Музыка, 1987. С. 151–177.

REFERENCES

1. *Gavrilova N.* K probleme natsional'nogo v muzyke 20 veka [On the problem of the national in the music of the 20th century]. Posobiya po istorii zarubezhnoy muzyki. Vyp. 1 [Manuals on the history of foreign music. Issue 1]. Moscow: Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 2003. Pp. 5–97.

2. *Kholopov Yu*. Russkoe v russkoy muzyke (k probleme ponyatiya natsional'nogo) [Russian in Russian music (to the problem of the concept of national)]. Idei Yu. N. Kholopova v XXI veke [Ideas of Yu. N. Kholopov in the 21st century]: collected articles. Moscow: Muzizdat, 2008. Pp. 146–157.

3. *Zenkin K.* O natsional'noy sostavlyayuschey muzykal'nogo stilya: Khudozhestvennyj smysl i kontekst [About the national component of musical style: Artistic meaning and context]. V prostranstve smyslov: tekst i intertekst [In the space of meanings: text and intertext]: collected articles. Petrozavodsk: Verso, 2016. Pp. 216–225.

4. *Korneeva S*. Muzykal'nyj menedzhment: [Music management]: textbook. Moscow: Yuniti, 2006. 304 p.

5. *Krylova A*. Sovremennyj muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovykh resheniy [Modern musical theatre in the variety of genre solutions]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 4. Pp. 84–89.

6. *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. Pp. 89–94.

7. *Tarakanov S*. Ot sostavitelya [Preface of Compiler]. Otechestvennye pesni raznykh let: Poet Detskiy khor RGK im. S. V. Rahmaninova: [Motherland songs of different years: The Rachmaninov Conservatory children's choir sings]. Compiled by S. Tarakanov. Rostov-on-Don: Izd-vo Rostovskogo oblastnogo IPK i PRO, 2011. P. 3.

8. *Nazaykinskiy E*. Ponyatiya i terminy v teorii muzyki [Concepts and terms in music theory]. Metodologicheskie problemy muzykoznaniya [Methodological problems of musicology]. Moscow: Muzyka, 1987. Pp. 151–177.

Дабаева Ирина Прокопьевна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Irina P. Dabaeva
Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Манько Татьяна Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры академического пения и хорового дирижирования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
regentmtv@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8611-3633

Tatyana V. Manko
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Academic Singing and Choral Conducting
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
regentmtv@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8611-3633

УДК 7.038.55 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14004

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

ИНСТАЛЛЯЦИЯ: ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ОЗНАЧАЮЩИХ

Введение в художественную практику ready-made становится проблемой художественной деятельности. В дизайне тренда эта практика способствует формированию манипуляции вещами-знаками. В символическом пространстве культуры ready-made становится основой инсталляций. Перемена контекста для означаемого предмета приводит к преобразованию означающих, возникновению коннотаций и ассоциаций. Манипуляция с типовыми вещами промышленного производства направлена на устранение означающего и создание «слепого пятна», вокруг которого образуются коннотации. Новые смыслы приводят к пересмотру традиционной модели искусства как репрезентации. В отличие от арт-практики, в дизайне не устраняется означающее, а меняются функции. Перемена функций используется для создания необычных вещей. В ситуации постмодерна принцип цитирования прошлого реализуется как монтаж банальных вещей, образующий оригинальный смысл. Наряду с высокими технологиями и поэтическими изобретениями изысканных вещей, возникает hand-made дизайн. Его суть – в остроумных проектных решениях путем манипуляции с ready-made. Монтаж вещей является авангардным конструированием, семантическим проектированием чудесного образа в повседневном пространстве. В контексте символического пространства продукты hand-made дизайна выступают как инсталляции. В отличие от арт-инсталляций, имеющих эстетическое значение, инсталляции дизайна функциональны. Их назначение – реклама, продвижение бренда или создание привлекательной среды. Инсталляции создаются в рамках направлений поп-дизайна, анти-дизайна, деконструкции и постиндастриал. Это витрины, шоурумы, конструкции в интерьере и экстерьере городской среды. В парковых зонах и местах развлечения создается фантазийное пространство, способное удивлять, развлекать, давать отдых посетителю. Особый интерес вызывают «поющие» фонтаны с лазерными шоу: гармония музыки, «танца» водных струй и игры света может вызвать эйфорию у зрителя. Техническая изобретательность и интеллектуальная конфронтация с мейнстримом как принцип hand-made design и installation view позволяют конструировать из банального пространства нечто оригинальное, обыгрывать вещи-знаки в различных контекстах, провоцировать новые коннотации и ассоциации.

Ключевые слова: дизайн, произведение искусства, инсталляция, ready-made, hand-made дизайн, «поющие» фонтаны, означающее и означаемое.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Инсталляция: преобразование означающих // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 27–39.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13004

V. PIGULEVSKIY
Rachmaninov Rostov State Conservatory
L. MIRSKAYA
South-Russian Humanitarian Institute

INSTALLATION: TRANSFORMATION OF SIGNIFIERS

Introduction of "ready-made" to the art practice becomes a problem of artistic activity and contributes to the formation of the trend of manipulation of "sign-things" in design. In a symbolic cultural space "ready-made" becomes the basis of installation. Changing of the context for a signified thing leads to transformation of signifiers, emergence of connotations and associations. Manipulation with the typical objects of industrial production aims to remove a signifier and create a "blind spot" that would result in the formation of connotations. New meanings lead to a revision of a traditional art model as representation. Unlike art-practice, the signifiers in design are not removed, but they change their functions. Change of the functions is used to create the unusual things. In the post-modern, principle of citation of the past is realized in the way of organization of the commonplace things that forms unusual meaning. In line with high technology and poetic inventions of the exquisite things hand-made design arises. The ingenious design solution by means of "ready-made" manipulations is the essence of hand-made design. Montage of things is an avant-garde construction of a miraculous image and a semantic design in everyday life. Hand-made design products become installations in the context of a symbolic space. In contrast to the art installations that have an aesthetic purpose, the design installations are functional ones. Their purpose is advertising, brand promotion and creation of an attractive ambience. Installations are created in the context of the pop-design, anti-design, deconstruction and post-industrial trends. These are display windows, showrooms, constructions in the interior and exterior urban environment. In park areas and entertainment places a fantasy space that can surprise, entertain and give rest to visitors are created. Especially important role belongs to the "singing" fountains with a laser show. The harmony of music, the dance of jets, and the play of light can cause euphoria in the viewer. Technical ingenuity and intellectual confrontation with the mainstream as a principle of hand-made design and installation view allow design something creative from a commonplace space, to play out "sign-things" in different contexts, to provoke new connotations and associations.

Key worlds: design, artwork, philosophy of art, installation view, design, ready-made, hand-made design, "singing" fountains, signifier and signified.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. Installation: transformation of signifiers // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 27–39.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14004

Введение в художественную практику ready-made, объектов и конструкций привело к пересмотру традиционной модели искусства. Прежняя теория искусства как эстетической реальности, отграниченной от действительности, сменилась институционной концепцией, согласно которой, произведение наделяется неким статусом в контексте культуры. В исторической перспективе ready-made приобретает статус произведения благодаря манипуляции с объектами, артефактами, конструкциями, коллажами и ассамбляжами [1]. Аналогичным образом используется человеческая телесность в качестве эстетического объекта в акциях, перформансах, хэппенингах, фото- и видеоинсталляциях. Принцип ready-made становится не только источником инсталляций в художественной практике, но и одним из способов конструирования в дизайне. Задачей данной статьи является анализ тех коннотаций, которые возникают в ситуации размещения артефакта в определенном контексте – в пространстве музея, города или в природном ландшафте. Как происходит преобразование означающих и каковы те коннотации, которые позволяют артефакту обрести статус произведения в определенном контексте? Каков эффект преобразования означающих в дизайне?

Метод. Важную роль в анализе объектов художественной практики играет институционная

теория, которая сложилась благодаря Артуру Данто [2] и Джорджу Дикки [3]. Существенный вклад в разработку анализа объектов внесли Ричард Уоллхайм [4], Никола Уолтерсторф [5], Йозеф Марголис [6], которые опирались на работы Нельсона Гудмена [7; 8]. Теория «создания миров» Нельсона Гудмена строится на своеобразном понимании символической репрезентации, восходящей к неокантианской традиции, в которой символ понимается как «порождающая модель» (А. Лосев), а в ней мир не дан, а задан (Э. Кассирер). Одновременно для построения «языков искусства» Гудмен использует трехчленную теорию «знак–референт–денотат» (Ч. Пирс, Г. Фреге), которая описывает процесс символизации. Референция – это не указание на предмет, а именование предмета, навязывание ему ярлыка (признака, предиката). В свою очередь, идентификация ярлыка (знака) осуществляется в символической системе путем отсылки к образцу – экземплификации – подобно тому, как соотносится первичное *type* и частное появление слова *token* (Ч. Пирс).

В таком случае онтологическое отношение «знак–референт–денотат» подменяется конвенциональным отношением, а денотация – обратной денотацией. Денотация редуцируется к присвоению ярлыка – вербального или невербального, иконического, нотного, цитатного, то есть «языков искусства». Получается, что искусством становится событие в символической системе именования и экземплификации. Экземплификация избирательна и зависит от контекста, в ней важны конкретные обстоятельства, в которых находится образец и символическая система, а в рамках экземплификации проводится уточнение. На этом основании строятся рассуждения Данто и Дикки: если взять объект, то при смене контекста в необычных обстоятельствах «мира искусства» происходит операция метафорического переноса схемы (референции). Объект становится *как бы* произведением. Эстетическое для Гудмена не эссенциально, но реляционно, оно может возникать и исчезать под воздействием случайных обстоятельств в символическом контексте [7, с. 173–181]. Допущение невербальной референции как сильная сторона теории Нельсона Гудмена не объясняет того, как в условиях реляционного понимания экземплификации артефакты или события искусства становятся общепризнанной и неизменной классикой авангарда.

Представляется, что для анализа процесса «втягивания» ready-made в арсенал художественной культуры более продуктивна двучленная теория знака Ф. де Соссюра – соотношение означаемых и означающих, – согласно которой, значение возникает как ментальный образ. Это позволяет учесть взгляды, мнения и установки публики в процессе преобразования означающих повседневной банальности в искусство. Еще одной посылкой для анализа является понимание прекрасного и искусства И. Кантом как «чистой формы и незаинтересованного восприятия». Эта позиция в семиотическом аспекте означает «нулевую степень письма» (Р. Барт), что нейтрально в эстетическом отношении. Однако восприятие банальных объектов при перемене контекста чревато ментальной драмой, игрой воображения и рассудка, что и становится признаком эстетического. И, наконец, термин «арт-практика» как манипуляция с объектами или контекстом вводится в противовес традиционному пониманию искусства как эстетической иллюзии, отграниченной от действительности.

Концепции искусства. Со времен античной эстетики под искусством понимается произведение, которому присущи mimesis, poiesis, techne. В процессе исторического развития возникает понимание искусства как предмета, вызывающего шок (Псевдо-Лонгин), игры и видимости (Ф. Шиллер), единства содержания и формы (Г. В. Ф. Гегель), чистой формы и незаинтересованного восприятия (И. Кант), конструирования формы (Э. Кассирер, Г. Коген), императивной ценности созерцания (Г. Риккерт, И. Кон) и др. [9, p. 375–384]. Модернизация традиционной модели вводит понятие «искусство для искусства», подчеркивая активность эстетического сознания и духовность произведения искусства. Основная проблема классического творчества – это проблема шедевра, в котором идейно-эмоциональное содержание выражено с виртуозным мастерством. Основная стратегия публики – понимание художественности произведения или текста, т. е. «перевод восприятия объекта в суждение вкуса» (Ю. Хабермас). Модернизм, который воплощает элитарное сознание, занят созданием шок-ценностей, характеризующихся «величиной, интенсивностью, экстравагантностью» (П. Валери). Основная проблема модернизма – приватное мифотворчество, излияние души поэтического гения. Это вопрос конструирования вымысла по отношению к действительности. Основная стратегия публики – понимание автора как источника личностного смысла, интеллектуальная реконструкция «фундаментального Я». Несмотря на то, что происходит отказ от мимесиса и установление приоритета творчества, остаются незыблемые принципы трактовки искусства. Под искусством понимается, прежде всего, произведение искусства, для которого характерны образность, мастерство исполнения и стиль, а также отграниченность от действительности. Искусство есть реальность особого рода, создаваемая по

законам поэтики, композиции, драматургии, то есть вымышленный хронотоп, который противопоставляется рутине повседневности. Понятно, что для произведения, созданного с виртуозным мастерством, требуется подготовленная публика, имеющая интеллектуальный тезаурус и эстетический вкус.

Расширение традиционной концепции предполагает, что искусство следует рассматривать в системе «автор–произведение–реципиент». Художник непременно обладает виртуозным мастерством. Реципиент должен уметь воспринимать и оценивать произведения искусства. При этом размещение, исполнение и восприятие произведения искусства происходят в музее, театре, концертном зале. Традиционно это символические места удовлетворения духовных потребностей. Творец, критика, зрители, а также символические места восприятия, оценивания и наслаждения образуют особую социальную структуру, в которой повторяется модель поведения – воспринимать произведение в знаковых местах. Естественно, что в этой социальной структуре произведение существует лишь в актах коммуникации: «Произведение, погруженное на дно моря, не есть произведение искусства» (Б. Брехт).

Модель произведения искусства, начиная с античности и вплоть до модернизма, – это условность, образность, духовное содержание, мастерство и стиль. Позиция критика определена его эстетическим вкусом, способностью суждения и оценки. Роль зрителя предполагает способность воспринимать прекрасное и безобразное, комическое и трагическое, сопереживать, занимать гражданскую позицию, ну и, конечно, иметь «способность судить о красоте – вкус» (И. Кант).

Попытки объяснить вовлечение артефактов авангарда в сферу художественной практики повлекли за собой возникновение теории, в которой искусство понимается как социальный институт [10, p. 375–384]. Представленные в пространстве музея артефакты Марселя Дюшана нарушают сложившиеся требования: нет ни мастерства, ни образности, ни стиля, ни вымысла, объект взят в самой действительности, а не отделен от нее условным «как бы жизнь». Однако к середине XX века данные артефакты становятся классикой авангарда; объяснение этого потребовало учитывать контекст культуры. Так же, как слово получает значение в предложении, артефакт обретает смысл в контексте культуры. Отсюда и формула: «Все может быть искусством, и каждый может создавать искусство» [11].

Под контекстом культуры понимается не только «мир искусства» [2], но все то, что входит в тезаурус художника, критика и зрителя, – от мифологии, религии и морали до исторических знаний, то есть духовная культура [12, p. 201–203]. Культурный контекст явно недооценивается в традиционной модели искусства. Теория искусства как социального института включает в «мир искусства» музеи, театры, филармонии, критику и журналы, а также ритуалы и организации, учебные заведения и коллекционные фонды [13]. Но произведение может быть культурной инсценировкой и за пределами музея. Однако и данная теория, помимо места экспозиции, упускает культурный контекст, в котором осуществляется акция или манипуляция.

Манипуляция и устранение означающего. Вопрос функционирования традиционного института искусства впервые возник тогда, когда в качестве объекта художественного восприятия Марсель Дюшан представил в музее сначала «Велосипедное колесо» (1913) и «Сушилку» (1914), а затем и «Фонтан» (1917). Эта позиция художника стала следствием социального пессимизма, навеянного ужасами Первой мировой войны, и ее с полным правом можно назвать тотальной иронией, нигилизмом и анархическим бунтом. Позицию крайнего нигилизма по отношению к обществу и его институтам, историческим событиям занимает также движение *дада* (1913–1922), которое «ничего не означает» (Т. Тцара). Дадаисты презирают зрителя и предшествующую художественную традицию. Как следствие, в противовес музейной экспозиции они работают с самой действительностью, создают коллажи из афиш и газетных вырезок, ассамбляжи и фотомонтажи, проводят ярмарки и акции. В противовес театральным представлениям, дадаисты устраивают трансментальные балы, вместо музыки создают шумовые эффекты, а место поэзии занимают декламация и звуковые стихи. Музей, который прежде служил пространством разграничения искусства и повседневной рутины, местом собрания шедевров и демонстрации высоких вкусов публики, теперь используется для провокации.

С позиции нигилизма выставляются ready-made, «предметы обихода, доведенные до уровня произведения искусства одним лишь фактом выбора художника» (М. Дюшан). Замена традиционного произведения искусства типовой вещью промышленного производства является операцией устранения означающего. Сам по себе типовой, банальный объект почти ничего не значит. Но в контексте музея – вот она, важность контекста! – такой объект утрачивает социальное и функциональное значение и становится «чистой формой». Этот тривиальный артефакт с претензией на художественность вызывает у зрителей недоумение и шок. Прием, кото-

рый использует Марсель Дюшан, а затем Джон Кейдж в «4'33''» (1952) и Ив Кляйн в своих акциях (1960), – это создание «слепого пятна» среди массы мастерски выполненных содержательных шедевров и модернистских интеллектуальных изысков. «Пустое место» создает проблему для мыслящего субъекта, активность которого заключается в страстном желании обрести смысл. Вокруг слепого пятна начинается круговращение мысли. Жажда смысла, который постоянно ускользает, рождает ментальную драму. Досимволическая стихия негативности – банальный объект, контрастирующий с арсеналом искусства, – провоцирует новые смыслы. Значения, которыми обрастает *ready-made* в данном случае, – это анти-шедевр и устранение традиционной концепции искусства в целом. Ведь в таком артефакте нет ни образности, ни мастерства, ни стиля. Что же касается эстетического вкуса и сопереживания зрителей, а также нравственности, то для оценки бытовых или функциональных вещей все это не требуется. По сути, контекст музея и представления публики о том, каким должно быть искусство, становятся основой для коннотаций, разыгрывающихся вокруг банального объекта [4].

Если колесо – объект нейтральный, то выставленный среди шедевров музея писсуар – объект для публики «низкий», постыдный. Истоки подписи *R.-Mutt* связаны с рядом ассоциаций: гастролями комиков Mutt & Geff, приобретением писсуара в магазине владельца G. L. Mutt, а также аббревиатурой R-M (ready-made). Однако для публики актуализируются другие смыслы. Выставленный среди шедевров писсуар воспринимается как пощечина общественному вкусу. Подписывая писсуар R.-Mutt, что может означать «Я – болван», умаляя собственное творчество, Дюшан насмехается над консервативными вкусами и высокомерием публики. Тем самым оскорблению подвергаются вкус зрителей, оценки критиков, а также мастерство и стиль художника в процессе художественного творчества. Все коннотации имеют негативный смысл по отношению к наличию вкуса и оценке зрителей в искусстве. Можно указать и на работу Марселя Дюшана «L.H.O.O.Q» (1919): Джоконда с усами призвана пародировать классический идеал искусства, насмехаясь над традиционными культурными ценностями.

Надо сказать, что ready-made совершенно невозможно рассматривать сам по себе. Самостоятельный статус может приобрести не типовой, а лишь оригинальный объект – такой, как сюрреалистический objet trouvé. Показательный тому пример – работа Мерет Оппенгейм «Меховой завтрак» (1936), которая нарушает наш опыт осязания фарфоровых предметов. Типовой объект может рассматриваться только в контексте музея, концептуальных установок *дада*, условностей репрезентативного искусства, тезауруса и мнений публики.

Спустя полвека распространенной практикой авангарда становятся артефакты, выставленные с иронией. Это дадаистские ready-made и сюрреалистические objet trouvé. К подобным артефактам можно отнести хэппенинги и перформансы, коллажи и «конкретную музыку». Они подвергаются институциализации через медиареальность и актуальные культурные события. Статус произведения напрямую зависит от социального института. Допускается, что любой человек может выступить в роли художника, а роль зрителей теперь не сводится к эстетическому созерцанию и сопереживанию. Зрители вовлекаются в исполнение перформанса, «коллажей действия» (А. Кэпроу), что создает эстетически значимое событие. Сам объект (или событие) при этом может быть «пустым местом». Но при определенных культурных условиях, в контексте оно становится (или не становится) произведением, арт-объектом. Такое «произведение искусства» приобретает смысл только благодаря контексту, который обеспечивает «преображение обычного» [13]. Поэтому произведение есть такой артефакт, которому общество или социальная группа присвоили статус «искусства» [6, p. 89–106].

Знаки и маргинальные смыслы в контексте масс-медиа. Вследствие роста потребительского рынка и массового производства, спроса и коммуникаций внимание художника привлекает множество повседневных вещей, упаковок, рекламных плакатов и вывесок. В середине XX века в Великобритании и США возникает поп-арт. Это направление работает не с образами, а со знаками и знаковыми системами [14, p. 7], например, с рекламой, предметами широкого потребления, имиджами звезд масс-медиа и пр. Наблюдается тенденция к изменению означивания объекта. Основную роль в означивании теперь играют стереотипы и клише, введенные в оборот массовой культурой. Две работы Роберта Раушенберга: «Кровать» (1955) и «Монограмма» (1959) – получили общественное признание. Первые коллажи и ассамбляжи Раушенберга были выставлены в Лондоне в помещении бывшей конюшни, что спровоцировало общественный скандал (1953). Необыкновенное возмущение публики вызвало одеяло с приклеенной подушкой и потеками краски, которая была нанесена с намеренной и вполне определенной иронией к абстрактному экспрессионизму. Ввиду такого эпатажа одеяло отказались выставлять в Спо-

лето (1958). При этом, однако, было упущено самое главное – коннотации. По мнению публики, постель выглядела так, будто на ней кого-то зарубили топором. Объект вызывал у зрителей ассоциацию с насилием, которая в современном социокультурном контексте была вызвана боевиками и фильмами ужасов. Другую общезначимую ассоциацию вызывает «Монограмма» как метафора сексуального акта. Обе указанные работы оказались близки к стереотипам общественного сознания, сложившимся под влиянием эротики и боевиков Голливуда, образов Эроса и Танатоса, сексуальности и агрессии. На табу и нормы общественной жизни наслаиваются образы и стереотипы масскульта. Это вызывает ассоциации, лежащие за пределами банальных объектов.

Так, актуализация социальных значений в творчестве Раушенберга осуществляется как цитирование образов американской политической жизни и культуры. Это коллажи «Каньон» (1959), «Воздушный змей» (1963), «Золотой стандарт» (1964), «Обратное движение I» (1964), «Знаки» (1970), «Советско-американский декор I–III» (1988). Другая социально-актуальная работа – это «F-111» Джеймса Розенквиста (1965). Начало войны во Вьетнаме и холодная война, создание проекта самолета, который к концу разработки устарел, – все это вызывало разочарование художника и стремление создать коллаж. На схему самолета он наложил образы атомных взрывов, безмятежного отдыха и праздной жизни. Так коллаж приобрел коннотации критики милитаризма, бездумной жизни обывателя и предостережения.

Поп-арт, опираясь на знаки, рекламные обращения, имиджи масс-медиа, трансформирует институт искусства. Музей уже не обязателен, роль критики замещается рекламой, а восприятие зрителей опосредовано *media*. Важно не то, что есть, а то, что говорят об артефактах. Арт-практика опосредуется знаковыми системами. Масс-медиа определяют, что считать эстетическим объектом, а что – нет. Они опосредуют общественное мнение и обусловливают коннотации. Соответственно, быть художником значит использовать художественные конвенции, чтобы индексировать вещь [15, p. 99–104].

Формирование информационного общества в ситуации постмодерна приводит к росту значения массовых коммуникаций, засилью знаковых систем и особому пониманию культуры. Культура трактуется как текст, понятый предельно широко. Это сплетение знаков, языковых практик и экстралингвистических факторов. Текст – это культурные коды и нарративы, а также сигналы, жесты, имиджи и др. В таком тексте дезавуируется историческое время, его замещает иллюзорный континуум, а исторические реалии играют роль цитат и декораций. Текст культуры может предстать как совокупность философских, религиозных и художественных сентенций в сочетании с научными данными и фантазиями. Тотальный текст эклектичен, в нем утрачивается иерархия ценностей, стираются различия между аутентичной и репродуцированной реальностью, он постоянно цитируется и переписывается. Теперь реди-мейд обыгрывается в инсталляциях, погруженных в текст с бесконечным горизонтом.

Инсталляции в художественной практике. Инсталляции создаются либо как способ выделения эстетического пространства, либо в пространствах города, публичных местах или природном ландшафте. Коннотации и ассоциативные поля инсталляций связаны с культурой и историей, повседневным опытом и медиареальностью [16]. В тотальном тексте культуры, где уже «все сказано», утрачивается значение автора. Художник не может сказать ничего нового, он может только цитировать и иронизировать. Автор – лишь фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла [17, с. 113]. А зрители выступают в роли «творцов» культурных событий happening, performance, mixed-media, body art. В «мире искусства» порой приобретают известность люди, не имеющие художественного образования, например, Мерет Оппенгейм, Йоко Оно, Ив Кляйн, Жан Тэнгли, Ники де Сен-Фаль. Вместо традиционного музея с контекстом городской культуры работают улицы, площади, цеха брошенных заводов, подиумы фэшн-шоу и др. Таковы инсталляции «Евразия 32. Часть Сибирской симфонии» (1966) Йозефа Бойса, «Стул в трех измерениях» (1967) Джозефа Кошута, «Репетиция 19-ти III» (1968) Евы Хессе и др. Порой инсталляции апеллируют к мифологическому контексту: «Ладья Харона» (1984) Гюнтера Юккера, «Одалиска» (1958) Роберта Раушенберга, «Валгалла» (2014) и «Уроборос» (2014) Ансельма Кифера. Инсталляции могут поставить под сомнение веру и религию: «9-й час» (1999) Маурицио Каттелана, «Левиафан» (2006) Эрнесто Нето, «Стражи времени» (2015) Манфреда Килнхофера.

Когда место реди-мейд занимает человеческое тело, возникают «коллажи действия» [18]. Это говорит о единой семантической природе инсталляции и перформанса. Примером могут быть перформансы и видеоинсталляции Спенсера Туника в оперном зале театра Брюгге (2005), в экстерьере Мюнхенской оперы (2012), проекты «На леднике Алетш» (2007), «Мертвое море» (2005), «Мечты Амстердама» (2007). Инсталля-

ции и перформансы Ванессы Бикрофт, Клавдии Руж, Томаса Хиршхорна активизируют у посетителей и участников названных действ опыт осязания. Например, перемещаясь между обнаженными моделями в перформансе Ванессы Бикрофт «VB35» (1998), участник всеми фибрами ощущает убожество своего тела.

Перформанс, хэппенинг, акция или инсталляция – это действо, размещенное в окружающей среде, а не предмет созерцания, как в традиционном художественном институте. Событие либо конструируется в пространстве, либо исполняется участниками перформанса. При этом смысловым фоном события служат не только улица или природный ландшафт, но и информационные потоки медиа. Медиареальность подменяет историю (history) рассказом (story), что влечет за собой эффект «исчезновения» исторических событий, прежнего означающего. Отсюда воцаряется атмосфера неясности и чувство неуверенности, которые служат благодатной почвой для манипуляций. Отчужденная реальность поддерживает кризис идентичности, «исчезновение» индивида. Не в этом ли смысл перформанса Спенсера Туника «Личность в толпе» (2014)?

Главный вопрос статуса инсталляции в культурном контексте – это процесс извлечения смысла среди стертых фраз, клише и банальностей. Только в случае подрыва «общего места» или «общего мнения», на грани высказывания образуется смысл, который тем самым приобретает характеристику маргинальности. Смысл обнаруживается за гранью привычного суждения и «здравого смысла» [19, с. 17]. Поиск такой маргинальной идентификации и является сутью культурных инсценировок тысяч обнаженных людей в публичных местах. Выработка нового поведенческого кода ad marginem по ту сторону традиционного художественного пространства и поиск новых культурных форм, в том числе за гранью символического, появляется, когда у большинства членов общества утрачены культурная идентификация и выработанный традицией социальный интерес. Примерами могут быть перформанс Спенсера Туника «Личность в толпе» (2014), фотоинсталляции Клавдии Руге «Инферно» (2011), «Взаимоотношения» (2005), «Осязание» (2006), а также Лю Болина «Невидимый человек» (2015), Эвелин Бенчиковой «Се человек» (2017).

Замалчивание преступлений, политическая тенденциозность и фабрикация событий как неких историй в пространстве масс-медиа порождают в современную эпоху отторжение традиционной знаково-символической культуры. Как следствие, авангард занят не просто устранением означающего, а принципиальным нарушением культурных клише и социальных норм поведения. Движение на край общепринятого становится платформой для того, чтобы объект или действие обрели статус события, произведения. Чем больше инсталляции и перформансы подрывают предрассудки и сложившиеся мнения, тем более они социально актуальны. Так, реакцией на бомбардировки Югославии является перформанс Марины Абрамович «Балканское барокко» (1997), на угрозу смерти – Энтони Гормли «Критическая масса», Ванессы Бикрофт «Тихая смерть» (2011), на проблему старости и болезни – Эда Кинхольца «Ожидание» (1965), «Государственная больница» (1966). Провокации, обращенные против успокоенности обывателя, стремления западной цивилизации избегать мыслей о перверсиях, болезнях, депрессии, угрозах и смерти, – это инсталляции Джуди Чикаго «Званый обед» (1979), Трейси Эмин «Моя кровать» (1998), Марка Куина «Мираж» (2009), Маурицио Каттелана «Повешенные дети» (2004). Акции Германа Нитча в Вене по закланию ягнят и «Дионис 69» (1969) – это насилие, которое нарушает общественные табу, бросает вызов религиозному ханжеству и мещанскому образу жизни. В отличие от классики и модернизма, акции – не репрезентация, «не настоящая мистерия, а лишь подтверждение реального существования» (Герман Нитч). Натуральный формат «события» в контексте культуры вызывает коннотации страха и агрессии, неистовства и бунта.

Перформанс, хэппенинг – это не репрезентация театрального спектакля, а действие в самой жизни, которое происходит между актерами и зрителями, допуская обмен ролями [20, с. 35–37]. В отличие от традиционного спектакля и медиа, пространство, объединяющее актеров и публику отсутствием жестких игровых границ между сценой и зрительным залом, открывает новое поле социально-исторических аллюзий. Социальная структура такой эстетической акции размывает грани традиционной театральной постановки и способствует движению ad marginem к выявлению смысла акции, которую отличает неопределенность и размытость с намеком на событие. Это, например, инсталляция в галерее Tate Moderne Аниша Капура «Марсий» (2000). Громадное сооружение, напоминающее духовой инструмент, являлось намеком на дудочку Марсия. Основание «дудочки Марсия» служило задником сцены, на которой размещался оркестр. Кроме отсылки к мифу о состязании Марсия и Аполлона, коннотации создавались различными событиями (концертами). Постмодерни-

стское цитирование образовывало множество маргинальных смыслов вокруг эстетического события. Зрители же, в качестве «очага смысла», были помещены внутрь произведения. Вообще манипуляция с музыкальными инструментами подразумевает нарушение традиционного пиетета к искусно сделанной вещи и утонченным музыкальным наслаждениям. Стоит упомянуть усеянные гвоздями скрипки и пианино Гюнтера Юккера (1974, 1964), аккумуляцию скрипок Армана (1961) или фетровый рояль Йозефа Бойса (1985).

Однако помимо контекста, позволяющего означаемому (вещи) приобрести новое означающее (смысл), возможно создание коллажа, ассамбляжа или монтажа вещей-знаков, что дает возможность найти новый смысл в известных вещах и их полезных функциях. Этот аспект используется в практике дизайна. Если в художественной деятельности происходит устранение означающего ради «чистой формы и незаинтересованного восприятия», то в дизайне происходит преобразование функций, предмет остается полезным. Иногда меняется функция, иногда – контекст [21].

Hand-made дизайн. Во второй половине XX века научно-техническая революция открывает массу возможностей, связанных с использованием новых материалов и технологий для промышленного производства вещей. Можно сказать, что особенностью современного дизайна становится сочетание технологии и фантазии, *techne & poises*. Это вполне в духе постмодерна, ситуация которого, со времен книг Роберта Вентури, определяется цитированием и обыгрыванием стилей прошлого, радикальной иронией, семантическими ассоциациями и коннотациями [22]. Сфера апелляции к различным феноменам культуры быстро расширяется, и оригинальные объекты относят не только к прошлому. Например, Широ Курмата, создавая кресло из проволоки «Как высока луна» (1986), имеет в виду одну из джазовых тем Дюка Эллингтона. Естественно, что, находясь в Париже – центре мировой моды, Филипп Старк обыгрывает ее стили и тренды. «Мадмуазель» Старка (2004) – образец постмодернистского цитирования и обыгрывания вещи в контексте культуры. Серийный стул превращен в коллекцию «Mademoiselle a la Mode» (2007) путем «переодевания» обычных стульев в необычные «платья», паттерны которых являются лейтмотивами ведущих Домов моды. Функциональный объект приобретает символические значения [23, p. 247–281].

Ранний эксперимент использования ready-made в проектах Энцо Мари «Astray» и «Putrella» (1958) воспринимался как нонсенс или заблуждение, но опыт поп-арта позволил все изменить. Существенную роль в формировании семантического монтажа сыграли поп-арт и поп-дизайн как работа со знаковыми системами. Под влиянием поп-арта коллаж разнородных предметов или имитация культовых вещей становятся приемами проектирования. Эстетику поп-дизайна буквально воплощают конструкции hand-made дизайна – собранная с иронией лампа Рафаэля Челентано «Campari» (2002) или эклектичная конструкция-торшер от *Committee* «The Kebab» (2004), ассоциирующаяся с барахолкой. Эти объекты эффектно смотрятся в тематических барах и интерьерах. Впрочем, и для дорогих, изысканных брендов подобный подход становится извлечением необычных смыслов: ветка света с кристаллами для *Swarovski* от Торда Бунтье (2002) или хрустальная люстра-зонт для *Baccarat* от Филиппа Старка «Marie Coquine Chandelie» (2011).

В противовес основным тенденциям функционализма и стайлинга формируется анти-дизайн, который стремится преодолеть как скуку функционализма, так и коммерческую зависимость стайлинга. Остроумная изобретательность и интеллектуальная конфронтация по отношению к мейнстриму порождают новые вопросы в проектировании. Теперь нет проблемы «В чем мы нуждаемся?», а ставится вопрос о наших предпочтениях и впечатлениях: «Что бы мы еще хотели?». Правильный ответ о назначении вещи – не технический, а биологический и семантический [24, p. 520].

Постмодернистское цитирование и реди-мейд открывают новые семантические возможности в дизайне, позволяют преодолеть банальность серийных вещей. А идея ручной работы, которая противопоставляется большим брендам, возможно, навеяна принципом панк-эстетики «сделай сам» [25, p. 22–31]. Имеются в виду конструкции, предполагающие семантический монтаж, изменение смысла. В малотиражных изделиях анти-дизайна, отвергающего серость функционализма, сформировался тренд hand-made design. В ряде соответствующих работ был использован принцип Марселя Дюшана – монтаж ready-made. Впервые монтаж типовых вещей применили Акиле и Пьер Джакомо Кастильони, создав барные стулья с велосипедным и тракторным сиденьями «Sella» и «Mezzadro» (1957), а затем лампы «Arco» (1962), «Toio» (1962), «Snoopy» (1967). Вслед за ними, Гаэ Ауленти конструирует столик с велосипедными колесами «Tour» (1993), братья Фернандо и Умберто Кампана проектируют стул «Jenette» (2000) и кресло

«Sushi» (2002). Когда образ вещи не соответствует ее функции, возникает аберрация смыслов, что способно нас удивить среди банального окружения.

Классическим образцом hand-made дизайна является кресло Рона Арада «Rover» (1981), собранное из сиденья выброшенного автомобиля и стального каркаса, фурнитуры *Kee Klamp*. Эта весьма комфортная и оригинальная конструкция имеет не только экологический смысл вторичного использования, но и оригинальный вид. По сути, изменен контекст: вместо салона автомобиля кресло используется в интерьере. Впрочем, наряду с монтажом реди-мейд, творчество Рона Арада демонстрирует и другой способ манипуляции вещами – создание артефактов rough-and-ready, позволяющих дистанцироваться от стандартизированного массового производства. Автор воплощает идею usable artwork, превращая произведения искусства в новые находки дизайнерской практики или, наоборот, используя реди-мейд в смятой форме или в брутальной среде. Назовем, в частности, «Конкретную стереосистему из бетона» (1985) и «Pressed Flower» (1986) Рона Арада.

Оригинальные смыслы-коннотации конструкций известных вещей возникают также благодаря совмещению ручной работы, декоративных техник и промышленных технологий. Совмещение стилей как принцип постмодернистского цитирования напоминает монтаж ready-made, с той лишь разницей, что берутся не типовые предметы, а ремесленные образцы и произведения искусства. Кресло Алессандро Мендини «Обретенное время» (1978) выполнено к юбилею Марселя Пруста как выставочный экземпляр. Это ручная работа, для которой образцом послужило барочное кресло XVIII века, а в обивке цитируется пуантилизм Поля Синьяка. По сути, данное кресло, не являясь новым изобретением в дизайне, оказывается оригинальным семантическим монтажом, пучком ассоциаций к «поискам утраченного времени». Так hand-made дизайн, благодаря смене контекста или функционального назначения и облика вещей, усиливает эстетическое значение и создает новые коннотации.

Инсталляции дизайна. В отличие от арт-инсталляций, обретающих эстетическое значение, инсталляции дизайна функциональны, хотя зачастую несут развлекательную функцию. Разумеется, существует пограничная область дизайна и искусства – «Жилая комната» (1969) Алена Джонса. Основная функция инсталляций дизайна – рекламная. Инсталляции могут быть использованы в различных маркетинговых стратегиях: sales promotion, product placement, создание имиджа или PR. Начиная с интерьеров Уильяма Морриса (1890), самой известной традицией стал шоу-рум, который призван нести рекламную функцию для дизайн-проектов и мебельных брендов. Таковы, например, инсталляции с мебелью Ле Корбюзье и лампой «Arco» Акиле Кастильони для *Cassina* или презентация радикального дизайна для *Vitra*. Принцип расстановки образцов мебели предполагает апелляцию к традициям истории дизайна и в контексте научно-технического прогресса обрастает коннотациями совершенства, поддерживает миф комфорта и модернистскую утопию о том, что функциональная урбанистическая среда является способом гармонизации социальных отношений. Showroom является не только способом поддержания бренда, но и утверждением ценности образцов дизайна среди постоянного обновления вещей. Для продвижения инновационного продукта может создаваться оригинальное пространство. В качестве эффектной рекламы для *Citizen* студия *DGT Architects* конструирует подвижную инсталляцию «Свет есть время» (2014) с использованием восьмидесяти тысяч циферблатов, при движении которых игра света вызывает эйфорию у зрителей. Стоит обратить внимание на инсталляцию Йошиока Токуджина, создавшего для *Driade* особое эстетическое пространство «Торнадо», где вихрь вращается вокруг его кресла из прессованной бумаги «Honey Pop» (2001). Примером стратегии sales promotion может служить выставка Кацумаса Нагаи «Pleats Please» (2014), которая имеет двойной смысл – презентации графического дизайна и продвижения бренда *Issey Miyake*. Имя графического дизайнера и модный бренд взаимно усиливают друг друга.

Другой вид традиционной инсталляции – витрина. Основоположником рекламы посредством витрины явился Гордон Селфридж, который открыл универмаг *Selfridge's* в Лондоне (1909). Впрочем, массовый дизайн витрин начинается лишь в 1960-х годах – в Домах моды *Mary Quant*, *Pierre Cardin*, *Vivienne Westwood* и др. Выделяются товарные витрины, в которых часть ассортимента вписывается в некий сюжет, разыгранную историю, а также концептуальные витрины, которые могут быть выражением фирменного стиля и типографики, рекламой образа жизни или арт-концепции художника, фотографа, дизайнера или режиссера (витрины Сальвадора Дали, Сезара Бальдаччини, Сольве Сундсбё, Яйои Кусама, Кики ван Эйк, Лейлы Менкари, Дэвида Линча и др.). Примером концептуальных витрин являются инсталляции Кики ван

Эйк для *Hermes*, Сезара или Альбера Эльбаза для *Lanvin* с манекенами в драматических позах, выставленными в облитых красками стеклах витрин универмага *Harvey Nichols* в Лондоне (2015). Витрина, помимо рекламной функции, обретает культурно-эстетический смысл. В больших городах витрины становятся такой же достопримечательностью, как фонтаны и скульптуры, к которым люди подходят фотографироваться. Магия сияющего города порождается блеском витрин, неоновых вывесок и светодиодных экранов.

Наконец, нетрадиционная инсталляция – организация эффектной конструкции в урбанистической среде. Таковы инсталляции Арне Куинза в экстерьере Музея современного искусства «The Sequence» в Ницце (2015), Аниша Капура «Облачные врата» в Чикаго (2004), «Umbrella Sky» в Агеде (2019). В свою очередь, Дженет Экельман попросту развертывает рыбацкую сеть над площадями и улицами, подсвечивая ее, что создает эффект чудесного в ночном городе. Инсталляция может быть внедрением искусства в прагматичный интерьер, примером чему служит работа Чарльза Петийона «Сердцебиение» (2016) из воздушных шаров вдоль потолка Южного зала рынка Ковент-Гарден в Лондоне. Создание оригинальных инсталляций в интерьерах и экстерьерах городской среды студиями дизайна *Allegory*, *Lava*, *Softlab*, *Studio Job* и др. направлено на эстетизацию пространства и продвижение бренда. По сути, инсталляция в урбанистическом контексте привносит маргинальные смыслы, позволяет удивить, поразить, тронуть жителя или туриста. Особую роль инсталляции приобретают в парковых зонах и местах развлечений, создавая чудесное пространство, способное удивлять, развлекать и давать отдохновение посетителю. Таков фантастический «Сад Таро» близ городка Гаравиччи, созданный Ники де Сент-Фаль и Жаном Тэнгли (1979–1998). Философская идея указанного проекта – воплощение в сооружениях, скульптурах и инсталляциях 22 Арканов, соотнесенных с архетипами, предназначение – быть «убежищем от забот и прибежищем радости» (Ники де Сент-Фаль). В данном случае культурный контекст, соотносимый с парком, – не просто мантика карт Таро, но практика авангарда.

Музыкальным фонтанам как уникальным светомузыкальным шоу принадлежит особое место в городах. Исторически фонтаны были вписаны в экстерьер дворцов; известные шедевры – Фонтан Треви в Риме (1762) и Большой каскад Петергофа (1740–1854). Однако в XX веке возникает идея создания «танцующих» фонтанов с музыкальным сопровождением. Впервые проект объединения фонтана с музыкой и ритмом балета был предложен Отто Приставиком в Берлине на сцене ресторана «Рези» в 1920-х годах. Струи двигались под живую музыку, их «танцем» управлял оператор. Усовершенствованное шоу «Musical Waters» было показано Гарольдом Штайманом в *Radio City Music Hall* в Нью-Йорке (1953). Марк Фуллер запустил названный дизайн-проект в серию, выпускаемую фирмой *WET Design* (1983). Помимо «танца» струй, здесь использовались подсветка и музыкальное сопровождение. Однако упомянутые фонтаны были спроектированы без синхронизации с музыкой. Только создание программно-аппаратных комплексов в конце XX века позволило сочинять «световодоструйные» композиции, на которые накладывается музыкальный репертуар. Эта синхронизация, не достигающая полноты, тем не менее, создает эмоциональные коннотации, вводя фонтан в контекст музыки. Так, «поющий» фонтан Белладжо в Лас-Вегасе сопровождается пением Фрэнка Синатры, Андреа Бочелли, Лучано Паваротти и хитами Селин Дион, Уитни Хьюстон, Мадонны, Элтона Джона. Фонтану Кржижикова в Праге (1891) сопутствуют классические произведения Моцарта, музыка из кинофильмов и популярные хиты. Водное шоу «Fuete mágica de Montjuic» в Барселоне (1929) соотнесено с произведениями И. С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковского, отрывками из оперы «Кармен» Ж. Бизе и хитом «Барселона» Ф. Меркьюри – М. Кабалье (1992). Под национальные музыкальные мотивы и экзотическую игру света демонстрируется фонтанное шоу в китайском городе Сиань, где чередуются классическая музыка и симфония «Water Phantom of Tang»; во вьетнамском Нячанге шоу «Tuan Chau Island» исполняются фрагменты классической музыки и вьетнамских мелодий. Программа, изменяющая силу и направление струй воды, а также подсветку в зависимости от музыки, создана в московском парке Царицыно (2007). Репертуар фонтана включает в себя «Вальс цветов» и «Марш» Чайковского, а также две мелодии Поля Мориа. Существует и музыка, специально написанная для шоу фонтанов, примером чему является фонтан Акванура (Тилбург), для которого диджей Тиесто записал микст различных мелодий в современной обработке. Как наложение музыки на «танец» струй, так и динамика последних в соответствии с ритмом музыкальной композиции создают особую атмосферу, а сама музыка вводит либо в контекст национальной культуры, либо в контекст современной цивилизации с ее развлечениями, шоу, чудесами техники и популярными произведениями. «Поющие» фонтаны с лазерными шоу становятся точками притяже-

ния в городах, а музыкальное сопровождение таких представлений вводит зрителя в духовный контекст, вызывая эйфорию как итог восприятия.

Заключение. Итак, возникнув как проблема репрезентативного искусства, ready-made открывает принцип работы не с иллюзией, а с самой действительностью. Появляются возможности манипуляции с вещами-знаками в контексте культуры. Пересмотр традиционной модели искусства позволяет объяснять новые феномены арт-практики [26]. Складываются две тенденции конструирования инсталляций – в искусстве и в дизайне. Искусство как социальный институт – образ возможного мира, конструирование событий в контексте культуры. Смысл культурных инсценировок в ситуации постмодерна – поиск людьми идентификации, выработка нового социального интереса. В информационном обществе социальная структура эстетической деятельности стремится к нарушению границ. При этом в роли художника, режиссера или композитора может выступить неофит, а контекстом произведения становятся окружающая среда, реклама и масс-медиа. Соответственно, статусом произведения наделяется объект, конструкция или акция за счет устранения традиционного означающего и нового означивания артефакта или перформанса в знаково-символическом контексте среды. Истоками такого творчества с негативным центром и подвижной семантической структурой являются провокация, эпатаж и любые нарушения культурных и социальных норм.

Принцип *ready-made* в проектировании позволяет создать игру смысла против текста – общих мест, банальностей и скуки вещей повседневного обихода. В ситуации постмодерна, когда обыгрываются ценности культуры, hand-made design и installation view путем манипуляции с вещами-знаками, их монтажом и инверсией функций открывают новые ассоциации и коннотации изделия, функционирующего в контексте культуры. Этот творческий подход в проектировании не только преодолевает банальность серийных изделий и урбанистической среды, но открывает новые горизонты проектного мышления на грани функциональности и искусства. Техническая изобретательность и интеллектуальная конфронтация по отношению к мейнстриму позволяют конструировать из банального пространства нечто оригинальное, обыгрывать вещи-знаки в различных контекстах и провоцировать новые коннотации и ассоциации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gaskell I.* Works of Art and Mere Real Things – Again // The British Journal of Aesthetics. 2020. Vol. 60. No. 4. Pp. 131–139.
2. *Danto A.* What Art Is. New Haven: Yale University Press. 2013. 192 p.
3. *Dickie G.* Art Circle: A Theory of Art. New York: Haven, 1984. 116 p.
4. *Wollheim R.* Art and It's Object. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 162 p.
5. *Wolterstorff N.* Art Rethought: The Social Practices of Art. Oxford: Oxford University Press, 2017. 352 p.
6. *Margolis J.* Artworks and the History of Production // Communication and Cognition. 1984. No. 17. Pp. 697–710.
7. *Гудман Н.* Способы создания миров. М.: Идея-Пресс – Праксис, 2001. 376 с.
8. *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs–Merrill, 1968. 278 p.
9. *Davies S.* Defining Art and Artworlds // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2015. Vol. 73. No. 4. Pp. 375–384.
10. *Graves D.* The Institutional Theory of Art: A Survey // Philosophia. 1997. No. 25 (April). Pp. 51–61.
11. *Dickie G.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974. 204 p.
12. *Kelly M.* What Art Is by Arthur C. Danto // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2014. Vol. 72. No. 2. Pp. 201–203.
13. *Danto A.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 2014. 296 p.
14. *Alloway L.* American Pop Art. New York: Collier Books, 1974. 144 p.
15. *Eaton M.* Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call. Cranbury: Associated University Press. 1983. 175 p.
16. *Reeve Ch.* George Dickie's 'Symphony of Indecision' // Frieze. 2019. No. 5. Pp. 5–6.
17. *Бодрийяр Ж.* Фатальные стратегии. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
18. *Kaprow A.* Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition. Los Angeles: University of California Press, 2003. 252 p.
19. *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Раритет, 1995. 472 с.
20. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.

21. *Eggink W*. The Reinvention of the Ready Made // Proceedings of the 7th conference on Design & Emotion: Design & Emotion Society. Chicago: Institute of Design, 2010. Pp. 4–7.

22. *Venturi R*. Complexity and contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1977. 132 p.

23. *Casais M., Mugge R., Desmet P*. Objects with Symbolic Meaning: 16 directions to inspire Design for Well-being // Journal of Design Research. 2018 Vol. 16. No. 3/4. Pp. 247–281.

24. *Starck Ph*. Why Design? Los Angeles: University of California Press, 2003. 320 p.

25. *Salvia G*. The Satisfactory and (possibly) Sustainable Practice of Do-It-Yourself: The Catalist Role of Design // Journal of Design Research. 2016. Vol. 14. No. 1. Pp. 22–41.

26. *Schlesinger G*. Aesthetic Experience and the Definition of Art // The British Journal of Aesthetics. 1979. Vol. 19. No. 2. Pp. 167–176.

REFERENCES

1. *Gaskell I*. Works of Art and Mere Real Things – Again. *The British Journal of Aesthetics*. 2020. Vol. 60. No. 4. Pp. 131–139.

2. *Danto A*. What Art Is. New Haven: Yale University Press. 2013. 192 p.

3. *Dickie G*. Art Circle: A Theory of Art. New York: Haven, 1984. 116 p.

4. *Wollheim R*. Art and It's Object. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 162 p.

5. *Wolterstorff N*. Art Rethought: The Social Practices of Art. Oxford: Oxford University Press, 2017. 352 p.

6. *Margolis J*. Artworks and the History of Production. *Communication and Cognition*. 1984. No. 17. Pp. 697–710.

7. *Gudman N*. Sposoby sozdaniya mirov [The Ways of Making the Worlds]. Moscow: Ideya-Press – Praksis, 2001. 376 p.

8. *Goodman N*. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Bobbs–Merrill, 1968. 278 p.

9. *Davies S*. Defining Art and Artworlds. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2015. Vol. 73. No. 4. Pp. 375–384.

10. *Graves D*. The Institutional Theory of Art: A Survey. *Philosophia*. 1997. No. 25 (April). Pp. 51–61.

11. *Dickie G*. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974. 204 p.

12. *Kelly M*. What Art Is by Arthur C. Danto. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. Vol. 72. No. 2. Pp. 201–203.

13. *Danto A*. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 2014. 296 p.

14. *Alloway L*. American Pop Art. New York: Collier Books, 1974. 144 p.

15. *Eaton M*. Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call. Cranbury: Associated University Press. 1983. 175 p.

16. *Reeve Ch.* George Dickie's 'Symphony of Indecision'. *Frieze*. 2019. No. 5. Pp. 5–6.

17. *Baudrillard J*. Fatal'nye strategii [Fatal Strategies]. Moscow: RIPOL klassik, 2017. 288 p.

18. *Kaprow A*. Essays on the Blurring of Art and Life: Expanded Edition. Los Angeles: University of California Press, 2003. 252 p.

19. *Deleuze J*. Logika smysla [The logic of Meaning]. Moscow: Raritet, 1995. 472 p.

20. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon-plyus, 2015. 375 p.

21. *Eggink W*. The Reinvention of the Ready Made. *Proceedings of the 7th conference on Design & Emotion: Design & Emotion Society*. Chicago: Institute of Design, 2010. Pp. 4–7.

22. *Venturi R*. Complexity and contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1977. 132 p.

23. *Casais M., Mugge R., Desmet P*. Objects with Symbolic Meaning: 16 directions to inspire Design for Well-being. *Journal of Design Research*. 2018. Vol. 16. No. 3/4. Pp. 247–281.

24. *Starck Ph*. Why Design? Los Angeles: University of California Press, 2003. 320 p.

25. *Salvia G*. The Satisfactory and (possibly) Sustainable Practice of Do-It-Yourself: The Catalist Role of Design. *Journal of Design Research*. 2016. Vol. 14. No. 1. Pp. 22–41.

26. *Schlesinger G*. Aesthetic Experience and the Definition of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1979. Vol. 19. No. 2. Pp. 167–176.

Пигулевский Виктор Олегович
доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна
доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону,
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Ludmila A. Mirskaya
Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

УДК 655.413:78 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14005

К. А. ЖАБИНСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТРАЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПУБЛИКАЦИЯХ ИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТ»

Публикуемая статья посвящена «музыкальному» направлению деятельности московского книгоиздательства «Мусагет», функционировавшего в 1909–1917 годах и принадлежавшего к числу наиболее крупных и значительных издательских проектов русского символизма. Исследователем отмечается, что «периферийная» роль музыки в публикациях «Мусагета» – книжных изданиях и журнале «Труды и дни» (1912–1916 гг.) – обусловливалась прежде всего существенными расхождениями в музыкально-эстетических воззрениях основателей названного издательства. Так, организатор и главный редактор «Мусагета» Эмилий Метнер придерживался консервативных («охранительных») позиций, в целом негативно оценивая новаторские музыкально-стилевые искания Серебряного века. Наглядным тому подтверждением явилась книга Э. Метнера «Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические» (1912), которая вызвала оживленную дискуссию в отечественной прессе и волей судьбы оказалась единственным изданием «Мусагета», целенаправленно освещавшим музыкальную проблематику. Напротив, Вячеслав И. Иванов, акцентировавший «теургически-мистериальные» интенции современной музыки, в 1910-х годах был увлечен поздним («модернистским») творчеством А. Скрябина, по сути неприемлемым для Э. Метнера. Не отличались видимой устойчивостью и последовательностью музыкально-эстетические взгляды Андрея Белого, колебавшегося между «антимодернизмом» метнеровского толка и свободно трактованной «мистериальностью» в духе Вяч. И. Иванова. Упомянутые разногласия повлекли за собой неизбежную количественную «минимизацию» работ о музыке, представленных в сборниках статей «Символизм» (1910) и «Арабески» (1911) А. Белого, «Борозды и межи: Опыты эстетические и критические» (1916) Вяч. И. Иванова, равно как и очевидную тематическую узость «музыкальных» разделов в журнале «Труды и дни» («Вагнериана» и «Инвективы на музыкальную современность»).

Ключевые слова: символизм в России, книгоиздательская деятельность, «Мусагет», Э. Метнер, «Модернизм и музыка», А. Белый, Вяч. И. Иванов, символистская музыкальная эстетика, «Труды и дни».

Для цитирования: Жабинский К. А. Отражения музыкальной культуры в публикациях издательства «Мусагет» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 40–48.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14005

K. ZHABINSKY
Rachmaninov Rostov State Conservatory

REFLECTIONS OF MUSICAL CULTURE IN THE EDITIONS OF THE PUBLISHING HOUSE "MUSAGET"

The article is devoted to "musical" direction of publishing house "Musaget". The named publishing house functioned in Moscow (1909–1917) and was among the largest and most important book-publishing projects of Russian symbolism. The researcher notes that "outlying" role of music in editions of "Musaget", both its books and the periodical "Works and Days" (1912–1916), was mainly conditioned by the essential divergences of the "Musaget" founders' musical-aesthetical views. So, the organizer and editor-in-chief of "Musaget" Emilii Medtner adhered to the conservative ("protective") position and in general negatively appreciated the musical-stylistic innovations of the Silver Age. The obvious corroboration of that was E. Medtner's book "Modernism and Music: The Critical and Polemic Essays" (1912) which provoked the boisterous discussion in the Russian press. Exactly this book turned out to be the only edition of "Musaget" purposefully elucidating the problems of music. On the contrary, Vyacheslav I. Ivanov (which emphasised the "theurgic-mysterial" intentions of contemporary music) in 1910s was taken a great interest in the late works by A. Skryabin (these works were absolutely unacceptable for E. Medtner.) The musical-aesthetical views of Andrei Bely hesitated between "anti-modernism" of E. Medtner and freely interpreted "mysteriality" of Vyach. I. Ivanov; these views evidently were inconstant and unsteady. The named divergences entailed the inevitable minimum quantity of works on music, represented in collected articles of editions "Symbolism" (1910) and "Arabesques" (1911) by A. Bely, "Furrows and Boundary Paths" (1916) by Vyach. I. Ivanov, as well as the obvious thematic narrowness of the "musical" parts of the periodical "Works and Days" ("Wagneriana", "Invectives on the musical contemporaneity").

Key words: symbolism in Russia, book-publishing activities, "Musaget", E. Medtner, "Modernism and Music", A. Bely, Vyach. I. Ivanov, symbolist musical aesthetics, "Works and Days".

For citation: Zhabinsky K. Reflections of musical culture in the editions of the publishing house "Musaget" // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 40–48.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14005

«Музыкальное содержание» издательского наследия «Мусагета» до сих пор, насколько известно автору этих строк, не рассматривалось в специальных работах отечественных исследователей-гуманитариев. Подобная «фигура умолчания», вероятно, объясняется не слишком значительным объемом материала, связанного с рассматриваемой темой. Казалось бы, это издательство – один из столпов русского символизма 1910-х годов – самим названием декларировало первостепенное значение «мусического» искусства для собственной деятельности. Но факты свидетельствуют о диаметрально противоположном: сводный перечень книг, выпущенных «Мусагетом» (см.: [1, с. 130–133]), включает в себя лишь одно (из сорока пяти!) название, которое непосредственно соотносится с музыкальной проблематикой. Речь идет о сборнике работ Эмилия Метнера «Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические», выпущенном в 1912 году. Еще три издания: датируемые 1913–1914 годами «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» С. Дурылина, «Vigilemus!» Эллиса, а также «Вибелунги» самого Р. Вагнера (под редакцией Э. Метнера и М. Ценкера), – весьма поверхностно соприкасаются с музыкальным наследием великого немецкого композитора. Заведомо периферийная роль отведена музыке в объемистых «книгах статей» А. Белого «Символизм» (1910), «Арабески» (1911) и в аналогичном сборнике Вяч. И. Иванова «Борозды и межи: Опыты эстетические и критические» (1916). При этом идейно-тематический «диапазон» музыкальных изысканий А. Белого, Вяч. И. Иванова и Э. Метнера явно тяготеет к «центробежности»,

что не благоприятствует эстетико-философским обобщениям с единых позиций «мусагетства». Напротив, для журнала-альманаха «Труды и дни», выпускавшегося тем же издательством, характерен довольно устойчивый интерес к музыкальной тематике. Можно лишь сожалеть о том, что последняя трактуется здесь слишком узко, по сути ограничиваясь «Вагнерианой» (упомянутый раздел охватывает «концептуальные» эссе о творчестве Р. Вагнера и образно-смысловые толкования ряда его опер) либо «Инвективами на музыкальную современность» (публикации, в целом продолжающие линию «Модернизма и музыки»). Появление же в «Трудах и днях» немногочисленных статей А. Белого, М. Шагинян, Н. Брюсовой, дистанцирующихся от указанной «генеральной линии», только усиливает общее впечатление (см.: [2, с. 207, 210]).

Исходя из этого, представляется вполне закономерным особое внимание, уделяемое современными исследователями «критической и полемической» книге Э. Метнера. Так, весьма примечательна обзорная характеристика упомянутого издания, содержащаяся в монографии М. Юнггрена «Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера» (1994, русский перевод – 2001). Автор монографии, по-видимому, склонен рассматривать «Модернизм и музыку» с позиций психоанализа: «Не составляет большого труда понять, что его (Э. Метнера. – К. Ж.) полемические выпады на самом деле являются проекцией его собственных комплексов на своих антагонистов» [3, с. 29]. Отчасти соглашаясь с приведенной оценкой, Т. Левая в статье «Парадоксы охранительства в русском символизме» обнаруживает существенные связи между «антимодернистскими» нападками Э. Метнера и важнейшими положениями эстетики «младосимволистов» (прежде всего, А. Белого). Догматически воспринятая шопенгауэровская иерархия искусств, по мнению Т. Левой, «...определила взгляд на музыку как хранительницу незыблемых канонов красоты, обитель увековеченной гармонии, не допускающую никакого передвижения по ступеням иерархической лестницы. <…> Результатом было зауженное представление о реальных возможностях этого искусства, откуда следовал и воинствующий консерватизм суждений» [4, с. 21–22]. Иной подход свойственен работе Н. Свиридовской «“Модернизм и музыка” в восприятии художников Серебряного века». Освещая дискуссию между Э. Метнером и Л. Сабанеевым, откликнувшимся на выход в свет указанного сборника целой серией полемических статей «Музыкальные беседы», современный исследователь констатирует «неоспоримую ценность» метнеровской книги «при всей ее противоречивости и неоднозначности» [5, с. 169]. Как полагает цитируемый автор, Э. Метнеру удалось выявить и сформулировать ряд актуальных проблем из области «восприятия современного искусства», привлечь к ним заинтересованное внимание крупнейших деятелей отечественной музыкальной культуры, включая С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Стравинского, С. Прокофьева и др. [там же, с. 169–170].

Сразу отметим, что каждая из упомянутых интерпретаций запечатлевает определенную содержательную грань, некий аспект концепционного постижения книги «Модернизм и музыка». Вместе с тем, целостная характеристика соответствующего «критического и полемического» замысла представляется возможной лишь благодаря смене ракурса дальнейших изысканий. В качестве подтверждения достаточно сослаться хотя бы на обширный «спектр» насущных проблем, охватываемых Э. Метнером: национальная композиторская школа как историко-культурный феномен; традиции и новаторство в музыкальном творчестве; специфика эволюционных процессов в сфере музыкальной культуры; диалектика национального и индивидуального в композиторском стиле; пути развития и обновления средств музыкальной выразительности; важнейшие направления музыкально-исполнительской интерпретации; объективные и субъективные предпосылки деятельности музыкального критика; теоретические и эстетические основы музыковедческого анализа; психологические особенности творчества композитора и исполнителя; насущные задачи музыкального просветительства, и т. д.

Как явствует из этого перечня, заглавие «Модернизм и музыка» весьма условно корреспондирует с фактическим содержанием книги Э. Метнера, который обращается к фундаментальным проблемам исторического музыкознания, и поныне сохраняющим приоритетную значимость. Кстати, не будет лишним напомнить, что первоначальный вариант заглавия, анонсируемый издательством – «Музыка и модернизм», – подразумевал иную расстановку смысловых акцентов, более точно отражающую намерения автора. Примечательно и другое: цикл из пяти статей, определивший итоговое название сборника, по объему не превышает 1/5 книги, вследствие чего вряд ли может репрезентировать ее содержание в целом. Наконец, перечень имен, которые фигурируют в книге Э. Метнера, не ограничивается «модернистским» десятилетием (1900-е годы) и эпохой позднего романтизма. Постепенно углубляясь в историю музыкальной культуры,

автор книги очерчивает историческое пространство двух с лишним веков: от первой половины XVIII-го – к рубежу XX-го. На страницах издания многократно появляются И. С. Бах и Д. Скарлатти, Г. Ф. Гендель и Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюк и В. А. Моцарт. Творчество «старинных» композиторов знакомо Э. Метнеру отнюдь не понаслышке и оценивается им гораздо глубже, проницательнее, чем подавляющим большинством отечественных музыкантов предоктябрьской эпохи. (У русской музыкальной общественности 1900-х годов вышеперечисленные мастера прошлого ассоциировались, как правило, с «историческими реликтами», фигурирующими в контексте ностальгических салонных стилизаций, либо с традиционно-инструктивными «штудиями для юношества».) Не лишены проницательности и метнеровские рассуждения о композиторах XIX века. Например, «отцом модернизма» провозглашается Ф. Лист, предтечами – Г. Берлиоз и М. Мусоргский, а «поползновения» к модернистским «излишествам» обнаруживаются даже у позднего Л. Бетховена! Заслуживает порицания и Р. Вагнер, при всей его самоочевидной гениальности, – ведь «эстетически опасные» новации «Тристана и Изольды» вплотную приближают слушателя к позднейшему «хаосу» в музыке... Иначе говоря, модернизм для Э. Метнера – закономерно обусловленное порождение музыкальной культуры XIX века, с чем охотно соглашаются и многие наши современники.

Далее, приверженцы «модернистской ереси» отнюдь не оцениваются Э. Метнером в безоглядно мрачных тонах. Автор «Модернизма и музыки», при всей его категорической нелюбви к Р. Штраусу, положительно отзывается о симфонической поэме «Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля». В книге неоднократно встречаются благосклонные характеристики творчества К. Дебюсси. «Модернистские» устремления А. Скрябина фиксируются не ранее «Поэмы экстаза», и т. д. (см.: [6, с. 23, 152, 277, 423] и др.). Между тем, композитором и пианистом Н. Метнером – родным братом и, как принято считать, единомышленником Э. Метнера – произведения Дебюсси и зрелого Скрябина попросту не воспринимались всерьез, а упоминания о «Тиле Эйленшпигеле» приводили Н. Метнера в крайнее возмущение [7, с. 523, 527, 206]. «Антимодернистский» пафос крупнейших русских музыкантов старшего поколения – Н. Римского-Корсакова и С. Танеева – простирался еще дальше: для них категорически неприемлемыми оказывались и Р. Вагнер (начиная с «Тристана»), и поздний Ф. Лист, и И. Брамс. Более того, наиболее решительный оппонент Э. Метнера – скрябинист Л. Сабанеев – фактически солидаризировался с метнеровской общей оценкой модернизма, расходясь лишь в описаниях некоторых узнаваемых свойств последнего и ряда персоналий: к наиболее явным «адептам модернизма» Л. Сабанеев причислял К. Дебюсси, М. Равеля и А. Шёнберга (см.: [5, с. 165–168]). Следовательно, усматривать в «Модернизме и музыке» нечто одиозное, таящее в себе «разрушительную энергию многих страниц», как полагают ныне отдельные специалисты [4, с. 17], *с рецептивно-эстетических позиций* вряд ли уместно. Э. Метнер предстает здесь типичным для рубежных, переломных эпох *консерватором*, причем консерватором весьма *умеренным* и далеким от безудержного ригоризма. Отнюдь не «аномалией» для своего времени выглядят и «агрессивные тона» метнеровской книги [там же, с. 18] – подобная «агрессия» была, увы, достаточно распространенным явлением в отечественной музыкальной критике рубежа XIX–XX веков (чему изрядно способствовали ее «прогрессивные» корифеи во главе с В. Стасовым и Ц. Кюи).

Тем не менее, «Модернизм и музыка» воспринимается в настоящее время как своего рода памятник грандиозному заблуждению, как безусловно тупиковое явление в истории русской музыкальной культуры. Где же автор допустил решающую ошибку? Дополнения к освещаемой книге изобилуют многочисленными отсылками и цитатами из новейших музыковедческих трудов – Г. Римана, С. Танеева, Б. Яворского, Г. Конюса и других видных теоретиков начала XX столетия. При этом Э. Метнер подчеркивает, что специальная литература только отчасти разрешает вопросы, им поставленные. Естественно, тогдашний уровень музыкальной науки такому разрешению способствовать и не мог, – напомним, что речь идет о фундаментальных проблемах музыкознания, даже по истечении 120 лет вызывающих дискуссии. Однако направление, избираемое Э. Метнером, оказывается сродни околонаучному шулерству: вместо дальнейших углубленных изысканий в рамках истории и теории, эстетики и психологии музыки он фактически создает «паллиатив» из весьма тенденциозно комбинируемых «псевдоконцептов», относящихся к *внемузыкальным сферам* (антропологии, этнологии, истории культуры и т. д.). Неким аналогом этой «попытки с негодными средствами» является известная ситуация вокруг А. Скрябина, сложившаяся в начале Первой мировой войны. Следует заметить, что Скрябин радовался началу военных действий с участием России отнюдь не в шовинистическом угаре – он рассматривал войну как «путь к обновлению че-

ловечества и разрушению старого жизненного уклада» ([8, с. 81]; ср.: [9, с. 317–318]), непосредственно приближающий чаемую реализацию его Мистерии. Высказываемая Скрябиным «кощунственная» радость по поводу общемировой трагедии свидетельствовала об извращенном понимании искусства как такового, о заведомой аберрации эстетических представлений. Немногим более гуманен и Э. Метнер, активно ратующий (из «культурно-антропологических» соображений) за тотальную – в пределах Германии или даже Европы – «чистку» филармоний, оперных театров и различных музыкальных организаций от еврейских «капельмейстеров» – монструозных «руководителей и устроителей духовной жизни», за решительное противодействие безудержной «экспансии» музыкантов соответствующей национальности, за последовательную «антисемитскую» цензуру исполняемого академического репертуара, и т. д. (см.: [6, с. 384]). Иначе говоря, автор «Модернизма и музыки» полагает: внутрихудожественные процессы должны контролироваться и направляться внешними – сугубо административными – методами. (Напомним, кстати, что четверть века спустя Э. Метнер, давно проживавший за границей, с одобрением высказался о статье «Сумбур вместо музыки», в которой содержалась репрессивная по сути «партийная критика формалистического искусства» на территории СССР, – см.: [3, с. 229].)

Пытаясь обнаружить истоки столь вопиющего заблуждения, мы, с одной стороны, закономерно обращаемся к наследию Р. Вагнера, совершившего весьма сходный «кульбит» полувеком ранее (пресловутый трактат «Еврейство в музыке») и, к сожалению, не получившего сколько-нибудь достойного отпора. Явственно ощущается и воздействие пресловутой «антропологической вагнерианы» в лице Х. С. Чемберлена, высоко ценимого Э. Метнером[1]. С другой стороны, заслуживает рассмотрения весьма привлекательная для автора «Модернизма и музыки» эстетическая концепция «панмузыкальных» соответствий в культуре, выдвинутая А. Белым в середине 1900-х годов. (Как известно, Э. Метнер рассматривал А. Белого в качестве центральной фигуры в разработке важнейших теоретических проблем эстетики «мусагетства» – и общих, и специальных – применительно к отдельным искусствам; см.: [1, с. 118; 2, с. 197].) В статье «Принцип формы в эстетике» (1906), опубликованной с дополнениями в книге «Символизм», А. Белый стремился выявить фундаментальные, глубинные свойства упомянутых искусств, опираясь на естественнонаучные параллели из физики и химии. При этом он оперировал такими параметрами, как «пространственность», «временность», «потенциальность», «актуальность», «плотность» творческой энергии, обнаруживая аналогии между различными искусствами и состояниями вещества (твердым, жидким, газообразным), и даже постулировал «законы» формальной эстетики по аналогии с естественнонаучными – например, «закон сохранения энергии творчества». Переосмысление иерархии искусств, установленной А. Шопенгауэром, привело А. Белого к чрезвычайно расширительной трактовке роли «музыкального» в творческом процессе: «Музыкальное состояние форм есть наиболее простое, интенсивно воспринимаемое художественное состояние видимости. Вот почему способ приведения к музыке есть основной способ эстетического воздействия. Этот способ – символизация» [10, с. 193]. Формальная эстетика полагалась А. Белым в качестве общеметодологической исходной основы для всех частных (дисциплинарных) теорий искусств, включая теоретическое музыкознание. В таком случае концепция художественного (и музыкального) творения как жизнетворчества, разрабатываемая тем же А. Белым после революционных событий 1905 года[2], становилась отправной точкой для методологии исторического музыкознания. Последнему вполне закономерно следовало опираться на достижения социально-гуманитарных дисциплин, или «наук о духе» (в распространенном тогда именовании). «Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий (подразумеваются противоречия современного искусства. – К. Ж.), мы <...> должны забыть настоящее; мы должны всё снова пересоздать; для этого мы должны создать самих себя, – писал А. Белый в статье “Будущее искусство” (1907), расширенный вариант которой был представлен на страницах сборника “Символизм”. – <…> Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой» [11, с. 144]. Буквалистски воспринимаемый те-

[1] Напомним, что печально знаменитый опус Х. С. Чемберлена «Арийское миросозерцание» был выпущен «Мусагетом» в 1913 году (перевод О. Синцовой). Семью годами ранее, ознакомившись с оригинальной версией книги, Э. Метнер отметил «буквальное тождество» собственных личных интуиций и ключевых положений, формулируемых Чемберленом: «Некоторые абзацы – точно мною написаны» (цит. по: [3, с. 27]).

[2] Достаточно сослаться на статью 1907 года с весьма красноречивым названием «Против музыки» (см.: [3, с. 30–31]).

зис «жизнетворчества», несомненно, послужил импульсом к более активному внедрению расово-антропологических теорий в музыкальную науку[3]. Отнюдь не случайно А. Белый, откликаясь на «Модернизм и музыку» Э. Метнера, позднее обратился к варьированию соответствующих деклараций Х. С. Чемберлена и О. Вейнингера (статья «Штемпелеванная культура», 1909; см.: [3, с. 41]).

Разумеется, в книгах «Символизм» и «Арабески» упомянутые идеи еще не обретают полномасштабной реализации. Вместе с тем, образ «музыкального» по преимуществу рассматривается А. Белым «дистанцированно» от живой художественной практики, в качестве некоего философско-эстетического «конструкта»[4]. Единичные исключения («Маска», «Окно в будущее», «Николай Метнер») при этом воспринимаются двойственно. С одной стороны, весьма показательны живые, непосредственные отклики на исполнительское искусство А. Никиша, М. Олениной-д'Альгейм, творчество Н. Метнера – композитора и пианиста. С другой стороны, в упомянутых статьях лишь приблизительно воссоздаются реальные «портреты» названных музыкантов (чему, разумеется, способствует и «экспериментально-беллетристическая» форма, характерная для «Маски» и «Окна в будущее»). Крайне вольные уподобления творимого ими искусства некоей идеальной мистерии, «дионисические ужасы», мотивы «чаемой теургии» и прочий «словесный антураж» резко противопоставляются нижеследующему рассуждению: «Мне случалось бывать на репетициях Никиша. Я поражался той сознательности, которая проглядывала у него в понимании известных мест исполняемой симфонии. Спокойно и толково мотивировал он перед оркестром необходимость известного замедления или ускорения темпа, как бы приглашая их (оркестрантов. – К. Ж.) свободно и сознательно разделить его взгляды. Я убедился тогда воочию, что образцовая отчетливость, своеобразность понимания, ясность деталей – всё это результат долгой и тщательной обдуманности, где так называемому "нутру" нет места» [13, с. 135]. Это проницательное замечание, казалось бы, побуждающее автора к углублению в тайны музыкально-интерпретаторской деятельности, остается по сути «брошенным» и не получает дальнейшего развития.

Чем же объясняется такая странная «индифферентность»? Возможно, ощутимым дефицитом слушательских впечатлений А. Белого. Автор «Символизма» и «Арабесок» в наши дни зачастую характеризуется как восторженный меломан, активнейший посетитель концертов и музыкальных спектаклей: «Мимо внимания поэта (А. Белого. – К. Ж.) не проходит ни одно сколько-нибудь приметное событие в музыкальной жизни Москвы» [14, с. 118]. Тем более странным выглядит сообщение музыковеда-теоретика Н. Жиляева, после беседы с А. Белым осенью 1911 года в растерянности отмечавшего: «...Он, оказалось, мало знает [музыку] Скрябина и не знал даже dis-moll'ного (ор. 8 № 12, так называемого "Патетического", чрезвычайно популярного в России с начала 1900-х годов. – К. Ж.) этюда!» [15, с. 89]. Столь ощутимый «разрыв» между теоретизированием и живой музыкой свидетельствует о сугубо внешнем почитании «священных» имен великих «музыкальных мыслителей» прошлого и современности (прежде всего, Р. Вагнера и А. Скрябина), едва ли сопровождающемся регулярными обращениями к их творчеству.

Впрочем, не удалось избежать подобного «разрыва» и Вяч. И. Иванову, чьим отношениям с «Мусагетом» сопутствовали, как известно, многочисленные затруднения и препятствия. Допустимо предположить, что этими затруднениями обусловливались и весьма «фрагментарные» отражения музыкальной проблематики в «мусагетовских» публикациях Вяч. И. Иванова. В оценке музыки А. Скрябина, как известно, Вяч. И. Иванов радикально расходился с Э. Метнером и А. Белым: для них «гениальный» Скрябин заканчивался к моменту создания «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, после чего появлялся Скрябин-модернист. Напротив, у Вяч. И. Иванова именно поздние скрябинские сочинения вызывали живой отклик как несомненное «предчувствие и предвестие» будущей всемирной Мистерии. Да и критическое отношение Вяч. И. Иванова к вагнеровскому Gesamtkunstwerk вряд ли могло удовлетворить Э. Метнера и А. Белого[5].

[3] В частности, современный исследователь пишет о преломлении указанного тезиса в работах Э. Метнера: «Крайне необходимо создать новые условия для немецкой музыкальной жизни. Понятие музыкальной сцены надлежит освежить, а две расы следует размежевать. Евреи заслуживают похвалы за свою жизнеспособность и силу воли; теперь немцы должны преодолеть свойственную им флегматичность и пассивность, отмеченные еще Вагнером, и оказать им ("экспансионистам". – К. Ж.) наконец сопротивление» [3, с. 37].

[4] Следует напомнить, что А. Блок, заочно полемизируя с А. Белым, тогда же указывал на пагубность недифференцированного восприятия двух ипостасей «музыкального» – практической сферы художественной деятельности и «внутреннезвучащего» (см.: [12, с. 133]).

[5] Показательно, в частности, высказывание Вяч. И. Иванова, датируемое 1909 годом: «Вагнер

Вероятно, поэтому сборник «Борозды и межи», выпущенный «Мусагетом», лишь в некоторой степени запечатлел музыкальные пристрастия автора.

Помимо традиционно излагаемых Вяч. И. Ивановым общих рассуждений о «музыкальности» художника-символиста (в частности, поэта), в этом сборнике привлекают внимание два фрагмента. Один из них содержится в статье «Манера, лицо и стиль» (1912) и выглядит несколько «чужеродным» для Вяч. И. Иванова «перепевом» из «Модернизма и музыки». Обвиняя современное музыкальное искусство в «эстетическом анархизме» и «эклектизме», «небрежении последовательным тематическим развитием как началом логическим», в безудержном «психологизме», «отрывочности», «атомизме», «хаотичности», модной «ангажированности», Вяч. И. Иванов уклоняется от перечисления тех или иных композиторов; он ограничивается лишь «предметной критикой» новейших литературных течений – футуризма и эгофутуризма (см.: [16, с. 393–394]). Но сама по себе указанная «инвектива на современность» (кстати, восторженно приветствовавшаяся Э. Метнером, – см.: [3, с. 476]) вполне корреспондирует с удивительной «невосприимчивостью» Вяч. И. Иванова к музыке М. К. Чюрлёниса. Весьма содержательная статья «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914) включает в себя авторскую интерпретацию «живописной обработки элементов зрительного созерцания по принципу, заимствуемому из музыки» [16, с. 476]. Картины М. К. Чюрлёниса, «авангардные» для своего времени, вызывают у Вяч. И. Иванова живой отклик; о музыкальном же творчестве литовского мастера в статье говорится буквально следующее: его «...специальные занятия музыкой едва ли увенчались созданием действительно нового и значительного...» [там же, с. 485]. Подобное утверждение выглядит тем более обескураживающим, что впервые текст о Чюрлёнисе был зачитан Вяч. И. Ивановым на утреннике памяти композитора и художника в Петербургской консерватории (апрель 1912 года; см.: [там же, с. 1006]). Указанное выступление предваряло концерт, в котором исполнялись произведения Чюрлёниса, и столь опрометчиво-поспешное суждение о «малозначительности» его композиторского наследия заведомо диссонировало общей атмосфере упомянутой художественно-мемориальной акции.

Как видим, «диалоги» с музыкальным искусством, наблюдаемые в публикациях ведущих представителей «Мусагета», в целом представляются не слишком продуктивными. Это объясняется и несомненной теоретической уязвимостью общей и специальной эстетики русского символизма, и дефицитом реального слухового опыта, инспирировавшим различные проявления «снобствующего» дилетантизма, и преемственной связью с литературоцентрическими воззрениями XIX столетия. Декларациям о музыке – вершине символистской иерархии искусств – нередко сопутствуют весьма поверхностные оценки исторической значимости наследия выдающихся отечественных и зарубежных композиторов. Показательно, что А. Белый, отмечая «наивность» собственных рассуждений о музыке, признает необходимость соответствующего профессионального образования для философов и эстетиков. Однако, по утверждению Э. Метнера, музыканты-практики зачастую также оказываются малоподготовленными к теоретизированию в данной сфере или к музыкально-критической деятельности: им недостает основательной эстетико-художественной подготовки, широты общекультурного кругозора и т. д.[6] Исходя из этого, центральное место в современной мысли об искусстве (включая музыку), полагает Э. Метнер, должно принадлежать вдохновенному «посланцу небес» – поэту. Вот почему даже «гений всех времен» Р. Вагнер представлен в публикациях «Мусагета» не автокомментариями к собственным произведениям (композиторская эссеистика) или реформаторскими трактатами, посвященными «совокупному творению искусства» (театральная режиссура), но мифопоэтическим «сказанием о судьбах мира» (художественная «историософия»). Таким образом, более чем скромное воплощение «музыкальных интенций», присущих крупнейшим деятелям «Мусагета», в его изданиях следует признать вполне закономерным и даже фактически неизбежным.

мечтал о реальном духовном возрождении арийства через мистерию, но остался только символистом. Его мистический миф промерцал вдали, как марево пустыни» [16, с. 451].

[6] Например, рассуждая о «границе между специалистами и неспециалистами» в области музыкальной критики, Э. Метнер с явным раздражением пишет: «Не консерваторский же диплом решает этот вопрос!» [6, с. 417].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Толстых Г.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. М.: Книжная палата, 1988. Сб. LVI. С. 112–133.

2. *Лавров А.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С. 191–211.

3. *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.

4. *Левая Т.* Парадоксы охранительства в русском символизме // Русская музыка: Рубежи истории: материалы Междунар. науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2005. С. 17–27.

5. *Свиридовская Н.* «Модернизм и музыка» в восприятии художников Серебряного века // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 157–170.

6. *Метнер Э.* Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические. М.: Мусагет, 1912. XII+452 с.

7. *Метнер Н.* Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1973. 616 с.

8. *Зенкин К.* Музыка в «час нуль» культуры // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. ст. Ростов н/Д: Книга, 2003. Вып. 2. С. 71–102.

9. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 400 с.

10. *Белый А.* Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910. X+640 с.

11. *Белый А.* Символизм как миропонимание / сост. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

12. *Блок А.* Собрание сочинений: в 6 т. Л.: Худож. литература, 1982. Т. 5. 408 с.

13. *Белый А.* Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911. VIII+516 с.

14. *Белый А.* Снежные арабески: Музыка Н. К. Метнера / публ. С. Воронина // Советская музыка. 1990. № 3. С. 118–122.

15. Николай Сергеевич Жиляев: Труды, дни и гибель / отв. ред. и сост. И. А. Барсова. М.: Музыка, 2008. 608 с.

16. *Иванов Вяч. И.* По звездам; Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. 1164 с.

REFERENCES

1. *Tolstykh G.* Izdatel'stvo «Musaget» ["Musaget": A Publishing House]. Kniga: Issledovaniya i materialy [Book: Research Works and Materials]. Moscow: Knizhnaya palata, 1988. Issue 56. Pp. 112–133.

2. *Lavrov A.* «Trudy i dni» ["Works and Days": A Periodical]. Russkaya literatura i zhurnalistika nachala XX veka: 1905–1917: Burzhuazno-liberal'nye i modernistskie izdaniya [The Russian Literature and Journalism of the early 20th Century: 1905–1917: The Bourgeois-Liberal and Modernist Editions]. Moscow: Nauka, 1984. Pp. 191–211.

3. *Yunggren M.* Russkiy Mefistofel': Zhizn' i tvorchestvo Emiliya Metnera [The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt, 2001. 288 p.

4. *Levaya T.* Paradoksy okhranitel'stva v russkom simvolizme [Paradoxes of Protectiveness in the Russian Symbolism]. Russkaya muzyka: Rubezhi istorii [Russian Music: Boundaries of History]: materials of the International research conference. Moscow: Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 2005. Pp. 17–27.

5. *Sviridovskaya N.* «Modernizm i muzyka» v vospriyatii khudozhnikov Serebryanogo veka ["Modernism and Music" in the Silver Age Artists' Perception]. Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo [Research Lecturing in Memory of Alexei Kandinskiy]: materials of the research conference. Moscow: Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 2007. Pp. 157–170.

6. *Metner E.* Modernizm i muzyka: Stat'i kriticheskie i polemicheskie [Modernism and Music: Critical and Polemic Articles]. Moscow: Musaget, 1912. 12+452 p.

7. *Metner N.* Pis'ma [Letters]. Comp. and ed. by Z. Apetyan. Moscow: Muzyka, 1973. 616 p.

8. *Zenkin K.* Muzyka v «chas nul'» kul'tury [Music in "Zero Time" of Culture]. Zhabinsky K., Zenkin K. Muzyka v prostranstve kul'tury [Music in the Space of Culture]: selected articles. Rostov-on-Don: Kniga, 2003. Issue 2. Pp. 71–102.

9. *Sabaneev L.* Vospominaniya o Skryabine [Reminiscences on Alexander Skryabin]. Moscow: Klassika–21, 2000. 400 p.

10. *Belyi A.* Simvolizm: Kniga statey [Symbolism: A Book of Essays]. Moscow: Musaget, 1910. 10+640 p.

11. *Belyi A*. Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as World Outlook]. Comp. by L. Sugay. Moscow: Respublika, 1994. 528 p.

12. *Blok A*. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 6 vol. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982. Vol. 5. 408 p.

13. *Belyi A*. Arabeski: Kniga statey [Arabesques: A Book of Essays]. Moscow: Musaget, 1911. 8+516 p.

14. *Belyi A*. Snezhnye arabeski: Muzyka N. K. Metnera [Snow Arabesques: A Music by N. Medtner]. Prep. for publ. by S. Voronin. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. No. 3. Pp. 118–122.

15. Nikolay Sergeevich Zhilyaev: Trudy, dni i gibel' [Nicolai Zhilyaev: His Works, Days and Death]. Editor-in-chief and compiler I. Barsova. Moscow: Muzyka, 2008. 608 p.

16. *Ivanov Vyach. I*. Po zvyozdam; Borozdy i mezhi [On Stars; Furrows and Boundary Paths]. Moscow: Astrel', 2007. 1164 p.

Жабинский Константин Анатольевич
старший преподаватель кафедр баяна и аккордеона,
струнных народных инструментов, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky
Senior lecturer at the Departments of Bayan and Accordion,
String Folk Instruments, Bibliographer
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 378.978 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14006

Н. М. ДИДЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГОРИЗОНТЫ ТВОРЧЕСКОГО САМОРАЗВИТИЯ (К ТРИДЦАТИЛЕТИЮ МАСТЕРСКОЙ КЛАВИРНОГО СЛУХА РОСТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

В публикуемой статье представлен краткий обзор научно-творческой деятельности одного из инновационных подразделений Ростовского государственного музыкально-педагогического института – Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова в 1990–2010-х годах. Автором формулируется приоритетная задача, решаемая в рамках факультативного спецкурса «Мастерская клавирного слуха» для студентов – музыковедов и музыкантов-исполнителей: преодоление традиционной «дистанции» между теоретическими знаниями и практическими навыками, приобретаемыми в процессе обучения в музыкальном вузе. Ключевое понятие «клавирный слух» рассматривается как продуктивная метафора, которая позволяет очертить фундаментальные принципы работы в указанном подразделении и наметить пути динамичного профессионального саморазвития молодых специалистов, прошедших соответствующий курс. Далее характеризуются важнейшие критерии отбора потенциальных участников Мастерской, описываются значимые направления в реализации основных научно-творческих проектов, освещается тематика исследовательских работ, выполненных студентами и аспирантами РГМПИ–РГК в течение упомянутого тридцатилетнего периода. Особое внимание уделено «эксклюзивным» концертным программам (из сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Г. Перселла, Ф. Э. Баха, И. К. Пепуша, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и др.), подготовленным и успешно представленным взыскательной профессиональной аудитории в процессе освоения указанного курса. Прослеживается дальнейшее преломление и целенаправленное развитие важнейших принципов «Мастерской клавирного слуха» в более поздней факультативной дисциплине «Транскрипция и интерпретация музыкальных текстов барочной эпохи» для студентов исполнительских специальностей. Отмечается методическая значимость упомянутых инновационных проектов, способствовавших накоплению многообразного художественного материала и обобщению перспективных идей автора данной статьи в учебных пособиях, фонохрестоматиях, практических руководствах последнего десятилетия.

Ключевые слова: высшее музыкальное образование в СССР и постсоветской России, научно-творческие инновации, факультативные спецкурсы, Ростовская консерватория, Мастерская клавирного слуха.

Для цитирования: Диденко Н. М. Горизонты творческого саморазвития (К тридцатилетию Мастерской клавирного слуха Ростовской консерватории) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 49–55.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14006

N. DIDENKO

Rachmaninov Rostov State Conservatory

HORIZONS OF CREATIVE SELF-DEVELOPMENT (TOWARDS THE THIRTY-YEAR OF THE STUDIO OF CLAVIER HEARING IN ROSTOV CONSERVATORY)

The article introduces the brief retrospection of research-creative activity proceeding by the innovative subdivision of Rostov State Musical-Pedagogical Institute – Rachmaninov Rostov State Conservatory – in the 1990s – 2010s. The author formulates the priority aim to be decided in the elective special course "The Studio of Clavier Hearing" for students – musicologists and performers. The mentioned aim is overcoming of traditional "distance" between theory knowledge and practical skills which are acquired for a period of higher music education. The key term "clavier hearing" is regarded as productive metaphor that allows outline the fundamental principles of work in the named subdivision and project the ways of dynamic professional self-development for younger specialists to be completed the appropriate course. Further the most important criterions of selection conformably to potential members of the Studio are defined, and the significant directions in realization of the main research-creative projects are described, and the subjects of scholar works accomplished by students and graduates of Rostov State Musical-Pedagogical Institute – Rachmaninov Rostov State Conservatory during the named thirty-year period are elucidated. A special attention is spared to "exclusive" concert programs (which include the pieces by J. S. Bach, G. F. Telemann, H. Purcell, Ph. E. Bach, J. C. Pepusch, J. Haydn, W. A. Mozart, etc.) prepared and successfully represented to exacting professional audience in the process of the mentioned course learning. The following conversion and purposeful development of the Studio most important principles are retraced in the more late discipline "Transcription and Interpretation of Baroque Music Texts" for students of performing specializations. The methodic significance of the mentioned innovation projects furthered accumulation of the various artistic materials and generalization of prospective ideas belong to the author of the article (in the manuals, phonic-reading-books, practical handbooks of the later decade) is noted.

Key words: higher music education in the USSR and post-Soviet Russia, research-creative innovations, elective special courses, Rostov State Conservatory, Studio of Clavier Hearing.

For citation: Didenko N. Horizons of creative self-development (Towards the thirty-year of the Studio of Clavier Hearing in Rostov Conservatory) // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 49–55.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14006

Продуктивная деятельность Мастерской клавирного слуха в качестве одного из подразделений Ростовского государственного музыкально-педагогического института – Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (далее, соответственно, РГМПИ и РГК) охватывает более чем тридцатилетний период. Исходный концептуальный импульс, связанный с организацией вышеназванного учебно-творческого подразделения, обусловливался весьма остро критиковавшейся в 1970–1980-е годы «автономностью» и даже диаметральной противоположностью теоретических знаний и практических навыков в системе отечественного музыкального образования. Чрезвычайно актуальной выглядела необходимость урегулировать взаимоотношения специалистов-«эмпириков», руководствовавшихся повседневным опытом музыкального исполнительства, и ревнителей «высоконаучных штудий», не без основания призывавших к развитию и обогащению данного опыта.

Непосредственной «преамбулой» к созданию Мастерской явилась защита дипломных работ, представленных музыковедами – выпускниками теоретико-композиторского факультета

РГМПИ – в мае 1990 года. Процесс обсуждения дипломной работы «Слух В. А. Моцарта как звукотворческая воля», выполненной под руководством автора этих строк (см.: [1]), развертывался бурно и труднопредсказуемо. Мнения членов ГЭК по поводу применимости музыкально-риторического подхода к образно-смысловым интерпретациям пьес для клавира, созданных юным Вольфгангом Амадеем в содружестве с любимым отцом и наставником Леопольдом Моцартом, разделились[1]. И тогда, следуя нашей предварительной договоренности, соискательница диплома попросила у «высокого ученого собрания» несколько минут для художественной иллюстрации. Умело скомпонованная и мастерски исполненная на рояле «мини-сюита» из ранних пьес В. А. Моцарта (подготовке исполнительской редакции и разучиванию которых нами было уделено особое внимание) вызвала положительные отклики аудитории, а председатель ГЭК – видный отечественный музыковед-теоретик, доктор искусствоведения, профессор ГМПИ им. Гнесиных Ю. К. Евдокимова – решительно поддержала инициативную выпускницу, сославшись на подобные же «риторизованные» толкования моцартовских опер в современной музыкально-театральной практике европейских стран. Более чем успешный итог защиты упомянутого дипломного исследования – воочию продемонстрированный аргумент в пользу исполнительской деятельности музыковедов – побудил к размышлениям обобщающего порядка, несколько позже увенчавшимся публикацией методической статьи «Мастерская клавирного слуха» (см.: [3]) и разработкой программы аналогичного факультативного спецкурса. Инициатива была поддержана тогдашней администрацией РГМПИ, на волне «перестроечных» реформ в отечественном профессиональном образовании выказывавшей интерес к подобным инновационным проектам вузовских авторов.

Согласно обнародованным ключевым положениям данного спецкурса, музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета «...является единственным общевузовским подразделением, которое охватывает и связывает, благодаря своему универсализму, представителей всех исполнительских специальностей. Именно посредствующая роль музыковедов должна содействовать формированию подлинного музыкантского профессионализма, сущность коего заключается... не в ограничении себя только теоретическими или практическими задачами, но в гармоничном сочетании этих задач, осознании их глубинной, теснейшей взаимозависимости и невозможности изолированного существования» [3, с. 135–136]. Аналогичная роль «универсального фактора», способствующего данному процессу консолидации творческих усилий, отводится «...клавиру в его различных видах и модификациях, что позволяет с необходимой наглядностью реконструировать исторические процессы зарождения и развития инструментализма как самобытного типа мышления. Все этапы указанной эволюции специфическим образом фиксируются как в нотных текстах, так и в устройстве, в особенностях звучания органа, клавесина, клавикорда, молоточкового фортепиано и других представителей клавирного “семейства”. <…> Глубокий историзм, присущий генетически самой сфере, которая именуется “клавиром”, ее близость живому саморазвивающемуся организму, множественность областей бытования позволяют упомянутому феномену выступить в качестве репрезентативной модели музыкальной культуры в целом. <…> Освоение важнейших разновидностей клавира студентом-музыковедом представляется задачей важной и актуальной. Целью же такого освоения призвано стать воспитание *клавирного слуха*» [3, с. 136–137], который, исходя из этого, выступает ключевым элементом концептуального именования характеризуемой факультативной дисциплины.

Приоритетная черта *клавирного слуха* – «...совершенная раскованность и свобода, отсутствие серьезных затруднений при необходимости “вживания” в малознакомую историко-стилевую сферу» – закономерно обусловливается глубинным постижением «культурных универсалий» как сущностных основ «...художественной Традиции, уподобляющейся некой бесконечной прямой, вдоль которой музыкант-интерпретатор непрерывно движется в различных направлениях – ретроспективно и перспективно» [3, с. 139]. Соответствующий процесс движения подразумевает уверенную и свободную ориентацию в различных «системах координат», более-менее условно соотносимых с клавесином и современным роялем. Особая роль клавесина в развитии слуховых навыков предопределяется его важнейшими индивидуальными достоинствами: 1) преимущественной ориентацией на трехголосие – основной тип фактурного изложения в инструментальной музыке XVI–XVII столетий; 2) изысканной тембровой многокрасочностью как целенаправленно и последовательно формируемой характеристикой звучания (под-

[1] Напомним, что в научных публикациях отечественных специалистов 1980-х годов хронологический «диапазон» использования музыкальной риторики в композиторском творчестве ограничивался эпохой позднего барокко (см., в частности: [2]).

разумевается исполнительская работа с регистрами и тембрами); 3) обширным диапазоном мелодических и гармонических возможностей, способствующим утонченному и гибкому интонированию; 4) оптимальной «музыкально-экологической» сбалансированностью звучания (речь идет о громкостно-динамических параметрах, пространственных соотношениях плотности и разреженности фактуры, etc.). В свою очередь, европейские фортепианные школы XX века, невзирая на радикальные конструктивные отличия современного рояля от клавесина, тяготеют к специфической преемственности соответствующих «звуковых миров», обусловленной фундаментальным единством клавирной Традиции. Исходя из этого, процесс обучения студента-музыковеда в рамках освещаемой факультативной дисциплины предполагает некую альтернативу: постижение сущностных особенностей клавирного искусства XVI–XVIII веков (основной инструмент – клавесин) или магистральных тенденций его позднейшего развития (основной инструмент – современный рояль). Полномасштабной реализации данной перспективной программы в РГМПИ–РГК на протяжении 1990-х годов благоприятствовало наличие одномануального трехрегистрового клавесина (спинета), приобретенного администрацией вуза для учебных нужд по ходатайству автора этих строк[2].

Как же осуществлялся предварительный отбор в Мастерскую клавирного слуха? Прежде всего, регулярные концертные выступления действующих участников названного творческого объединения[3], проходившие в стенах alma mater, обычно вызывали неподдельный интерес у студентов различных курсов и факультетов. Порой молодые музыканты, в должной мере оценив услышанное, выказывали желание присоединиться к «артистическому кружку» на добровольной основе, что никогда не возбранялось. При этом изначально выдерживаемый критерий сотрудничества с Мастерской – ответственность, проявляемая в отношении к репетиционному процессу, аккуратное выполнение принятых на себя профессиональных обязательств – не подвергался пересмотру.

Отметим и другое: приток «добровольцев», желавших посещать характеризуемый спецкурс, обеспечивался благодаря его своеобразному «анонсированию» в ходе практических занятий на уроках сольфеджио. Инновационная программа соответствующего (в 1990-е годы – двухлетнего) вузовского курса для студентов-музыковедов I и II курсов, разработанная автором настоящей статьи, предусматривала, наряду с интенсивным вокальным «тренингом» (сольным и ансамблевым), многообразную практику в сфере инструментального музицирования. Данный аспект последовательно акцентировался и в проблемном очерке, увидевшем свет на рубеже 1990-х: «Основой современного курса сольфеджио закономерно становится овладение Ремеслом и его органической частью – техникой интонирования как системой взаимосвязанных способов, приемов, навыков (и вокальных, и инструментальных). В классе сольфеджио учащийся целенаправленно движется, благодаря дружеской поддержке и помощи учителя, к высшему уровню профессионализма, а именно к Мастерству, которое возрастает прямо пропорционально освоению Ремесла и Умения, тщательной шлифовке их составляющих, позволяя в перспективе достичь уровня высокохудожественной зрелой интерпретации музыкального текста, характеризуемой подлинным проникновением в авторский замысел. <…> Выстраиваемый подобным образом курс сольфеджио фактически сближается с курсом специального инструмента у музыкантов-исполнителей, обретая качественно иную роль и значение в сегодняшнем учебном процессе» [4, с. 61]. Благодаря этому переход студента к профессиональному совершенствованию в Мастерской клавирного слуха, осуществляемый по окончании занятий в классе сольфеджио, как правило, не сопровождался видимыми трудностями организационно-технического плана.

Следует также напомнить, что указанному переходу традиционно сопутствовало распределение музыковедов-третьекурсников в специальные классы для подготовки выпускных дипломных работ – научных или методических изысканий по определенным темам. Естествен-

[2] Весьма скромные выразительные и технические возможности данного инструмента, безусловно, препятствовали высокохудожественному исполнению масштабных сольных композиций уровня «Хроматической фантазии и фуги» И. С. Баха. Однако для музыкантов, лишь приступающих к освоению клавирной техники и разучивающих несложный дидактический репертуар, либо для исполнителей партии basso continuo в разнообразных ансамблях подобное самоограничение оказывалось несомненным благом.

[3] На протяжении всего периода функционирования Мастерской профессиональные отчеты студентов и аспирантов, принимавших участие в ее работе, осуществлялись (и осуществляются ныне) только в форме открытых публичных выступлений на одной из концертных площадок РГМПИ–РГК. Помимо этого, аналогичные выступления организуются в учреждениях культуры и искусств Ростова-на-Дону, Ростовской области и Южно-Российского региона.

но, для участников описываемого научно-творческого подразделения выбор конкретной исследовательской проблематики был органически связан с изучаемым художественным репертуаром. Так, изучение фактурных «конфигураций» партии basso continuo в камерно-инструментальной музыке XVII–XVIII веков сопровождалось интерпретаторским воплощением барочных ансамблевых трио-сонат, аналитическое описание важнейших особенностей публичного и приватного музицирования «галантной эпохи» – подготовкой сольных и дуэтных программ из произведений Г. Ф. Телемана, Ф. Э. Баха, В. А. Моцарта, etc.[4] Наиболее интересные из представленных звуковых «версий» тогда же были зафиксированы в студии грамзаписи, что позволило несколько лет спустя приступить к публикации фонохрестоматии «Музыкально-речевой этикет рубежа XVIII – первой половины XIX веков»[5].

Разумеется, на протяжении более чем тридцатилетнего существования Мастерской клавирного слуха организация учебного процесса в системе музыкально-образовательных учреждений «школа – училище (колледж) – вуз» неоднократно претерпевала различные «метаморфозы», обусловленные целым рядом причин – от сугубо профессиональных до экономических и социокультурных. В частности, вторая половина 2000-х годов ознаменовалась ярко выраженным стремлением «руководящих инстанций» к нормативному упорядочению «обязательных» и «факультативных» компонентов вузовских учебных планов. Будучи подразделением межкафедрального и межфакультетского плана, Мастерская заведомо не соответствовала регламентирующим предписаниям, разрабатываемым исходя из усредненных «болонских стереотипов». Исходя из этого, автору настоящего курса было рекомендовано в дальнейшем либо осуществлять вышеупомянутую научно-творческую деятельность с учетом вновь разрабатываемой «номенклатуры» специализаций и профилей *музыкально-исполнительского искусства*, либо проводить соответствующие занятия вне официальных рамок вузовского учебного процесса. Ближайшим следствием принятого решения явилась разработка «адаптированной» дисциплины «Транскрипция и интерпретация музыкальных текстов барочной эпохи» с последующим ее внедрением на оркестровом факультете РГК.

Программа вновь утвержденного (и действующего ныне) спецкурса в значительной степени опирается на концептуальные положения «Мастерской клавирного слуха». Однако присутствуют и несомненные отличия: 1) фигурируя в перечне так называемых «дисциплин по выбору вуза», факультатив «Транскрипция и интерпретация...» позиционируется как *обязательный* к изучению всеми студентами народно-инструментального, струнного оркестрового и духового отделений (иными словами, «выбор вуза» при этом аннулирует возможность «личного выбора студента»); 2) минимальным количеством предусмотренных планом учебных часов заведомо обусловливается *поверхностно-ознакомительный* характер аудиторных занятий с педагогом, организуемых по принципу «методического дайджеста»; 3) интерпретаторское освоение барочных композиций протекает в русле некоего обогащения *профессиональных умений и навыков по избранной специальности*, фактически подразумевая исполнительскую практику лишь на *конкретном* инструменте (отнюдь не на рояле, клавесине, органе и т. д.); 4) наконец, ясно обозначенная «адресация» данного факультатива *не предусматривает участия* в подобной деятельности (по крайней мере, официального) студентов-музыковедов, которым остается довольствоваться лишь «нормативными» занятиями и концертными выступлениями в рамках общевузовского курса фортепиано.

Естественно, вышеуказанные ограничения далеко не благоприятствуют полноценной научно-творческой деятельности, сохраняющей преемственные связи с Мастерской РГМПИ–РГК. Тем не менее, студентами и аспирантами исполнительских отделений в 2000–2010-х годах были успешно реализованы проекты, связанные с «транскрибированием» и последующим «исторически ориентированным» воплощением сонатных циклов барокко и классицизма, инструментальных пьес романтической эпохи, произведений XX века[6]. Выпускниками консерватории подготовлен ряд соответствующих аудиозаписей для планируемых новых выпусков

[4] Соответствующая проблематика нашла отражение в дипломных работах музыковедов – выпускников РГМПИ–РГК 1990–2000-х годов по классу автора настоящей статьи [5; 6; 7; 8; 9].

[5] Первый выпуск упомянутой фонохрестоматии, представляющей исполнительские редакции трио-сонат И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Г. Перселла, И. К. Пепуша, увидел свет в 2014 году (см.: [10]).

[6] Среди указанных проектов, в частности, фигурируют дипломные рефераты М. Гребенюкова («Транскрипция и интерпретация клавирной Сонаты Es-dur, Hob. XVI № 52 Й. Гайдна для аккордеона», 2005), Д. Трофимовой («Барочные произведения крупной формы в переложениях и транскрипциях для гитары соло», 2015), Е. Аксеновой («Н. Раков. Соната для домры и фортепиано: Исполнительская редакция и методический комментарий», 2018) и др.

учебной фонохрестоматии «Музыкально-речевой этикет рубежа XVIII – первой половины XIX веков»[7]. Все это позволяет автору данной статьи сохранять вполне обоснованный и закономерный оптимизм, по прошествии трех десятилетий оценивая «промежуточные итоги» и перспективы нетрадиционного научно-творческого подразделения, именуемого Мастерской клавирного слуха Ростовской консерватории. Судя по всему, и ныне остается актуальной «...важнейшая – культурно-историческая – задача соответствующего учебного курса: обретение единства не только практической и теоретической областей знания <…>, но фрагментарного современного мировидения и "звукосозерцания", возрождение *пневматосферы* (П. Флоренский) как средоточия целостной, неразъятой человеческой духовности, которой столь явно взыскует современная мировая культура» [3, с. 153].

[7] В настоящее время автором этих строк, совместно с выпускницами РГК А. Жебровской (домра) и Т. Казарьянц (фортепиано), готовится к изданию второй выпуск фонохрестоматии, посвященный «дуэтным» транскрипциям избранных клавирных сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта и М. Клементи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Диордица Т.* Слух В. А. Моцарта как звукотворческая воля: дипл. раб. (РГМПИ). Ростов н/Д, 1990. 115 с.

2. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 80 с.

3. *Диденко Н.* Мастерская клавирного слуха // Музыкальная педагогика в идеях и лицах: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1992. С. 135–153.

4. *Диденко Н.* Развитие интонационного мышления в курсе сольфеджио // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: сб. тр. (межвуз.). М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. Вып. 120. С. 54–69.

5. *Ирхина Л.* «Музыкальные галереи» Ф. Э. Баха: дипл. раб. (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 1994. 99 с.

6. *Клюевская Е.* «Tafelmusik» Г. Ф. Телемана – опыт организации концертного музицирования: дипл. раб. (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 1994. 55 с.

7. *Малашин А.* Фактурное развитие партий basso continuo в камерно-инструментальной музыке XVII – первой половины XVIII веков: дипл. раб. (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 1995. 64 с.

8. *Триандофилова Н.* Трио-сонаты И. С. Баха в контексте ансамблевого музицирования в Германии XVIII века: дипл. раб. (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 1998. 65 с.

9. *Ободова Ю.* Камерная и пленэрная музыка В. А. Моцарта в контексте светской культуры и эстетики XVIII века: дипл. раб. (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 2005. 102 с.

10. *Диденко Н.* Музыкально-речевой этикет рубежа XVIII – первой половины XIX веков: пути слухового постижения: Исполнительские редакции музыкальных текстов и научно-методические комментарии: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. Ч. I. 112 с.

REFERENCES

1. *Diorditsa T*. Slukh V. A. Mozarta kak zvukotvoscheskaya volya [W. A. Mozart's Hearing as Sound-Creative Will]: degree research (Rostov State Musical-Pedagogical Institute). Rostov-on-Don, 1990. 115 p.

2. *Zakharova O*. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priyomy [Rhetoric and West European Music in the 17th – first half of the 18th Century: Principles, Devices]. Moscow: Muzyka, 1983. 80 p.

3. *Didenko N*. Masterskaya klavirnogo slukha [The Studio of Clavier Hearing]. Muzykal'naya pedagogika v ideyakh i litsakh [Musical Pedagogy in the Ideas and Persons]: collected articles. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1992. Pp. 135–153.

4. *Didenko N*. Razvitie intonatsionnogo slukha v kurse sol'fedzhio [Development of Intonation Hearing in the Course of Solfeggio]. Prepodavanie muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin v istoriko-stilevom aspekte [Teaching of Musical-Theoretical Disciplines in the Historical-Stylistic Aspect]: collected transactions (inter-college). Moscow:

Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1991. Issue 120. Pp. 54–69.

5. *Irkhina L.* «Muzykal'nye galerei» F. E. Bakha ["Musical Galleries" by Ph. E. Bach]: degree research (Rachmaninov Rostov State Conservatory). Rostov-on-Don, 1994. 99 p.

6. *Klyuevskaya E.* «Tafelmusik» G. F. Telemana – opyt organizatsii kontsertnogo muzitsirovaniya ["Tafelmusik" by G. F. Telemann as a Trial of Concert Music Playing Organization]: degree research (Rachmaninov Rostov State Conservatory). Rostov-on-Don, 1994. 55 p.

7. *Malashin A.* Fakturnoe razvitie partiy basso continuo v kamerno-instrumental'noy muzyke XVII – pervoy poloviny XVIII vekov [Facture Development of Basso Continuo Parts in the Chamber Instrumental Music of the 17th – the first half of the 18th Centuries]: degree research (Rachmaninov Rostov State Conservatory). Rostov-on-Don, 1995. 64 p.

8. *Triandofilova N.* Trio-sonaty I. S. Bakha v kontekste ansamblevogo muzitsirovaniya v Germanii XVIII veka [Trio-Sonatas by I. S. Bach in Context of Ensemble Music Playing in Germany of the 18th Century]: degree research (Rachmaninov Rostov State Conservatory). Rostov-on-Don, 1998. 65 p.

9. *Obodova Yu.* Kamernaya i plenernaya muzyka V. A. Motsarta v kontekste svetskoy kul'tury i estetiki XVIII veka [Chamber and Open-Air Music by W. A. Mozart in Context of Secular Culture and Aesthetics of the 18th Century]: degree research (Rachmaninov Rostov State Conservatory). Rostov-on-Don, 2005. 102 p.

10. *Didenko N.* Muzykal'no-rechevoy etiket rubezha XVIII – pervoy poloviny XIX vekov: puti slukhovogo postizheniya: Ispolnitel'skie redaktsii muzykal'nykh tekstov i nauchno-metodicheskie kommentarii [Musical-Speech Etiquette on the Boundary of the 18th – the first half of the 19th Centuries: Ways of the Hearing Comprehension]: manual. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2014. Part 1. 112 p.

Диденко Надежда Михайловна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
2346176@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9604-9858

Nadezhda M. Didenko
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
2346176@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9604-9858

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

УДК 782 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007

О. В. КУШНИР
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова

ОПЕРА Ш. ЧАЛАЕВА «КРОВАВАЯ СВАДЬБА»: К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ДРАМЫ В МУЗЫКЕ

Статья посвящена опере «Кровавая свадьба» Ширвани Чалаева (род. 1936). Сочинение рассматривается в аспекте претворения жанровых особенностей оперы-драмы. Освещаются история создания произведения, написанного в 2004 году, некоторые особенности воплощения одноименного первоисточника Ф. Гарсиа Лорки, излагается краткое содержание. Либретто и музыка оперы являются многокомпонентными; композитор обращается к автоцитированию поэмы-монолога «Амарго» для баритона, гобоя и фортепиано (1987), также написанной на стихи Ф. Гарсиа Лорки, и заимствует фрагмент поэтического текста О. Батырая из собственного вокального цикла «Я ношу в груди огонь» (1980). Музыкальный текст «Амарго» и события «Кровавой свадьбы» взаимодействуют в условиях параллельной драматургии; цитируемая поэма-монолог рассредоточивается в опере, переплетаясь с основными событиями и выполняя в «Кровавой свадьбе» функцию обобщения, созвучную идеям эпического театра Б. Брехта. В результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу о том, что опера «Кровавая свадьба» Ш. Чалаева создана по законам оперы-драмы с характерными для нее факторами: гибелью персонажей, стремительно разворачивающимся действием, разветвленной системой конфликтов. Благодаря параллельной драматургии поэтический текст Гарсиа Лорки приобретает в опере особую символическую насыщенность, связанную с фатальным скрещением судеб главных персонажей. Композитор расставляет важные для себя смысловые акценты, противопоставляя смерть ради недолгого счастья быть любимыми (Невеста – Леонардо) отмщению ценой собственной жизни как восстановлению поруганной чести и выполнению долга перед родом, взывающим к справедливости (Жених). Мастерское музыкальное воплощение любовных чувств и переживаний, многогранное использование принципа лейттематизма, яркое воссоздание испанского колорита позволяют отнести это произведение к числу выдающихся образцов современной отечественной оперы.

Ключевые слова: Ширвани Чалаев, Ф. Гарсиа Лорка, опера «Кровавая свадьба», опера-драма, параллельная драматургия, интертекст, конфликт.

Для цитирования: Кушнир О. В. Опера Ш. Чалаева «Кровавая свадьба»: к проблеме воплощения драмы в музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 56–64.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007

O. KUSHNIR

M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute

SH. CHALAEV'S OPERA "BLOODY WEDDING": ON THE PROBLEM OF DRAMA REALIZATION IN MUSIC

The article looks at the opera "Bloody wedding" by Shirvani Chalaev (1936) from the point of view realization of opera-drama genre features. It examines the history of the creation of the work written in 2004, some peculiarities of the embodiment of the original work of the same name by F. Garcia Lorca, and provides a brief summary. Libretto and music are multicomponent, the composer resorts to auto-citation of the poem-monologue "Amargo" for baritone, oboe and piano (1987), written on poems by the Spanish poet, and borrows a poetic fragment of the text by O. Batyraya from his own vocal cycle for a low voice "I bear in my breast the fire" (1980). The musical text from "Amargo" and the action of the opera interact in parallel dramaturgy, the fully quoted poem-monologue is distributed throughout the opera and intertwined with the main events in such a way that it performs a generalization function in "The Bloody Wedding", consonant with the ideas of B. Brecht's epic theater. The author comes to the conclusion that the opera "The Bloody Wedding" by Sh. Chalaev is written according to the laws of opera-drama, with its characteristic features: death of characters, rapidly unfolding action, an extensive system of conflict. Due to the parallel dramaturgy the poetic text of the Spanish poet becomes extremely symbolic in the opera, it is full of mortal fate of the main characters. The composer stresses aspects of great importance: death for the sake of short-lived happiness of being loved (The Bride and Leonardo), vengeance at the cost of one's life as the restoration of one's honor and duty, crying out for justice (The Groom). The masterful musical embodiment of love feelings, the complex of leit-themes, and the re-creation of Spanish color make this work one of the most beautiful examples of the contemporary Russian opera.

Key word: Shirvani Chalaev, F. Garcia Lorca, opera «Bloody Wedding», opera-drama, a parallel dramaturgy, intertext, conflict.

For citation: Kushnir O. Sh. Chalaev's opera "Bloody Wedding": on the problem of drama realization in music // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 56–64.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14007

«Кровавая свадьба» Ширвани Чалаева (2004) – замечательный образец современной оперы-драмы, созданной на сюжет одноименной трагедии Ф. Гарсиа Лорки. Тематика и образная палитра оперы наполнены одновременно и ярким любовным чувством, и жаждой кровавой мести; здесь присутствуют и праздник, и смерть. Роковая предопределенность гибели красной нитью проходит через все сочинение, странствующие Смерть и Луна подталкивают главных персонажей к предначертанной катастрофе. Подобное драматическое содержание, взаимодействующее с экспрессивной и необычайно выразительной музыкой Чалаева, вызывает неизменный эмоциональный отклик у слушателя–зрителя. Эта опера, седьмая по счету в творческом портфеле автора, представляет собой произведение зрелого композитора, отличающееся большим мастерством, проникнутое любовью к оперному жанру и поэзии Гарсиа Лорки[1].

Заглавная страница клавира оперы «Кровавая свадьба» содержит посвящение, адресован-

[1] Перечислим все оперы, созданные композитором: «Горцы» (1970, либретто Ш. Чалаева и Г. Фере), «Маугли» (1976, либретто В. Викторова и Н. Сац по произведениям Р. Киплинга), «Король Лир» (1982, либретто В. Чайковского по одноименной трагедии У. Шекспира), «Читая дневники поэта» (1984, либретто Ш. Чалаева по произведениям Э. Капиева), «Наследство» (1985, либретто Р. Сац), «Хаджи-Мурат» (1991, либретто В. Дубровского по одноименной повести Л. Н. Толстого), «Кровавая свадьба»; последнее на сегодня сочинение в указанном жанре – «Казаки» (2008, либретто Р. Сац, В. Рябова и Ш. Чалаева по одноименной повести Л. Н. Толстого).

ное инициатору ее создания: «Борису Александровичу Покровскому с глубоким почтением и любовью». Сам Б. А. Покровский рассказывал о творческом сотрудничестве с композитором: «Ширвани Чалаев давно знаком нашему коллективу… Материал, который <…> он представил на этот раз, нам особенно дорог» [1].

Творчество Ф. Гарсиа Лорки – яркая страница мирового литературного наследия, освещенная в публикациях многих авторов. История создания «Кровавой свадьбы», особенности строения пьесы, символика, сценическая судьба сочинения и его трактовки, предлагаемые различными режиссерами театра и кино, обстоятельно изучены и не требуют дополнительных комментариев в рамках данной статьи[2]. События «Кровавой свадьбы» нашли отражение и в музыкальном творчестве: в одноименных операх венгерского композитора Шандора Соколаи и немецкого Вольфганга Фортнера, а также в балете «Цыганская любовь», принадлежащем испанцу Руису де Луне.

Ш. Чалаев неоднократно обращался к высоко ценимому им творчеству испанского писателя[3]. Бережное отношение к тексту Гарсиа Лорки прослеживается и в либретто[4] оперы «Кровавая свадьба», созданном композитором и его женой Н. Григоренко-Чалаевой. Опера содержит два действия, подразделяемых на пять картин и три вставные сцены с участием Амарго (они заимствованы из одноименной поэмы-монолога).

Большинство персонажей в опере, как и в пьесе Гарсиа Лорки, наделены именами нарицательными: Мать, Жених, Невеста, Отец, Жена Леонардо, Теща Леонардо и др. Имена собственные есть только у Леонардо и привнесенного в оперу Амарго. Размышляя над указанной особенностью пьес Гарсиа Лорки, биограф и исследователь творчества поэта Альбер Бенсуссан отмечает: «Имя есть только у одного персонажа, из-за него все началось и из-за него все закончится»[5]. Необходимо отметить, что социальное положение и внутренний облик основных персонажей, на наш взгляд, не обретают нового качества (Невеста не становится Женой, а Жених – Мужем и т. д.). Возможно, этот фактор также способствует выбору нарицательных имен для большинства персонажей. Судьба не дает шанса главным героям изменить жизнь, тогда как Смерть восстанавливает нарушенную справедливость: Жених погибает, становясь орудием кровной мести семье Феликсов за преждевременно погибший собственный род.

В первом действии – три картины: первая разворачивается в доме Матери и Жениха, вторая – в доме Леонардо, третья картина – сватовство Невесты, свадьба, побег Леонардо и Невесты. Второе действие состоит из двух картин: в первой – поиски беглецов, осуществляемые Женихом и Смертью с помощью Луны и Юноши, а также последующая гибель мужчин[6]; вторая картина – возвращение Невесты в дом Жениха и объяснение с Матерью.

Персонаж Амарго не фигурирует в пьесе Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба». Вероятно, композитором он привносится в оперу как символ безвременно ушедшей молодой жизни, отстоявшей свое право на свободу волеизъявления; наряду с этим, Амарго погибает от удара ножом возле Гранады, подобно главным героям оперы[7]. Как отмечалось выше, сцены с участием Амарго, присутствующие в опере, заимствованы с незначительными изменениями из одноименной поэмы-монолога, полностью включенной в «Кровавую свадьбу»[8]. В поэме Чалаева музыкальный текст исполняется одним певцом; на протяжении оперы соответствующие фразы распределены между различными персонажами (Амарго,

[2] Вышеперечисленные темы рассматриваются в работах А. Бенсуссана, М. В. Якушевич, И. С. Изотовой, В. Н. Еремина и др.

[3] На стихи Ф. Гарсиа Лорки композитором созданы два вокальных цикла – «Лунные песни» для контральто и виолончели (1986, переводы М. Самаева, А. Гелескула, В. Парнаха) и поэма-монолог «Амарго» для баритона, гобоя и фортепиано (1987).

[4] В либретто оперы был включен практически весь текст «Кровавой свадьбы» Гарсиа Лорки. Композитор исключил лишь некоторые бытовые фрагменты из сцены свадьбы и размышления Леонардо о корыстном интересе Невесты, заинтересованной в выгодном браке с Женихом.

[5] Мы согласны с выводами А. Бенсуссана, ссылающегося на убедительные доказательства (см. об этом: [2]).

[6] Смерть просит Луну помочь в поисках беглецов. Луна ярко освещает место, где они укрылись в лесу. Жених настигает Леонардо, и они убивают друг друга.

[7] В судьбе самого Гарсиа Лорки также есть символические параллели с сюжетами «Амарго» и «Кровавой свадьбы». В частности, поэту суждено было погибнуть в Гранаде, подобно его персонажам – Леонардо, Жениху и Амарго.

[8] В цикле «Амарго» упоминаемые три сцены подразделяются на 12 номеров. Выявленные нами незначительные изменения, наличествующие в опере, касаются: а) транспозиции музыкального материала, что обусловлено его рассредоточением в партиях различных оперных персонажей с характерной для каждого из них тесситурой; б) небольшого ритмического варьирования отдельных фраз при сохранении метрических долей и мелодической линии; в) сокращений текста при его повторениях (сообразно специфике оперного жанра).

Всадник, Девочка, Смерть, Мать Жениха, девушки, мужчины). Упомянутые сцены с Амарго рассредоточены преимущественно в 1 действии оперы и вплетены в ее драматургию[9]. Музыка же, заимствованная из поэмы, активно взаимодействует с интонационным содержанием «Кровавой свадьбы», является ее важной частью, поскольку интонационные комплексы, заимствуемые из «Амарго», подвергаются развитию и по окончании цитируемого материала.

Соединение в опере двух музыкальных произведений (собственно оперы и вышеупомянутой поэмы-монолога) Ш. Чалаева, а также стихотворения О. Батырая, положенного в основу песни «Черный коршун», осуществляется по принципу параллельной драматургии. Термин «параллельная драматургия» мы трактуем, опираясь на работу В. Н. Холоповой, как «несвязанность драматургических сфер, алогизм действия» [3, с. 455]. Параллельная драматургия усиливает в опере эффект роковой неизбежности. Сочинение пронизано предопределенностью и фатализмом: одновременно с чаяниями и надеждами героев из уст некоего зловещего персонажа (Голоса или Смерти) звучат слова, предвещающие гибель от любви[10].

Музыкальное содержание произведения соответствует жанру оперы-драмы с характерными для него составляющими: а) фабула завершается гибелью персонажей; б) действие оперы происходит в настоящее время и в хронологическом порядке; в) отсутствуют фоновые сцены; г) конфликтное поле образуют музыкальные темы, закрепленные за главными героями. В фундаментальном исследовании О. В. Комарницкой, посвященном русской опере, отмечается, что жанровая разновидность оперы-драмы включает в себя разворачивающийся на сцене конфликт, который вплетен в стремительно происходящее действие, устремленное к развязке данного конфликта [4, с. 16–17]. Эти ключевые составляющие присутствуют в «Кровавой свадьбе» Чалаева. Главный конфликт формируется из-за несоответствия рациональных решений и любовных переживаний (Невеста, Леонардо); он перерастает в конфликт межличностный, общественный, влечет за собой родовую месть, заканчивающуюся трагической гибелью (Жених, Леонардо). Кроме того, существуют и внутренние конфликты, основанные на переживаниях, – они возникают у Невесты, Матери Жениха и Жены Леонардо.

События «Кровавой свадьбы», разворачивающиеся в настоящем времени, изложены в хронологическом порядке. В опере господствует сквозное развитие, здесь в основном изображаются поступки, преобладают речитативные вокальные построения – как сольные, так и ансамблевые. Происходящее в опере представлено концентрированно, накал страстей высок, движение к развязке драмы неуклонно. Моменты, связанные с ожиданием свадьбы и личным отношением к ней Невесты и Жениха, сняты[11]. Темпоритм действия немного снижается в 1 картине 2 действия, выступающей в качестве лирического центра оперы и одновременно кровавой развязки событий. Влюбленные Невеста и Леонардо признаются в страстном взаимном чувстве (цц. 179–188, 236–258)[12]. Следует заметить, что композитор подчеркивает драматургическую значимость символических персонажей – Смерти (цц. 211–215) и Луны (цц. 135–141), сочинив для них проникновенные и структурно развернутые сольные построения.

Специфика воплощения конфликта между Женихом и Леонардо в сочинении Ш. Чалаева обусловлена тем, что непосредственное столкновение этих персонажей, демонстрируемое зрителю (слушателю), отсутствует. В опере, как, соб-

[9] Расположение сцен поэмы в опере таково: первая сцена – вступление (до А), и 1 картина (цц. 5–19, 43); вторая сцена (ц. 57 – т. 10 ц. 65); третья сцена – конец 3 картины 1 действия (ц. 162 – т. 7 ц. 180). Включение № 6 «Амарго» во 2 действие оперы обусловлено индивидуальным авторским прочтением данного фрагмента как лирического дуэта Невесты и Леонардо (ц. 185 – т. 4 ц. 188).

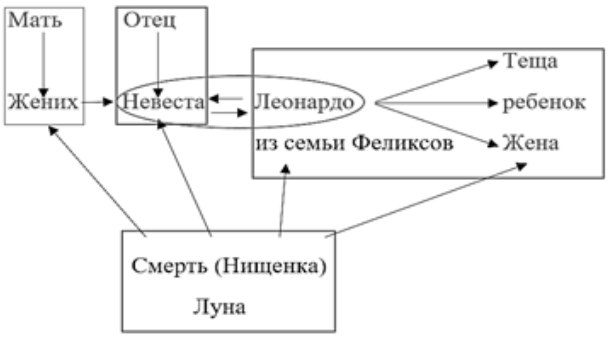
[10] Материал оперы и поэмы расположен таким образом, что все события предначертаны судьбой, персонажи Смерть (или другая ее ипостась – Нищенка) и Луна, жаждущие крови, становятся носителями злого рока: они с видимой охотой присоединяются к Жениху, разыскивающему сбежавших Леонардо и Невесты.

[11] Композитор подчеркивает отсутствие любовных чувств у Невесты к Жениху; его неловкое признание в испытываемой робости по отношению к будущей жене вызывает у нее весьма сдержанную реакцию («Когда ты станешь моим мужем, это пройдет»). Музыкальное воплощение данного эпизода (ц. 125) представляет собой речитацию на одном звуке с заключительным опеванием, которое вызывает в памяти риторическую фигуру круга из темы роковой обреченности (о последней будет подробнее сказано ниже).

[12] Изменение темпа развертываемого действия во 2 акте, наличие ариозо в партиях Смерти и Луны позволяют отсрочить момент кровавой развязки – разрешения родового конфликта. Аналогичной функцией наделены дуэт Леонардо и Невесты в 1 картине указанного акта (это единственный лирический ансамбль, насыщенный ярким мелодическим материалом, запоминающимися интонациями), а в дальнейшем – их поочередные ариозо перед смертью.

ственно, и у Гарсиа Лорки, ни в момент свадьбы, ни до или после торжества Жених даже не знает, что у него есть соперник. При этом зарождающийся конфликт между молодыми людьми проходит этапы своего становления, сформулированные в известной триаде «событие – ситуация – реакция» [5, с. 19]. Событием становится побег со свадьбы; ситуацией − крайне уязвленное состояние Жениха (личные переживания которого мотивируются родовым конфликтом и необходимостью отплатить за оскорбление, нанесенное его семье); реакцией являются развязка конфликта (двойное убийство, происходящее за сценой) и, одновременно, разрыв «любовного треугольника» (Невеста – Жених − Леонардо).

В опере формируется ряд конфликтов, связанных с личными переживаниями. Внутренний конфликт Невесты предопределен несовместимостью ее устремлений: она хочет выйти замуж за Жениха, который для нее «струйка воды... успокоения, целебной силы» (ц. 286[13]), но продолжает любить Леонардо, брак с которым невозможен. Разрешение внутреннего конфликта героини происходит в момент побега Невесты и Леонардо со свадьбы. Внутренний конфликт развивается и у Матери Жениха, которая живет воспоминаниями об убийствах, совершенных людьми из семьи Феликсов. Мать предчувствует смерть младшего сына от ножа и сомневается в том, что предстоящий брак с Невестой будет счастливым и долгим (1 картина 1 действия, цц. 34–35). Этот конфликт разрешается в последней картине оперы: Невеста приходит просить у Матери прощения, объясняя свои чувства к Жениху и Леонардо. В ряду конфликтов есть неярко выделенные композитором связи, такие как Леонардо – Теща, Леонардо – маленький ребенок. В приведенной ниже схеме отражены все линии конфликтных отношений (см. схему):

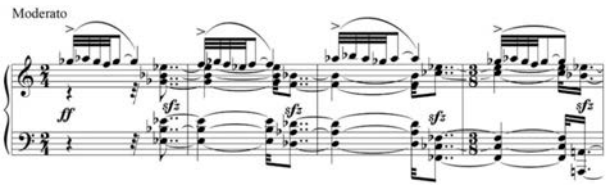


Второй «любовный треугольник» (Леонардо – Жена – Невеста) разрешается иначе. В открывающей 2 картину 1 действия Колыбельной, обращенной к ребенку, появляется предзнаменование гибели Леонардо. Завязку конфликта между Женой и Леонардо образуют вопросы Жены: куда Леонардо ездил на коне, почему его коня видели недалеко от дома Невесты. Первой кульминацией данного конфликта становится восклицание Жены «Будь ты проклят», адресованное упрямому Леонардо (ц. 145). Вторая кульминация – побег со свадьбы, развязка – приказ Тещи, адресованный Жене: «Иди к себе домой <…> дверь, запомни, уж в нем не будет открываться» (цц. 271–272)[14].

Музыкальное воплощение сюжета Гарсиа Лорки в «Кровавой свадьбе» Чалаева ярко и оригинально воссоздает испанский колорит, жгучие эмоции и сильные переживания. Во Вступлении к опере экспонируются три важных музыкально-тематических образа, в которых сосредоточена фатальная предопределенность трагических событий: 1) тема роковой обреченности, 2) тема Смерти, 3) Песня-предсказание.

Тема роковой обреченности содержит риторическую фигуру круга (ges^2–as^2–ges^2–f^2–ges^2), звучащую в пронзительном верхнем регистре с отчаянно врезающимися и «застывающими» аккордами рока. Эта тема, связанная с персонажем Амарго, является автоцитатой из одноименной поэмы Чалаева. Ее музыкальный облик характеризуется остинатностью кругообразно повторяющихся оборотов без перспективы их движения, что символизирует предначертанную гибель названного героя.

Пример 1



В конце 3 картины 1 действия (ц. 178) в знак прощания с убитым Амарго тема роковой обреченности прозвучит у ансамбля трех мужских голосов, упоминающих имя этого персонажа.

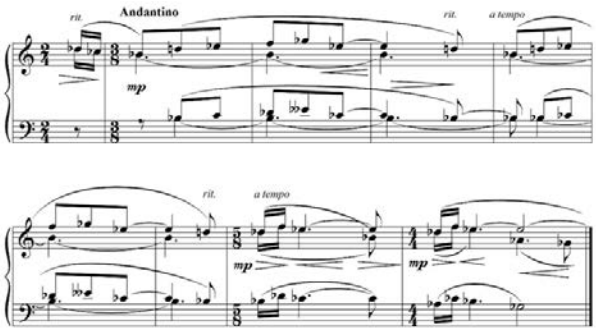
Второй темой становится музыкальная экспозиция образа Смерти, аллегорически изображенной в виде Нищенки. Данная тема контрастирует звуковой атмосфере вступления и в целом оперы. Мелодическая линия – плавная,

[13] Этот конфликт открывается зрителю далеко не сразу: лишь в момент, когда Невеста ссорится со служанкой, становятся очевидными ее любовные переживания (3 картина 1 действия, ц. 127).

[14] Подобно персонажам из трагедии Лорки «Дом Бернарды Альбы», руководствуясь испанскими традициями, Жена должна обречь себя и своих детей на жизнь взаперти.

скользяще-витиеватая, пульсация – трехдольная; здесь возникают образные параллели с всепроникающей, неотвязной жеманностью, завораживающей красивостью и искусственностью[15].

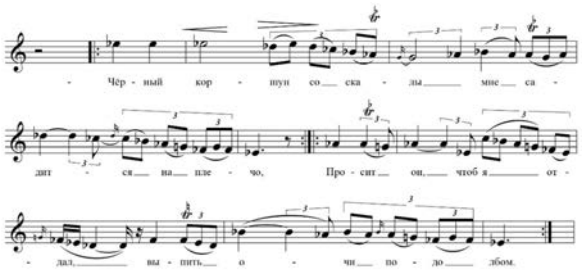
Пример 2



Третьей темой Вступления становится Песня-предсказание[16], которую неоднократно исполнял сам Ш. Чалаев во время соответствующих оперных спектаклей. Песня звучит в опере четырежды, будучи рассредоточенной по всему произведению: первый куплет – во Вступлении – исполняется без сопровождения[17], второй – одновременно с диалогом Матери и Соседки (1 картина 1 действия, ц. 50)[18]. Третий куплет звучит параллельно с дуэтом-диалогом Жены и Леонардо (2 картина 1 действия, ц. 80)[19]; четвертый куплет – последний вокальный номер в опере (2 картина 2 действия, ц. 296). Каждый из куплетов наделен важной драматургической ролью: первый является предзнаменованием грядущей гибели персонажей от любви, второй и третий куплеты участвуют в музыкальной завязке драмы и представляют собой заочное формирование «любовных треугольников» оперы; последний куплет подводит печальный итог, образуя арку между началом и концом произведения, подчеркивая неизбежность смерти.

Леденящий душу текст песни принадлежит даргинскому поэту О. Батыраю, к творчеству которого композитор обращался ранее. Музыкальное прочтение стиха в «Кровавой свадьбе» интонационно близко к народным песням: мелодия начинается с вершины-источника, возникающие скачки заполняются плавным движением, в котором используются вспомогательные звуки в прихотливом триольном ритме[20] (Пример 3).

Пример 3



Один из ярких музыкальных символов оперы – интонационное воплощение поэтических строк «Просит он, чтоб я отдал / выпить очи подо лбом». Произрастая из третьей темы Вступления, эта музыкальная фраза становится емким символом, трактуемым в контексте оперы как лейттема мести Жениха. Экспрессивная, полная страсти, она наиболее развернуто представлена в ариозо Жениха, ищущего беглецов (ц. 225). Интересно, что лейттема мести является последней инструментальной фразой оперы[21].

[15] Смерть поет: «Паук забытья… тишины сети тайной полны. Белой рукой покой успокой» (это обращение к Девочке, которая символически ассоциируется с Невестой, основано на музыкальном материале из поэмы «Амарго»). Описываемый оперный фрагмент (цц. 62–63) выполнен с применением параллельной драматургии.

[16] Драматургическая роль мелодии и слов «Черного коршуна» очень важна для оперы; кроме того, для композитора эта песня была наделена особым многослойным смыслом. На протяжении спектакля автор в первом и последнем куплетах несколько фраз поет на лакском языке (каждый куплет состоит из четырех фраз; в первом и четвертом куплетах чередуются оригинальный лакский текст и русский перевод). Важно отметить, что текст, используемый в этой песне, впервые был использован в первом номере вокального цикла Чалаева «Я ношу в груди огонь» (1974), написанного на стихи даргинского поэта О. Батырая (перевод с даргинского Э. и Н. Капиевых). При этом соответствующая мелодия наделяется функцией реминисцентного обрамления цикла (№№ 1, 15, 16; следует оговорить, что в №№ 15 и 16 используются другие поэтические тексты). В «Кровавой свадьбе» представлено новое музыкальное прочтение «Черного коршуна», однако драматургическая функция обрамления сохранена и в опере.

[17] Э. Б. Абдуллаева отмечает сходство данной песни с испанским жанром саэто – оплакиванием Христа [6, с. 136].

[18] Первый и второй куплет песни по тексту символически отражают состояние Жениха, «слепого от любви».

[19] Третий и четвертый куплеты, на наш взгляд, адресованы к Леонардо, «лишенному сердца из-за увлеченности» Невестой. Музыкальный материал третьего, кульминационного, куплета песни отличается от остальных (сходное решение присутствует в № 1 упомянутого вокального цикла).

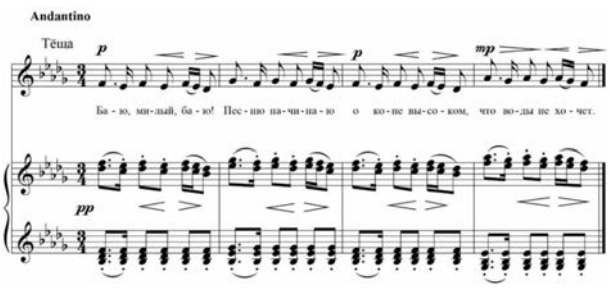
[20] Именно эти характерные признаки отмечает Э. Б. Абдуллаева как знаковые для народных песен, в частности, Дагестана, выявляя их в № 3 из цикла «Я ношу в груди огонь» Чалаева [7, с. 30].

[21] Лейттема мести проходит в опере семь раз.

Таким образом, долг, обязанность перед родом, восстановление справедливости и месть семье Феликсов оказываются важнее гибели Леонардо и Жениха; именно родовые отношения являются первостепенно важными в концепционном содержании произведения.

Предсказанием побега влюбленных становится Колыбельная песня ребенку (ц. 66). Она интонационно родственна лейттеме Леонардо (ц. 54), впервые прозвучавшей еще до появления героя на сцене. В музыкальном решении темы Колыбельной обращает на себя внимание ритмическая организация: пунктирный ритм на первой доле воссоздает испанский колорит, изобразительный эффект скачки и, одновременно, некую танцевальность. В мелодии же преобладают никнущие ламентозные интонации. Все это в совокупности формирует атмосферу тревоги и гнетущих предчувствий (Пример 4).

Пример 4



Некоторые интонации темы Колыбельной войдут в 3 картину 1 действия, будучи фоновыми на свадьбе, неизбежно напоминая о Леонардо и своим появлением как бы предвещая побег.

События, изображенные в «Кровавой свадьбе», – вечные темы искусства: любовь и страсть, предательство и смерть. Символика, характерная для сочинения Гарсиа Лорки, пронизывает либретто и музыкальное полотно оперы-драмы[22], однако в рамках данной статьи невозможно охватить все грани оперного творения Чалаева. Интертекстуальные содержательные линии в «Кровавой свадьбе», переплетенные в совместном существовании, контрастируют благодаря жанровой дифференциации музыкального материала (к примеру, песенного и речитативного). Сцены, рисующие путешествие Всадника и Амарго, решены в декламационном плане, как и большинство сцен оперы, но здесь возникает стилевой контраст: поэма написана Чалаевым в 1987 году, а опера – спустя семнадцать лет. Повествовательные интонации Поэмы отличаются от экспрессии 1 действия оперы – тяжелых предчувствий Матери (1 картина), любовных переживаний Леонардо (2 картина) и Невесты (3 картина). Три пласта: песня-предсказание на стихи О. Батырая (где сохраняется только словесный ряд, как отмечалось выше), собственно музыкальный текст оперы и музыка поэмы – создают многослойное интертекстуальное поле произведения. Яркие интонации, музыкально отображающие местный колорит трагедии Гарсиа Лорки, имеют у Чалаева дагестанские (лакские) корни, но в контексте оперы возникают и ассоциации с испанским фольклором.

«Кровавая свадьба», на наш взгляд, принадлежит к числу наиболее крупных достижений отечественного оперного искусства постсоветской эпохи. Несмотря на то, что она уже получила талантливое интерпретаторское воплощение в Камерном музыкальном театре Б. А. Покровского (2006–2012 гг.), сценическая жизнь этой оперы может продолжаться и в других театрах мира. Позволим себе высказать собственное мнение о спектакле: опера производит неизгладимое впечатление, остается в памяти, проникает в сердце[23]. Согласимся с содержательно емкой оценкой, высказанной певцом и музыковедом С. Б. Яковенко: «Музыка Чалаева одновременно оригинальна, самобытна и традиционна; язык его достаточно современен» [9, с. 177].

[22] На страницах клавира оперы многократно подчеркнуты следующие символы: нож, кровь, плач, гора, крест, красота. Благодаря подобным «акцентам» существенно интенсифицируются «...процессы метафоризации оперной речи и музыкального текста оперного произведения, формируется установка на определенное эмоциональное отношение к оперному тексту в широком смысле этого слова» и т. д. [8, с. 32].

[23] Судя по многочисленным восторженным отзывам, размещенным в Интернет-пространстве, данная постановка «Кровавой свадьбы» (режиссер О. Иванова) была сходным образом воспринята многими критиками и рядовыми зрителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулхабиров М.* Борис Покровский о Ширвани Чалаеве (из архива М. Абдулхабирова) // Дагестан. 2007. № 5 (сентябрь–октябрь). URL: https://mari-sheihova.livejournal.com/384871.html (дата обращения: 15.08.2020).

2. *Бенсуссан А.* Гарсиа Лорка. Андалузская трилогия: «Кровавая свадьба». URL: https://biography.wikireading.ru/257556 (дата обращения: 15.08.2020).

3. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

4. *Комарницкая О.* Русская опера XIX – начала XXI веков: Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. … д-ра иск. Ростов н/Д, 2012. 46 с.

5. *Селицкий А., Демина И.* Основы музыкальной драматургии: учеб. пособие. Изд. 2-е, доп. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 72 с.

6. *Абдуллаева Э.* Композиторы Дагестана: очерки-портреты. Чалаев Ширвани Рамазанович // Композиторы Дагестана на рубеже XX–XXI веков: стилевые характеристики, творческие портреты. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 130–140.

7. *Абдуллаева Э.* Вопросы стиля в музыке композиторов Дагестана (на примере вокальных циклов М. Кажлаева и Ш. Чалаева) // Композиторы Дагестана на рубеже XX–XXI веков: стилевые характеристики, творческие портреты: сб. ст. Махачкала: АЛЕФ, 2019. С. 28–34.

8. *Лаво Р.* Опера как креолизованный музыкальный текст // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2. С. 30–34.

9. *Яковенко С.* О друзьях – композиторах и дирижерах: Из кладовой моей памяти. М.: Композитор, 2017. 304 с.

REFERENCES

1. *Abdulkhabirov M.* Boris Pokrovskiy o Shirvani Chalaeve (iz arkhiva M. Abdulkhabirova). [Boris Pokrovsky about Shirvani Chalaev (from M. Abdulkhabirov's archive]. Dagestan [Daghestan]. 2007. No. 5 (September–October). URL: https://mari-sheihova.livejournal.com/384871.html (date of application: 15.08.2020).

2. *Bensussan A.* Garsia Lorka. Andaluzskaya trilogiya: «Krovavaya svad'ba» [Federico Garcia Lorca. Andalusian Trilogy: "Bloody Wedding"]. URL: https://biography.wikireading.ru/257556 (date of application: 15.08.2020).

3. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of Musical Works]: textbook. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.

4. *Komarnitskaia O.* Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov: Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii [Russian Opera of the XIXth – early XXIst Centuries: Problems of Genre, Dramaturgy and Composition]: thesis of dissertation for the degree of Doctor of Arts. Rostov-on-Don, 2012. 46 p.

5. *Selitskiy A* Osnovy muzykal'noi dramaturgii [Fundamentals of Musical Dramaturgy]: textbook. The 2nd rev. ed. Rostov-on-Don: Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2008. 72 p.

6. *Abdullaeva E.* Kompozitory Dagestana: ocherki-portrety. Chalaev Shirvani Ramazanovich [Composers of Dagestan: essays-portraits. Shirvani Chalaev]. Kompozitory Dagestana na rubezhe XX–XXI vekov: stilevye kharakteristiki, tvorcheskie portrety [Composers of Dagestan at the Turn of the 20th–21st Centuries: Stylistic Characteristics, Creative Portraits]. Makhachkala: ALEF, 2019. Pp. 130–140.

7. *Abdullaeva E.* Voprosy stilya v muzyke kompozitorov Dagestana (na primere vokal'nykh tsiklov M. Kazhlaeva i Sh. Chalaeva) [Problems of Style in the Music by Dagestan Composers (on the example of vocal cycles by M. Kazhlaev and Sh. Chalaev)]. Kompozitory Dagestana na rubezhe XX–XXI vekov: stilevye kharakteristiki, tvorcheskie portrety [Composers of Dagestan at the Turn of the 20th–21st Centuries: Stylistic Characteristics, Creative Portraits]. Makhachkala: ALEF, 2019. Pp. 28–34.

8. *Lavo R.* Opera kak kreolizovannyi muzykal'nyi tekst [Opera as a Creolized Musical Text]. Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2. Pp. 30–34.

9. *Yakovenko S.* O druz'yakh – kompozitorakh i dirizherakh: Iz kladovoy moei pamyati [On Friends – Composers and Conductors: From the Storeroom of My Memory]. Moscow: Kompozitor, 2017. 304 p.

Кушнир Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова
Россия, 109147, Москва
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

Olga V. Kushnir
Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Department of Music Theory
M. Ippolitov-Ivanov State Music and Pedagogical Institute
Russia, 109147, Moscow
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 781.6 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14008

М. А. ФУКСМАН
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОБЪЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ И ИХ МОДИФИКАЦИИ

В статье музыкальная композиция определяется специфическим образом. Так, по-новому понимаются объекты, являющиеся носителями композиционного начала. Они принадлежат различным структурным масштабам – от секций, разделов произведения до исторических циклов, объединенных структурным инвариантом (например, история вариаций на данную тему). Композиция понимается как план распределения объектов в ее пространствах – синтагматическом и парадигматическом, – а также как результат отображения одного из этих пространств на другое. Синтагматическое пространство отражает последовательность представления объектов в трехмерной системе координат «вертикаль – горизонталь – глубина». В каждой из указанных координат выделяются структурные позиции для однородных элементов, что формирует некоторый топографический план композиции. Парадигматическое пространство образуется за счет вариационных процессов, в ходе которых образуются семейства объектов одного и того же рода с общим инвариантом.

Композицию в целом и ее парадигматическое пространство в частности можно рассматривать в единстве архитектонических и процессуальных свойств. Архитектоника парадигматического пространства связана с координатами объектов в парадигматическом семействе. Эти координаты связаны с соотношениями присущих объектам трансформантов. Трансформантами двух подобных объектов считаются качества структуры, отличающие один объект от другого.

Процессуальные свойства парадигматического пространства композиции рассматриваются на трех уровнях. Самый абстрактный уровень – модификации объектов. Рассматриваются и более конкретные уровни, второй из которых связан с операциями, а третий – с преобразованиями объектов. Дается классификация операций по нескольким признакам: композиционный ранг, число субэлементов в элементе, координаты в синтагматическом пространстве, тип геометрического преобразования, количество и качество направлений объективации. Преобразование рассматривается как единичное проявление общего принципа модификации в данном контексте. Указывается назначение вышеприведенных представлений для разметки топографии музыкальной композиции.

Ключевые слова: музыкальная композиция, парадигматическое пространство, синтагматическое пространство, модификация, преобразование, операция.

Для цитирования: Фуксман М. А. Объекты музыкальной композиции и их модификации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 65–73.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14008

M. FUKSMAN
Rachmaninov Rostov State Conservatory

OBJECTS OF MUSICAL COMPOSITION AND THEIR MODIFICATIONS

In the article, musical composition is defined in a specific way. So the objects that are carriers of the compositional quality are understood in a new way. Those objects belong to different structural scales – from sections, parts of a musical piece to historical cycles, united by a structural invariant (for example, the history of variations on a given musical subject). Composition is understood as a plan for the distribution of objects in its spaces – syntagmatic and paradigmatic, as well as the result of mapping one of these spaces to another. Syntagmatic space reflects the sequence of representation of objects in three-dimensional space, the coordinates of which are a vertical, horizontal and depth. Structural positions for elements of the same class are established in each of the indicated coordinates, what forms a certain topographic plan of the composition. Paradigmatic space is formed due to variation processes, during which families of objects of the same kind with a common invariant are formed.

The composition as a whole and its paradigmatic space in particular can be considered in the unity of architectonic and procedural properties. The architectonics of paradigmatic space is associated with the coordinates of objects in a paradigmatic family. These coordinates reflect the relations of objects' transformants. The transformants of two similar objects are the qualities of the structure that distinguish one of them from the other.

The procedural properties of the paradigmatic space of composition are considered at three levels. The most abstract level is the modification of objects. More specific second level is associated with operations, and the third one – with transformations of objects. The operations are classified according to several criteria: compositional rank, number of sub-elements in an element, coordinates in syntagmatic space, type of geometric transformation, quantity and quality of objectification directions. In this context the transformation is considered as a single manifestation of the general principle of modification. The author specifies that the aim of the said above is to mark the topography of a musical composition.

Key words: musical composition, paradigmatic space, syntagmatic space, modification, transformation, operation.

For citation: Fuksman M. Objects of musical composition and their modifications // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 65–73.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14008

1. Музыкальная композиция и ее объекты

Начнем рассуждения о модификациях композиционных объектов с выяснения того, *что есть музыкальная композиция*. Согласно определению Ю. Холопова, широкое толкование данного понятия связано с «...категорией музыковедения и музыкальной эстетики, характеризующей предметное воплощение музыки в виде выработанного и завершенного в себе музыкального произведения, "опуса" в отличие от текучей вариантности народного творчества-процесса, от импровизации <…>», узкое толкование – с «одной из сторон музыкального целого, в которой раскрываются закономерности временного развертывания произведения», аналогом музыкальной формы [1, с. 264–265]. Исходя из отмеченной «двуплановости», В. Задерацкий предлагает дифференцировать «интонационную форму» как «функциональную организацию отношений музыкальной речи (или логику отношений знаковых элементов)» и «форму композиции», охватывающую «...синтаксическую организацию, характер пропорций, размещение контрастов, кульминаций и цезур, ритм чередования устойчивых и неустойчивых структур, отношение к симметрии» [2, с. 16–17]. Применительно к настоящей работе в качестве отправной точки для последующих рассуждений представляется уместным избрать «универсальное» определение Е. Назайкинского: «Музыкальная композиция – это реализованный в произведении временной план его развертывания, харак-

теризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием» [3, с. 49].

Согласно данному определению, композиция – предикат (здесь: свойство) музыкального произведения (субъекта). Основа топографии композиции – горизонтальное измерение произведения, связанное с последовательностью частей композиции во времени. Мы же иначе поставим вопросы и о *субъекте композиции* (ответ на вопрос «композиция чего?»), и о *построении топографии композиционного пространства* (КП).

Рассмотрим сначала частный случай, обычно и принимаемый наукой во внимание: композиция – предикат музыкального произведения. Существует определенная традиция переноса в музыковедение категорий лингвистики, например, таких как «синтагматика» и «парадигматика» (см. подробнее об этом в монографии Л. Акопяна: [4, с. 8–11]).

В рамках данной традиции синтагматические отношения можно рассмотреть внутри текста музыкального произведения. Эти отношения связывают элементы текста в качестве упорядоченных и следующих друг за другом в определенном пространстве музыкального произведения. Названное пространство содержит три измерения: горизонталь, вертикаль, глубину. Такое пространство назовем синтагматическим пространством (СП). Рассмотрим для начала СП единичного произведения. Определенность СП состоит, среди прочего, в том, что его объекты находятся вне сознания человека, но при этом в качестве феноменов непосредственно доступны чувственному восприятию человека: мы слышим звуковые конструкции, «реально» исполняемые другими людьми или нами же (так сказать, «внешней» частью нас).

Парадигматические отношения равным образом рассматриваются для начала в единичном произведении. Они возникают в сознании человека, предположительно – в процессе структурирования ощущений в восприятия, проявляющиеся в образовании целостных психических образований, или гештальтов. Одно из направлений конструирования гештальтов при восприятии человеком музыки – выделение свойств неких элементов произведения и измерение способов проявления этих свойств в указанных элементах. В границах такого исчисления в сознании человека происходит объединение соответствующих элементов в классы исходя из характера структурной связи данных элементов. Подобную связь можно рассматривать в результирующем абстрактно-статическом аспекте, а именно – по каким свойствам для рассматриваемой группы элементов происходит распределение отношений тождества и контраста. Такую связь можно рассматривать и в конкретно-динамическом аспекте: из каких элементов и с помощью каких модификаций в произведении «рождаются» другие элементы[1]. В результате действия парадигматических отношений формируется парадигматическое пространство (ПП) произведения. В ПП учитывается характер тождества и различия элементов, а также пути их взаимного превращения, производности друг от друга.

Теперь изменим (по сравнению с трактовкой Е. Назайкинского) *представление о топографии композиционного пространства (КП)*. КП мы рассматриваем как результат взаимодействия и отображения друг на друга двух пространств – синтагматического (СП) и парадигматического (ПП). В каждом из этих пространств КП представляет собой систему, построенную из субсистем. Субсистемы организуются в системы в трех уже упомянутых измерениях КП – горизонтальном, вертикальном, глубинном.

В аспекте движения в таком пространстве обычно рассматривают лишь проекцию горизонтали на вертикаль. Мы же в общем виде поставим вопрос о возможных функциональных проекциях внутри конфигурации измерений. Здесь функцию в интерпретации, перекликающейся с математической интерпретацией упомянутой функции, мы рассматриваем как некоторое отображение. Именно множество значений некоторого аргумента отображается на множество значений функции, при котором каждому значению аргумента однозначно соответствует некоторое значение функции. В сфере музыкальной композиции множество аргументов некоторой функциональной проекции, связывающей измерения композиционного пространства, может представлять собой композиционную диспозицию (расположение частей) в одном или двух измерениях. А множество значений такой функциональной проекции представляет собой композиционную диспозицию в оставшемся (одном из оставшихся) измерении. Перечень теоретически возможных случаев таких функциональных проекций приводится ниже.

[1] Будем держать в сознании весьма уместную метафору: развитие структурных элементов музыкального произведения как проекция жизни некоторой социальной группы.

1. Проекции мономерной диспозиции на одно из оставшихся измерений:
   1.1. Проекции на горизонтальное измерение:
      1.1.1. Проекция вертикальной диспозиции на горизонтальное измерение.
      1.1.2. Проекция глубинной диспозиции на горизонтальное измерение.
   1.2. Проекции на вертикальное измерение:
      1.2.1. Проекция горизонтальной диспозиции на вертикальное измерение.
      1.2.2. Проекция глубинной диспозиции на вертикальное измерение.
   1.3. Проекции на глубинное измерение:
      1.3.1. Проекция горизонтальной диспозиции на глубинное измерение.
      1.3.2. Проекция вертикальной диспозиции на глубинное измерение.
2. Проекции полимерной диспозиции на оставшееся измерение:
   2.1. Проекции глубинно-вертикальной диспозиции на горизонтальное измерение.
   2.2. Проекции горизонтально-глубинной диспозиции на вертикальное измерение.
   2.3. Проекции горизонтально-вертикальной диспозиции на глубинное измерение.

Так в зависимости от интенции исследователя одна и та же композиция-объект музыкально-эстетического объекта может являться умозрению ученого как одна (или несколько) из возможных композиций-предметов.

Теперь снова вернемся к вопросу о субъекте композиции. *Каковы те музыкальные объекты, которые допустимо воспринимать как носители композиционного начала?*

Выделим различные по масштабу композиционные ранги, или уровни, в горизонтальном измерении СП. На минимальном уровне находятся некоторые субзвуковые конструкции, не являющиеся звуками, но формирующие ряд свойств звука. Примером такой конструкции является спектр звука. На максимальном уровне находится некоторая гипотетическая гиперкомпозиция, представляющая собой организованную всеобщую историю музыки (не только человеческой) Вселенной. На промежуточных уровнях находится композиционная система собственно произведения, включающая его композиционные субсистемы (например, в порядке возрастания, – секции, разделы, части). На более крупных масштабных уровнях композиции субсистема произведения включается в системы, например, циклы высшего порядка, намеренно созданные одним композитором. Образцом подобного цикла служит вагнеровская тетралогия «Кольцо нибелунга». В более крупном масштабном плане могут возникать, например, отчасти случайные «вариации второго порядка», составленные (историей развития музыки) из вариаций различных композиторов на одну и ту же тему. Таковы, в частности, вариации второго порядка, состоящие из вариаций различных авторов на тему Каприса № 24 (или на упомянутый Каприс в целом) Н. Паганини. Можно вообразить себе и такие объекты, как «Композиционная история вальса», «Композиционная история сонатной формы» и т. п., причем каждый из них имеет свою композицию.

Для каждого подобного объекта выстраиваются индивидуальное КП и взаимодействующие в нем ПП. Предполагаем, что существует общая основа, обеспечивающая структурное единство различных типов парадигматических пространств. Эта основа – общий *фундаментальный логический принцип варьирования*. Можно выделить роды элементов, в которых сами элементы принадлежат одному масштабному уровню и однотипно объективированы (восприняты путем рассмотрения одних и тех же свойств). В произведении найдутся (мы полагаем, что необходимо найдутся) такие элементы ПП одного рода, которые, взятые попарно, одновременно обнаруживают в паре и структурное тождество (набор соответствующих интегрирующих структурных признаков, или инвариант), и структурный контраст (набор соответствующих дифференцирующих структурных признаков, или трансформант). Элементы, имеющие общий инвариант, образуют семейства тематического родства. Такие семейства формируются исходя из силы инварианта (меры тождества элементов) и тех свойств элементов, которые входят в инвариант. Именно эти семейства и составляют (путем своего внутреннего развития и взаимодействия друг с другом) парадигматическое пространство композиционного объекта. Указанные элементы рассматриваются как представители некоего семейства, выполняющие в нем определенные парадигматические функции, в основе – функции базиса семейства и производного элемента. Динамика композиционных объектов-субсистем обусловливается диспозицией в измерениях композиционного пространства как самих объектов, так и соответствующих этим объектам

парадигматических функций. В процессе диспозиции инвариантные и трансформантные характеристики объектов-субсистем изменяются.

В качестве итога предшествующих рассуждений дадим следующее развернутое определение музыкальной композиции. Музыкальная композиция – это реализованный в тексте системного музыкального объекта план некоторой дистрибуции объектов-субсистем этого объекта. В ходе развития композиции и соответствующего ее «гештальтообразующего» восприятия «человеком музыкальным» (слушателем) объекты-субсистемы распределяются, во-первых, в синтагматическом пространстве. Один из процессов такого восприятия проявляется в своеобразной «разметке» трехмерного музыкального пространства (с измерениями горизонтали, вертикали и глубины) на позиции однородных объектов в каждом из этих измерений. Во-вторых, объекты-субсистемы распределяются в парадигматическом пространстве на основе своих вариационных функций в семействах объектов с общим инвариантом. В-третьих, объекты-субсистемы распределяются в композиционном пространстве, которое двояким образом можно интерпретировать как отображение парадигматического пространства на синтагматическое (прямое композиционное отображение) и, наоборот, синтагматического на парадигматическое (обратное композиционное отображение).

Объекты-субсистемы в рамках СП и ПП вступают друг с другом в отношения. В этих отношениях объекты, в зависимости от степени структурного сходства и направления структурной производности друг от друга, наделяются парадигматическими функциональными отношениями внутри данного объекта-системы (а, возможно, и за его пределами). Музыкальный объект участвует в системах других объектов. В качественном отношении данный объект соотносится с другими объектами того же рода. В количественном отношении данный объект соотносится с другими объектами более низкого, равного или более высокого композиционного ранга.

При описании парадигматического пространства используем представление А. Уемова о тернарном описании систем (см.: [5]). Последние здесь рассматриваются с применением базисных категорий «вещи», «свойства» и «отношения».

В рамках такого представления композиционный объект является «*вещью*». У этого объекта «человек музыкальный» обнаруживает *свойства.* В системе взаимодействия музыкального объекта и «человека музыкального» как субъекта атрибут – специфический способ действия объекта, не зависящий от субъекта. Атрибуту же противостоит свойство (или признак) – специфический способ действия объекта, приписываемый данному объекту субъектом. Сам процесс такого приписывания будем считать распредмечиванием музыкальной композиции. Объективации происходят в некоторых качественных направлениях, порожденных актуальной мотивацией субъекта в процессе музыкального восприятия. Некоторые известные в музыковедении объективации связаны с восприятием различных родов материала, зачастую именуемых «средствами выразительности музыки» – мелодии, звуковысотной структуры, метроритма, фактуры, тембра, артикуляции и штрихов, громкостной динамики. Внутри каждого рода выделяются свои виды объективации. Выбор тех или иных объективаций зависит как от персонального выбора субъекта, так и от свойств объекта. Последний, будучи организованным композитором в определенных направлениях с надлежащей силой и наглядностью, как бы «требует» от слушателя направлять его восприятие в некотором, хотя бы отдаленном, соответствии с траекторией движения композиторского восприятия. Именно в объективациях слушателя завершается, так сказать, коммуникативная траектория произведения (его композиции). Три основных этапа названной траектории – опредмечивание внутреннего в композиторе, внешнее предметное бытие во Вселенной, распредмеченное внутреннее бытие слушателя.

2. Динамические средства композиции: модификации, операции, преобразования

Композиционные объекты на основе варьирования их свойств, различных по характеру и степени интенсивности, вступают с другими объектами того же рода в *отношения*. Эти отношения, рассматриваемые в статическом аспекте, определяют парадигматическую функцию композиционного объекта, связанную с его местом в цепи ***модификаций*** некоторых первичных, или базисных, объектов.

В описании этих модификаций снова применим триаду А. Уемова:

2.1. ***Модификация как «вещь»*** – это изменение композиционных объектов-субсистем в процессе развития музыкальной композиции соответствующих объектов-систем. В ходе модификации один (или несколько) из данных в реальном бытии произведения его начальных композиционных объектов (НКО) порождает

(порождают) связанный с ним (с ними) производный композиционный объект (ПКО).

2.2. ***Модификация как свойство может быть описана с использованием категории «операция»***. Операция – элементарный формальный способ, с помощью которого некий (некие) НКО превращается (превращаются) в некий ПКО.

Набросаем краткий эскиз систематики операций над композиционными объектами-субсистемами. Учтем, что эти объекты становятся *тематическими элементами* (субэлементами, входящими в элементы; суперэлементами, объединяющими элементы), будучи связанными в ПП данного композиционного объекта-системы и представляя тем самым этот объект и друг друга. Соответственно, НКО становится НЭ (начальным элементом), ПКО становится ПЭ (производным элементом). Систематика осуществляется по конкретному признаку – «***способу поведения***» объектов в композиционной системе, выраженному ***числом***. Подобным образом описываются такие аспекты динамики КП, как композиционный ранг, количество субэлементов в элементе, порядок дистрибуции (тип геометрического преобразования) субэлементов в элементе в рамках трехмерного пространства, количество направлений объективации и их качественная определенность.

1. Число как размер – масштаб:
   - 1.1. Композиционный ранг:
     - 1.1.1. Уменьшение композиционного ранга.
     - 1.1.2. Сохранение композиционного ранга.
     - 1.1.3. Увеличение композиционного ранга.
2. Число как количество субэлементов в элементе:
   - 2.1. Элемент не делится на субэлементы.
   - 2.2. Элемент состоит из двух субэлементов.
   - 2.3. Элемент состоит из трех субэлементов, и т. д.
3. Число как порядок:
   - 3.1. Координаты в измерениях трехмерного пространства:
     - 3.1.1. Горизонталь.
     - 3.1.2. Вертикаль.
     - 3.1.3. Глубина.
   - 3.2. Тип геометрического преобразования:
     - 3.2.1. Движение трехмерного пространства:
       - 3.2.1.1. Поворот.
       - 3.2.1.2. Перенос.
       - 3.2.1.3. Зеркальная симметрия.
     - 3.2.2. Растяжение.
     - 3.2.3. Преобразование подобия.
4. Число как характеристика объективационных направлений элементов:
   - 4.1. Количество объективационных направлений:
     - 4.1.1. Объективация по одному направлению.
     - 4.1.2. Объективация по двум направлениям.
     - 4.1.3. Объективация по трем направлениям, и т. д.
   - 4.2. Качество (содержание) объективационных направлений[2].

Среди операций над элементом – транспозиция, секвенция, редукция (изъятие звуков), вычленение субэлемента, расширение (увеличение количества звуков при сохранении количества субэлементов), распространение (увеличение количества субэлементов), пермутация, ракоходное проведение, проведение в инверсии, образование синтетического (синкретического) элемента, производного от двух или нескольких данных.

Вот пример применения (эскизного) вышеизложенной систематики операций над элементами. Операция *секвенция* увеличивает масштабный ранг (ранговое число уменьшается на 1) НЭ в ПЭ. Из одного НЭ образуется один ПЭ. Число объектов-подсистем увеличивается. Осуществляется векторная сумма двух переносов. Вектор горизонтального переноса определяется продолжительностью звена секвенции, вектор вертикального переноса – интервалом секвенции. Направления объективации элементов, минимально необходимые для идентификации секвенции, – линеарный профиль (последовательность мелодических интервалов), ритмический рисунок (последовательность длительностей нот и пауз).

2.3. ***Модификация как отношение может быть описана с использованием категории «преобразование»***. Преобразование – та предопределяющая принцип модификации конкретная единичная ситуация, в которой один или несколько НКО превращаются в один ПКО в результате действия одной или нескольких операций. Эти операции образуют в системном взаимодействии некий способ преобразования (СП).

[2] Качественная сторона объективации также может быть выражена числом после того, как будет проведена систематика объективационных направлений. Тогда, в связи с указанной систематикой, появится возможность пронумеровать направления объективации. В данной статье этот вопрос не рассматривается.

Изменения в проведении отдельной операции в контексте преобразования можно описать как минимум двояким образом. Во-первых, операции проводятся и над тематическими элементами, и над результатами операций над этими элементами. В последнем случае можно говорить о композиции (умножении) операций, аналогично тому, как математики говорят о композиции преобразований. Во-вторых, операции в составе преобразования могут быть выполнены строго или нестрого. ПЭ′ некоего преобразования, возникший как результат нестрогого выполнения некоей операции O_1, может в большей или меньшей степени отклоняться от результата строгого ее выполнения, обозначенного здесь ПЭ. Если удается найти операцию O_2, имеющую в качестве начального элемента ПЭ, а в качестве производного – ПЭ′, то можно говорить о композиции операций O_1*O_2 в данном преобразовании. Если такую операцию O_2 найти не удается, можно говорить о несистемном варьировании операции O_1 в данном преобразовании.

Рассмотрим в качестве иллюстрации преобразование, переводящее НЭ *b11* в ПЭ *b31* и основанное на реконструкции мелодии начального восьмитакта Первой фортепианной сонаты *Л*. Бетховена (см. Примеры 1, 2). Для выявления связи данных элементов осуществим *парадигматическую интерпретацию* отрывка, принимая его за целостный композиционный объект-систему, а именно, вообразим некие элементы, не существующие в тексте произведения, – на схеме это *b131*, *b13211*. Указанные элементы подобраны специальным образом, с тем, чтобы их можно было упорядочить в виде некой последовательности пар: {*b11*, *b131*}, {*b131*, *b13211*}, {*b13211*, *b131*}. Эти пары связаны цепным способом, так что НЭ последующей пары совпадает с ПЭ предыдущей. При этом в каждой паре легко обнаруживается операция, переводящая НЭ данной пары в ПЭ. Для пары {*b11*, *b131*} искомой операцией является «транспозиция субэлемента» (звук F5 транспонируется на три полутона вверх), для пары {*b131*, *b13211*} – «ракоход линеарного профиля», для пары {*b13211*, *b31*} – «свободное ритмическое варьирование». Таким образом, элементы *b11* и *b31*, казалось бы, принадлежащие различным направлениям модификации, в результате выполненной парадигматической интерпретации оказываются составляющими одного направления (цепи) модификации, что отражено и в дополнительном функциональном значении *b31* в ПП композиционного объекта (символически: *b31* = *b1322*).

Подробное описание предложенной выше систематики операций, а также раскрытие механизмов изменения операций в контексте преобразований далеко выходят за пределы статьи. Поясним часть сказанного, обратившись к анализу мелодии начального восьмитакта Первой фортепианной сонаты *Л*. Бетховена (см. Примеры 1, 2). Все дополнительные нотные построения, не принадлежащие оригинальному авторскому тексту, взяты в скобки.

В качестве основных объективаций мелодико-тематического материала рассмотрим *линеарный профиль* (последовательность интервалов – *Л*П) и *совокупную метроритмическую характеристику* (МХ), а именно, способ изложения внутритактовой стопы в ритмическом рисунке. Объективацию можно рассматривать и дифференцированно (как последовательность «простых вещей»), и интегрированно (в качестве определенного отношения «простых вещей» в «сложной вещи»). Например, *Л*П *a11* (линеарный профиль мелодико-тематического элемента, обозначенного *′a11′*) как «вещь» понимается в виде числового ряда 5.3.4.5.3. Здесь величины интервалов измеряются в полутонах, восходящее направление считается положительным. Тот же *Л*П *a11* как отношение мыслится в виде «восходящего арпеджио длиной в 6 тонов».

КО в ПП произведения выступают в качестве мелодико-тематических элементов. Обозначение этих элементов буквами отображает их парадигматические функции. Элементы, выступающие в качестве независимых НЭ (или генеральных тематических базисов), обозначаются буквами, начертание и размеры которых отражают масштабные ранги. Масштабный ранг произведения полагается нулевым, масштабное деление осуществляется непрерывно, меньшим масштабам соответствуют бо́льшие ранговые числа. В данной схеме *a* – обозначения элементов условного масштабного ранга k, ***A*** – ранга k-1, ***α*** – ранга k-2. Производные элементы отображаются последовательностью, состоящей из буквы и расположенных за ней чисел. Число 1 показывает, что обозначенный им элемент в своем семействе является локальным базисом. Числа показывают направление производности как в семействе, так и между семействами. Например, запись *a222* символически выражает некую совокупность парадигматических отношений. Генеральный базис масштабного ранга k – элемент *a* (отчасти синонимичные конструкции – *a1*, *a11* и т. п.). Элемент *a12* считается близкородственным по отношению к *a11*, ведь инвариант их соединения силен (*Л*П класса «восходящее арпеджио», МХ класса «ямбически организованный равномерный рисунок»). Сила инварианта в соединении {*a11*, *a21*} меньше, чем в соединении {*a11*, *a12*},

ведь в первом случае МХ не входит в инвариант. Так, элемент *a21* считается более удаленным от *a11*, чем *a12*. При этом элемент *a221* рассматривается не столько в своей опосредованной связи с *a11*, сколько в непосредственной связи с *a21*. Именно *a221* формируется из *a21* в преобразовании, сочетающем редукцию и транспозицию. В свою очередь, можно рассмотреть парадигматически связанную пару элементов, в которой НЭ = *a221*, ПЭ = *a222*. Второй элемент формируется из первого в результате преобразования, являющегося комбинацией операций повторения и транспозиции. Итак, выстраивается следующая цепь производности элементов: *a11* → *a21* → *a221* → *a222*. Сила инварианта в любой паре, составленной из элементов данного множества (с общим базисом *a* = *a11*), характеризуется последовательностью чисел, наличествующей в имени конкретного элемента.

Можно проследить и некоторые общие парадигматические законы, действующие в различных композиционных масштабах. Например, элемент *A12*, принадлежащий композиционному рангу k-1, образуется из элемента *A11* того же ранга в ходе выполнения некоего преобразования. Последнее является композицией операций «транспозиция» и «редукция». Образуется пара близкородственных элементов, или периодичность. В масштабном ранге k-2 элемент ***α2*** образуется из элемента ***α1*** в ходе выполнения некоего преобразования, состоящего из композиции операций «повторение» и «редукция». Образуется периодичность, сама составленная из периодичностей. Интересно, что ***α2*** наделяется двойственным масштабным статусом. В качестве элемента СП ***α2*** опускается рангом ниже – k-1. Однако в качестве элемента ПП ***α2*** принадлежит тому же композиционному рангу, что и ***α1***, то есть k-2.

На схемах обозначены и другие парадигматические отношения тематических элементов. Эти отношения включают как элементы, присутствующие в тексте, так и «наводимые в рамках гештальтов», отсутствующие в тексте, но возникающие в возможной парадигматической интерпретации данного текста «человеком музыкальным».

Может возникнуть вопрос: «Какова практическая ценность проведенных выше теоретических спекуляций о музыкальной композиции и модификациях ее объектов?». Часть ответа такова. Некоторые дисциплины музыковедения, смежные с учением о музыкальной композиции (например, учение о гармонии), достигли большой точности и интерпретирующей силы своей терминологии. Одно из обстоятельств, способствующих этому, – наличие в указанных дисциплинах *системы кодифицированной разметки топографии некоего пространства*, в рамках которого данная дисциплина рассматривает отношения звуковых объектов. В учении о гармонии имеются обозначения для композиционно распределенных гармонических структур, тональностей, аккордов, тональных и линеарных функций, неаккордовых звуков. Сопоставимо точная и подробная топографическая разметка соответствующего пространства произведения в учении о музыкальной композиции нам неизвестна. Предполагается, что настоящая статья может послужить неким шагом в перспективном направлении исследований – шагом, способствующим созданию такой разметки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю.* Композиция // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 264–265.
2. *Задерацкий В.* Музыкальная форма: учеб. пособие: в 2 вып. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
3. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
4. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
5. *Цуетов А.* The Ternary Description Language as a Formalism for the Parametric General Systems Theory: Part I // International Journal of General Systems. New York. 1999. Vol. 28. Pp. 351–366.

REFERENCES

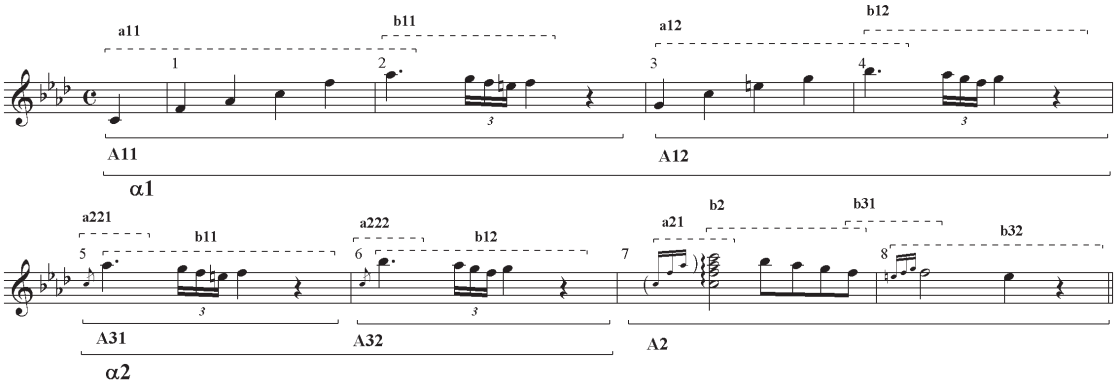
1. *Kholopov Yu.* Kompozitsiya [Composition]. Muzykal'nyi entsiklopedicheskiy slovar' [Musical Encyclopaedia]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. Pp. 264–265.
2. *Zaderatskiy V.* Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook: in 2 issues. Moscow: Muzyka, 1995. Issue 1. 544 p.
3. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 320 p.

4. *Akopyan L.* Analiz glubinnoy struktury muzykal'nogo teksta [Analysis of the Deep Structure of Musical Text]. Moscow: Praktika, 1995. 256 p.

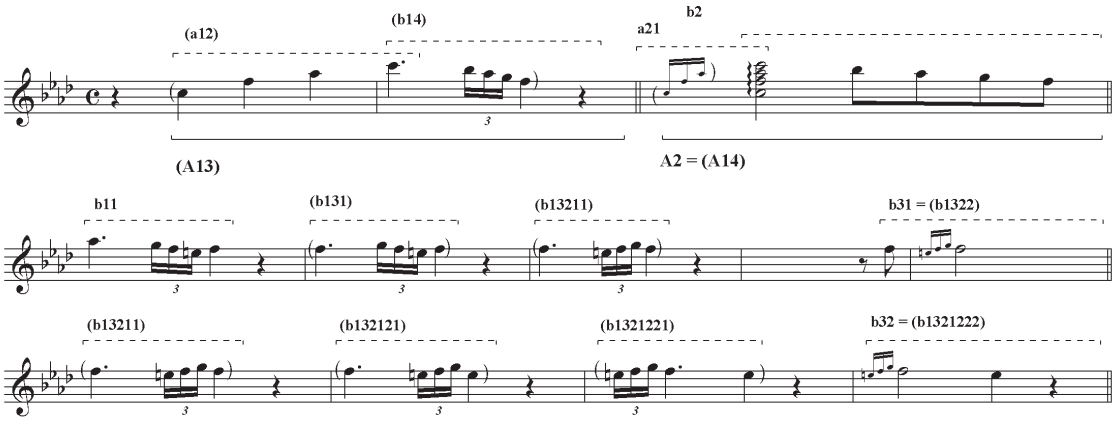
5. *Цуетов А.* The Ternary Description Language as a Formalism for the Parametric General Systems Theory: Part I. In: *International Journal of General Systems*. New York. 1999. Vol. 28. Pp. 351–366.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Фуксман Михаил Адольфович
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Mikhail A. Fuksman
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

УДК 78.01; 78.07 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14009

О. М. ПЛОТНИКОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ» В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Исследование концепта как константы культуры, комплексного, ментального конструкта сознания и языка актуализировано в различных сферах гуманитарной науки: когнитивной лингвистике, лингвокультурологии, лингвокогнитивной концептологии. Статья посвящена выявлению семантики научного концепта «художественный мир музыкального произведения». Занимая доминантную позицию в концептосфере музыкознания, упомянутый концепт служит навигационной платформой для обсуждения проблем, значимых для научного сообщества. Средством доступа к его содержанию становится рассмотрение истории функционирования концепта в музыковедческом дискурсе, которая свидетельствует о центробежном векторе его эволюции в настоящее время. В процессе реконструкции концепта выделяются метафорический, понятийный, образно-символический и аксиологический компоненты. Модусная актуализация его составных частей обусловлена ракурсами исследования музыкального произведения как художественного феномена в сферах культуры, искусства, образования. Историко-контекстный фон концепта репрезентирует его характеристики – ментальность, многомерность, полиапеллируемость, вариативность, – обусловленные индивидуальными направлениями современных научных изысканий. Опираясь на метод концептуального анализа, разработанный в когнитивной лингвистике, автор статьи рассматривает ключевую полисемантическую лексему данного концепта – «мир». Этимологический, ассоциативно-образный и символический слои, представленные в лексикографических источниках, моделируют когнитивное пространство макроконцепта, конкретизируют и детализируют расшифровку сегментов бытия, отраженных в музыкальном тексте. В зеркале историко-теоретической мысли о музыке конвенциональный концепт «художественный мир музыкального произведения» обладает максимальной интенсиональной и экстенсиональной семантикой. В качестве гиперонима он структурирует стохастическую, многоступенчатую систему вариативных, производных от него музыковедческих терминов (субконцептов) и содержит экстрамузыкальные и интромузыкальные коды художественных смыслов.

Ключевые слова: методология и концептосфера музыкознания, концепт «художественный мир музыкального произведения», макроконцепт «мир».

Для цитирования: Плотникова О. М. Репрезентация концепта «художественный мир музыкального произведения» в музыковедческом дискурсе // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 74–82.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14009

O. PLOTNIKOVA
Magnitogorsk State M. Glinka Conservatory (Academy)

REPRESENTATION OF THE CONCEPT «ART UNIVERSE OF MUSICAL COMPOSITION» IN THE MUSICOLOGICAL DISCOURSE

The study of the concept as a constant of culture, a complex, mental construct of consciousness and language is actualized in various spheres of the humanities: cognitive linguistics, cultural linguistics, lingual-cognitive conceptology. The article is devoted to identifying the semantics of the concept «art universe of musical composition». Occupying a dominant position in the conceptual sphere of musicology, it serves as a navigation platform for discussing issues of importance in the scientific community. A means of access to its content is the consideration of the history of the concept's functioning in musicological discourse. It testifies to the centrifugal vector of its evolution at the present time. In the process of concept reconstruction, metaphorical, conceptual, figurative-symbolic and axiological components are distinguished. Modus actualization of the constituent parts of the concept is due to the perspectives of the study of a musical work as an artistic phenomenon in the spheres of culture, art, education. The historical and contextual background of the concept represents its characteristics: mentality, multidimensionality, poly-appeallability, variability due to the direction of the author's scientific research. Based on the method of conceptual analysis, developed in cognitive linguistics, the author considers its key poly-semantic lexeme – «universe». The etymological, associative-figurative and symbolic layers, presented in lexicographic sources, model the cognitive space of the macro-concept, concretize and detail the deciphering of the segments of being reflected in the musical text. The conventional concept «art universe of musical composition» in the mirror of historical and theoretical thought about music has maximum intensional and extensional semantics. As a hyperonym, it structures a stochastic, multistage system of variable, derived from it musicological terms-subconcepts and contains extra-musical and intro-musical codes of artistic meanings.

Key words: methodology and conceptual sphere of musicology, concept «art universe of musical composition», macro-concept «universe».

For citation: Plotnikova O. Representation of the concept «art universe of musical composition» in the musicological discourse // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 74–82.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14009

Одним из трендов когнитивной лингвистики, лингвокультурологии и лингвокогнитивной концептологии является когнитивный подход к исследованию языка и сознания, с разработкой методологии исследования концептов, использование которой в музыкознании представляется весьма плодотворным. Центральная категория когнитивистики, обозначаемая латинским словом *conceptus,* в русском языке функционирует как понятие и в настоящее время атрибутируется в качестве одного из модусов существования концепта [1, с. 23]. Экспликация научных категорий в контексте когнитивно-дискурсивной парадигмы, объединяющей знания о мире и познающем субъекте, может способствовать обновлению концептуального пространства музыковедческих исследований. О. И. Кулапина замечает в связи с этим: «Проблема осмысления понятийного аппарата музыкальной науки, постоянно встающая перед музыковедами в ходе исследований, настолько важна, что со временем может лечь в основу одного из ключевых ответвлений методологического направления музыкознания» [2, с. 10].

В массивном корпусе музыковедческих трудов нередко ключевым и текстообразующим является концепт ***«художественный мир музыкального произведения»***, представленный в полном, сокращенном или модифицированном виде. Согласно определению Е. С. Кубряковой, концепт – «единица ментальных или психиче-

ских ресурсов нашего сознания; оперативная, содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (lingua mentalis), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [3].

Концепт ***«художественный мир музыкального произведения»*** сформировался как результат ментальной интерпретации индивидуально-личностностного, субъективного восприятия художественно-эстетического смысла и обобщения коллективного – слухового и духовного – опыта музыкантов разных поколений. Несмотря на частотность употребления, широкую распространенность и общепризнанность в научном сообществе, обстоятельно разработанную методологию концептуального анализа музыкального произведения, указанный концепт не отрефлектирован как лексическое средство выразительности музыковедческой речи. Его субъективно-модальная трактовка чаще всего маркирует индивидуальный научный стиль[1]. Очертим семантический абрис данного концепта на основе историко-контекстного подхода с рассмотрением инварианта и его производных в когнитивном пространстве музыковедческих текстов. В качестве объекта концептуального анализа постигаются «...смыслы, передаваемые отдельными словами, словосочетаниями, типовыми пропозициями и их реализациями в виде конкретных высказываний, а также отдельными текстами…» [5, с. 26].

В музыкознании одним из первых не только вводит понятие ***«художественный мир музыкального произведения»,*** но и раскрывает его сущность Е. В. Назайкинский, целенаправленно занимавшийся проблемами научной терминологии[2]. Его дефиниция представлена в фундаментальном труде «Логика музыкальной композиции». «***Художественным миром музыкального произведения***» авторитетный ученый называет «...весь мир, воспринятый, увиденный, услышанный в музыкальном звучании (“тексте”), преломленный для каждого воспринимающего в призме текста» [6, с. 28]. Осознавая, что термины должны быть непротиворечивыми и однозначными, Е. В. Назайкинский, тем не менее, расширяет категориальную матрицу, синонимично используя ряд словосочетаний. Образно-символический слой концепта в исследовании представлен риторическими тропами: «*музыкальный космос произведения*», «*некий музыкальный театр*» [там же, с. 60], «*музыкальный художественный мир*», «*мир эмоционально-звуковой атмосферы*» [там же, с. 61], «*музыкальный мир*» [там же, с. 110], «*музыкальная картина*» [там же, с. 146], «*грань полной картины мира*» [там же, с. 37], «*художественная планета*» [там же, с. 147], «*внутренний слуховой мир*» [там же, с. 199], «*мир эмоционально-лирических переживаний*» [там же, с. 246], «*мир художественных событий*» [там же, с. 279]. Осознавая метафоричность вводимого термина и тщательно прорабатывая стоящее за ним понятие, Е. В. Назайкинский отмечает: «Как метафора понятие художественного мира влечет за собой важные для восприятия музыки представления о пространстве и времени этого мира, о его поэтическом устройстве, о действующих в нем силах и событиях» [там же, с. 60]. Определяя термин в качестве доминантного, исследователь соотносит его с триадой «пространство – движение – время». В коммуникативном акте *пространство художественного мира музыкального произведения* развертывается во времени и открывается для слушателя в музыкально-звуковой и интонационно-тематической сферах. Для описания *сюжетного художественного мира* вводятся его структурные элементы: образная экспозиция, завязка, конфликт, прорыв, кульминация действия, развязка, пролог, лирическое отступление, эпиграф, эпилог [там же, с. 56]. В восприятии музыки как «*звуковой картины*» *мира* [там же, с. 233][3] атрибутируются его ключевые параметры — автономность и целостность[4].

Вслед за инициативой Е. В. Назайкинского, начинается успешная апробация термина в научной практике с расширением его интерпретационного поля и использованием вариантных вербальных понятий по «принципу семейного сходства» (Л. Витгенштейн). Анализ бытия музыкального произведения в музыкально-звуковом, историко-культурном, жизненно-бытовом, се-

[1] Так, в межвузовском сборнике статей «Художественный мир музыкального произведения» [4] рассматриваемое словосочетание представлено в названии только первой из публикуемых работ – «Художественный мир пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна» А. Асфандьяровой. В остальных шести статьях концепт «художественный мир» фигурирует метафорически. В них идет речь о нетрадиционных формах работы над полифоническими произведениями, драматургической роли фигурационного тематизма и интонационной лексике фортепианных пьес, драматургическом конфликте в опере, стилевых аспектах изучения сонатной формы и т. д. [4].

[2] Понятие и метафора «художественный мир» широко используются и в литературоведении.

[3] Термины «звукокартина», «звукокартинность» применялись Б. В. Асафьевым [7, с. 186].

[4] Н. С. Гуляницкая, размышляя о художественно-музыкальном мире, образующемся «из элементов и их функциональных связей», полагает, что целостность является проблемой «исторического развития музыкальной культуры» [8, с. 34].

мантическом, семиотическом и других аспектах становится ключом для «входа» в многогранный художественный мир[5].

Корректировку рассматриваемой «номинации» в ракурсе широко известного положения Б. В. Асафьева об интонационной природе музыки[6] представляет Ю. И. Чекан [9]. В поисках методологического ключа к анализу музыкальных явлений он вводит «метакатегорию исторического музыкознания» – «*интонационный образ мира*» [там же, с. 43]. По мнению автора, метафоричность и «повышенная синонимичность размывают границы» понятия «*музыкальный художественный мир*». В музыкальной науке функционирует «гроздь» близких терминов, и каждый из них формирует свой ракурс исследования: «*эмоциональный мир музыки*», «*образ мира*», «*картина мира*», «*модель мира*», «*художественный мир музыкального произведения*», «*звуковой мир музыки*», «*интонационный хронотоп*», «*музыкальный хронотоп*», «*звуковая картина мира*» [там же, с. 44–45]. Ю. И. Чекан обращает внимание на процесс ротации, при котором понятие, возникшее как метафора, с периферии перемещается в категориальный центр. Как справедливо полагает автор, выдвинутая им универсальная «метакатегория», не получившая полноценных прав гражданства в историческом музыкознании, широко востребована «повседневной музыковедческой практикой». Обладая большим потенциалом для интеграции различных гуманитарных наук и сохраняя «индивидуальную неповторимость каждого конкретного восприятия и каждого рассматриваемого артефакта», названная «метакатегория» в равной степени обнаруживает «способность к системным обобщениям» и вбирает в себя «специфически-музыкальные проявления разных масштабных уровней – жанровые, стилевые и индивидуально-драматургические параметры <…>», благодаря чему «постепенно приобретает собственно категориальные черты» [там же, с. 43].

Прорастание идеи Б. В. Асафьева и Е. В. Назайкинского о «звуковой картине» в музыке совершенно в ином контексте просматривается в оригинальной и глубокой научной концепции А. С. Алпатовой [10]. При этом автор вводит понятие «*звуковой картины мира*» не для анализа содержания музыкального произведения, а для исследования «*генезиса отношения к звуку и звучанию* в истории мировой культуры в целом и звучаний и представлений о звуке» в архаической и традиционной культурах [там же, с. 126–127]. Калькируя культурологический термин «картина мира», понятие «*звуковой картины мира*» акцентирует аудиокультурную специфику исследуемого материала и «...отражает как грани звукового выражения культуры (собственно звуковую практику), так и сложившиеся в ней представления о звуке и звучании в области мифологии, религии, философии» [там же, с. 127]. Разработка различных уровней «*звуковой картины мира*» с введением большого спектра новых терминов приводит автора к обоснованию концепции *информационной модели мировой музыкальной культуры*, актуализирующейся в когнитивной деятельности. Согласно ей, «*...звуковая картина мира* содержит информацию о культурах разных народов и эпох: словно в ядре, в ней заложены все их контексты, коды и символы» [там же]. Воплощаемая в музыкальном произведении, она фокусирует и обогащает культурологические ракурсы его рассмотрения.

Образовательный ракурс концепта «*музыкальная картина мира*» на материале обширного корпуса российских учебных изданий становится объектом научной рефлексии в содержательной публикации Л. А. Купец [11]. Акцентируя метафоричность термина «*музыкальная картина мира*», автор выявляет его системность и синонимичность понятиям «*художественная картина мира*» и «музыкальный тезаурус» [там же, с. 241]. В многослойности представлений вычленяются три уровня: философско-исторический – «картина мира в музыкальной культуре»; искусствоведчески-междисциплинарный – «музыкальная картина мира как часть художественной картины мира»; образовательно-практический – «музыкальная картина мира как история музыкальной культуры и предмет музыкального обучения» [там же, с. 241–242]. Оценка параметров ретрансляции *исторической научной картины мира* в *картину мира музыкальной культуры* проецирует философско-исторический аспект понятия на методы его изучения в музыкальном произведении.

Новые горизонты в познании *концептуального пространства музыкального произведения* обосновываются Г. В. Рыбинцевой. Целью одной из ее работ становится рассмотрение традиций осмысления музыкального искусства Античности, Средневековья, Нового времени «как обобщенного образа мироздания» [12, с. 6]. Отвечая на вопрос о «путях воссоздания в искусстве представлений о мироустройстве», автор соотносит музыкально-теоретические системы указанных

[5] Одна из рубрик журнала «Проблемы музыкальной науки» называется «Художественный мир музыкального произведения».

[6] Сам Б. В. Асафьев уточнял название своего основополагающего труда: «…“Музыкальная форма как процесс” (*интонирования*, как теперь я расшифровал бы!)» [7, с. 147].

эпох «с современными им онтологическими концепциями» [там же]. Философия и музыка «...доступными им средствами... передают последующим поколениям информацию о миропонимании своей эпохи <…>» [там же, с. 10].

В другой статье – «Фуга и соната: два образа мира» – Г. В. Рыбинцева обращается к наиболее репрезентативным жанрам, фокусирующим доминантные миропредставления. Автор рассматривает их «...с точки зрения... соответствия двум образам мира, вошедшим в историю под наименованиями "механицизм" и "историзм"» [13, с. 10]. В этом ракурсе фуга, будучи ведущей формой барокко, в своих вершинных проявлениях ассоциируется с «хорошо отлаженным часовым механизмом» [там же, с. 11]. Сонатная форма, достигшая пика своего развития в эпоху классицизма, отражает диалектическую картину мира, впервые в истории философской науки разработанную Г. В. Ф. Гегелем.

Краткий обзорно-панорамный дискурс свидетельствует о метафоричности, понятийной изменчивости концепта и безграничной территории его функционирования. В различных онтологических контекстах, в зависимости от индивидуальной интерпретации, его содержательное наполнение дифференцируется в сферах культуры, образования, искусства, музыкального произведения, жанра. Наличие большого количества автономных, созданных на базе слова «мир», и косвенных номинаций является признаком высокой номинативной плотности (термин В. И. Карасика) концепта и его актуальности, научной и практической ценности для научного сообщества.

Экскурс в историю употребления анализируемого концепта как ключевого понятия музыкальной науки подтверждает аутентичность системы его атрибутов, разработанной В. И. Карасиком и Г. Г. Слышкиным применительно к лингвокультурному концепту. К ним относятся: комплексность бытования (язык–сознание–культура), ментальная природа, ценностность, условность и размытость, изменчивость фактуальной и образной составляющей, ограниченность сознанием носителя (редукция уникального в персональном опыте), трехкомпонентность (ценностный, образно-перцептивный или образно-метафорический и понятийный компоненты), полиапеллируемость, многомерность, методологическая открытость, поликлассифицируемость [14, с. 13–15].

Важным этапом изучения концепта как «многослойного» языкового образования, апеллирующего к определенному референтному смыслу, становится выяснение семантики репрезентирующих его лексических средств. Используя прототипический подход[7] к изучению научного концепта, выделим в нем уровни категоризации. Высший уровень представлен макроконцептом «***мир***», базисный уровень – концептом «***художественный мир***». Концепт «***художественный мир музыкального произведения***» в данной классификации возникает уже на подчиненном уровне в качестве субконцепта.

Базовой лексемой сложного словосочетания и его своеобразным фокусом, отражающим идейно-художественное и образно-эмоциональное содержание музыкального произведения, является слово «***мир***». Этимологический и ассоциативно-образный анализ доминантной лексической единицы, представленной в лексикографических источниках, становится стартовой площадкой для исследования концепта «***художественный мир музыкального произведения***» в ином ракурсе.

Буквальный смысл слова «***мир***» представлен в его этимологии. Историческая память об «исходной», «внутренней форме слова» (термин А. А. Потебни) как системе стереотипных представлений, сложившихся в общественном сознании, становится первым звеном его расшифровки. Прототипом, генетическим источником и центром этимологического образа слова является древнерусский корень «ми» в значениях «кроткий», «мягкий», «милый» [15, с. 534]. Слово «***мир***» в русском языке появилось в XI веке. В «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» П. Я. Черных лексическая семантика данного слова представлена через мотивирующие признаки: «отсутствие (или прекращение) вражды, ссоры, войны и т. п.», «согласие», «спокойствие», «покой», «тишина» [там же].

Основоположник лингвокультурологической методики анализа концептов Ю. С. Степанов описывает архаическое, когнитивное ядро концепта «***мир***» через омонимы – слова, одинаковые по написанию и/или произношению, но разные по значению [16]. В древнерусском языке миром (*миръ*) называлось состояние спокойствия, покоя, *согласия*, отсутствия войны. Наряду с этим, миром (*міръ*) обозначалось все, что существует: *Вселенная, свет,* Земля. Ю. С. Степанов уточняет: «Концепт "Мир" в культурном отношении является производным от концепта "Свои" – "Чужие", в нем соединяются концеп-

[7] В теории прототипов, разработанной американским психологом Э. Рош, дифференцированы три вертикальных уровня категоризации: высший, базисный и подчиненный. Их глубина изменяется с учетом большей абстракции или спецификации.

ты–компоненты “Место (пространство)”, “Свои, свой народ” и “Закон, законность”, а следовательно, в той или иной степени также и концепт “Мораль, Этика”» [там же, с. 87].

Матрица глубинных смыслов слова «***мир***» проясняется и в результате его перевода на языки народов мира. В «Изборнике 1076 года» греческое слово «***космос***» переводится на русский язык словом «***мир***» в смысле «земной мир», а не весь космос [там же, с. 88]. В белорусском, словацком, словенском, сербском языках слово «***мир***» преобразуется в *свет*, в болгарском – *свят*.

Лексикографические источники реконструируют базовые, содержательные признаки концепта «***мир***», его исторический, «пассивный» слой и формируют ресурсы для оперирования им в более широком культурном контексте. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова семантика слова «***мир***» представлена когнитивными денотатами: «1. Совокупность всех форм материи в земном и космическом пространстве, *Вселенная*. Происхождение мира. 2. *Отдельная область Вселенной, планета. Звездные миры*. 3. Земной шар, Земля, а также люди, население земного шара. 4. Объединенное по каким-нибудь признакам *человеческое общество*, общественная среда, строй. 5. *Отдельная область жизни, явлений, предметов (мир звуков, внутренний мир человека*…) и т. д.» [17; курсив мой. – О. П.].

Осмысление когнитивных признаков концепта «***мир***» в образно-ассоциативном контексте репрезентирует не только представление о нем как целостном объекте, но и характеристики его частей, признаков, пространства, времени. Наиболее значимые ассоциации составляют ядро концепта, менее значимые – периферию. В «Русском ассоциативном словаре» слово «***мир***» чаще всего ассоциируется с антонимом «война», а также с синонимами *планета*, Земля, земной шар, *жизнь*, спокойствие [18].

Методологический прием картографических проекций позволяет сгруппировать ассоциации и синонимы к концепту «***мир***» по группам. Благодаря лексической синонимии ***художественный мир композитора, стиля, музыкального жанра*** или ***креативный, духовный мир исследователя (писателя, художника)*** как целостный объект может быть охарактеризован через понятия: *Вселенная, космос, галактика, универсум*[8]. В ассоциативном поле, актуализирующем внешнюю и внутреннюю структуру мира, появляются лексемы: *мироустройство, окружение, круг (идей), совокупность, система, многомерность*. В прототипической сети с уточнением отдельных объектов мира возникают синонимы: *планета, природа, человек*. Осмысление уровней организации мира происходит через понятия: *континуум, пространство, время, стихия, сфера, атмосфера, среда, модус, область, гармония*[9], *лад*. Малые и большие величины мира выражены в гипонимах: *макромир, микромир, мегамир, макрокосм (макрокосмос), микрокосм (микрокосмос)*. Сакральная символика и космогоническая концепция мира (Вселенной) отражается в *мандале* [20].

Фундаментальный полисемант «***мир***» инициировал появление целого ряда понятий, отражающих специфику бытия человека, условия его существования и взаимодействия с миром (таких, как *мироощущение, мировосприятие, мировидение, миросозерцание, миропонимание, миропредставление, мировоззрение*) и определяющих *концепцию научной* или *художественной картины мира*.

Ментальная и метафорическая транспозиция ассоциативно-образного и символического слоя значений из концепта «***мир***» как сферы-источника в концепт «***художественный мир музыкального произведения***» как сферу-мишень расширяют вариативную периферию последнего. В активной сфере концепта содержатся персонально значимые для исследователя инструменты раскодировки сегментов мира, отраженных в музыкальном тексте. Специфика исследуемого *музыкального мира* идентифицируется испытанным «пакетом» терминов. В арсенале музыковедов – масштабный корпус понятий, классифицируемый по жанрам, стилям, методам: *художественный, концептуальный, духовный, интеллектуальный, театральный, этномузыкальный, звуковой, слуховой, интонационный, национальный, поэтический, мифопоэтический, романтический, барочный, внутренний, психологический, обобщенный* и мн. др. Концептуальная репрезентация, номинируемая несколькими языковыми лексемами, становится результатом фрактального расширения культурных слоев.

Многоуровневая структурная организация концепта «***художественный мир музыкального произведения***» и его когнитивная интерпретация обусловлены различными факторами. Ментальные, личностно значимые смыслы формируются на основе эмоционально-чувственного восприятия музыкального произведения апостериори. Философско-эстетический и этико-культурологический круг представлений и знаний вербализуется в *концептуальном образе, картине* или

[8] «Вселенная музыковеда» охватывает космос В. А. Моцарта, галактику С. Слонимского, универсум Дж. Верди и др.

[9] Художественный мир музыкального классицизма представлен в статье Г. В. Рыбинцевой [19].

модели мира. В текучести мысли обнаруживается размытость границ столь значимых для музыкознания концептов «***мир***», «картина», «образ», «модель», «художественный». Обратимся к словарям.

Слово «***мир***», означающее «совокупность предметов, явлений, окружающих человека» и «определенный круг явлений психической жизни (чувств, переживаний, представлений)» [21], синонимично слову «*картина*» – «то, что представляет собой ряд образов, отличающихся наглядностью и образующих единое целое» [там же].

Понятие «*картина*» как «то, что можно видеть, обозревать или представлять себе в конкретных образах», «изображение чего-нибудь в художественном произведении» [17] синонимично слову «*образ*», в том числе трактуемому как «живое, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо», «художественное отражение идей и чувств в звуке, слове, красках» [21].

Лексема «*модель*» синонимична слову «*прообраз*» и означает «образец, с которого снимается форма для отливки или воспроизведения в другом материале» и «то, что служит образцом для изображения, воспроизведения» [там же]. Одно из значений слова «художественный» – «изображающий действительность в образах» [там же].

Межкультурный диалог, обогащающий научную мысль о слоях и факторах их взаимодействия в целостной системе концепта «***художественный мир музыкального произведения***», способствует «умножению многомерности науки о музыке и ее органичному включению в сложную и мобильную структуру современного гуманитарного знания» [22, с. 5]. Междисциплинарная интеграция и межпредметные связи представляют новый уровень его «культурной разработанности» как фрагмента *языковой картины мира*. Они создают метапредметный образ концепта и интердисциплинарную модель ***«художественного мира произведения искусства»***.

Аккумулируя накопленный опыт, концепт ***«художественный мир музыкального произведения»*** предоставляет *carte blanche* новым исследовательским поискам. Отражаемая в нем система современных знаний о мире содержит бесконечный потенциал для генерации новых идей. Осмысление процессов центробежных разрастаний или центростремительных сужений, меняющих вербальную конфигурацию семантического космоса концепта, вызывает различные аллюзии, формируя и акцентируя для каждого музыковеда личностные приоритеты в разработке будущего проекта. Смысловая плазма концепта, свидетельствуя о незавершенности его становления, кристаллизует соответствующий интегральный, визуальный гештальт и активизирует экстрамузыкальные и интромузыкальные коды понимания художественного смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 1. 352 с.

2. *Кулапина О.* Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 6–13.

3. *Кубрякова Е.* Глоссарий к краткому словарю когнитивных терминов. URL: https://www.studmed.ru/view/kubryakova-es-glossariy-k-kratkomu-slovaryu-kognitivnyh-terminov_771bdaf5252.html (дата обращения 01.07.2020).

4. Художественный мир музыкального произведения: межвуз. сб. ст. Уфа: УГИИ, 2001. 126 с.

5. *Болдырев Н.* Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 18–36.

6. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

7. *Асафьев Б.* Избранные труды: В 5 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. Т. 1: Избранные работы о М. И. Глинке. 400 с.

8. *Гуляницкая Н.* Методы науки о музыке: Исследование. М.: Музыка, 2009. 256 с.

9. *Чекан Ю.* Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 42–46.

10. *Алпатова А.* Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–141.

11. *Купец Л.* Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 241–249.

12. *Рыбинцева Г.* Музыкальное искусство как образ мироздания: от Античности к Новому вре-

мени // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 2. С. 6–11.

13. Рыбинцева Г. Фуга и соната: два образа мира // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 10–14.

14. *Карасик В., Слышкин Г.* Базовые характеристики лингвокультурных концептов // Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 1. С. 13–15.

15. *Черных П.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Русский язык, 1999. Т. 1. 624 с.

16. *Степанов Ю.* Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 992 с.

17. *Ожегов С.* Толковый словарь русского языка / под общ. ред. *Л.* И. Скворцова. Изд. 28-е, перераб. М.: Мир и образование, 2015. 1375 с. URL: http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11835 (дата обращения 28.05.2020).

18. *Караулов Ю., Черкасова Г. и др.* Русский ассоциативный словарь: в 2 т. М.: АСТ-Астрель, 2002. URL: http://tesaurus.ru/dict/ (дата обращения 10.06.2020).

19. *Рыбинцева Г.* Математическая гармония музыкального классицизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 33–38.

20. *Пигулевский В., Мирская Л.* Мандала и трансцендирование в искусстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 19–27.

21. *Ефремова Т.* Новый словарь русского языка: в 2 т. М.: Русский язык, 2000. Т. 1. 1209 с. URL: https://ru-dict.ru/slovar-efremovoy.html (дата обращения 02.07.2020).

22. *Лобзакова Е.* Музыковедческая терминология в поле взаимодействия гуманитарных наук // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 1. С. 5–9.

REFERENCES

1. Antologiya kontseptov [Anthology of concepts]. Pod red. V. I. Karasika, I. A. Sternina. Volgograd: Paradigma, 2005. Tom 1. 352 p.

2. *Kulapina O.* Problemnye voprosy sovremennoy muzykovedcheskoy terminologii [Problematic questions of modern musicological terminology]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2017. No. 2. Pp. 6–13.

3. *Kubryakova E.* Glossarii k kratkomu slovaryu kognitivnykh terminov [Glossary to the short dictionary of cognitive terms]. URL: https://www.studmed.ru/view/kubryakova-es-glossariy-k-kratkomu-slovaryu-kognitivnyh-terminov_771bdaf5252.html (date of application: 01.07.2020).

4. Khudozhestvennyy mir muzykal'nogo proizvedeniya [The art universe of musical composition]: mezhvuzovskiy sbornik statei. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyj institut iskusstv, 2001. 126 p.

5. *Boldyrev N.* Kontseptual'noe prostranstvo kognitivnoy lingvistiki [Conceptual space of cognitive linguistics]. Voprosy kognitivnoy lingvistiki [Problems of cognitive linguistics]. 2004. No. 1. Pp. 18–36.

6. *Nazaikinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of a musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.

7. *Asaf'ev B.* Izbrannye trudy: v 5 tomakh [Selected Works: in 5 vol.]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1952. Tom 1: Izbrannye raboty o M. I. Glinke [Selected works about M. Glinka]. 400 p.

8. *Gulyanitskyia N.* Metody nauki o muzyke [The methods of the music studies]: issledovanie. Moscow: Muzyka, 2009. 256 p.

9. *Chekan Yu.* Intonatsionnyj obraz mira kak kategoriya istoricheskogo muzykoznaniya (neskol'ko vvodnykh zamechaniy) [Intonation image of the world as a category of historical musicology (several introductory remarks)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2011. No. 1. Pp. 42–46.

10. *Alpatova A.* Zvukovaya kartina mira kak informatsionnaya model' arkhaicheskoy i traditsionnoy kulytury [Sound picture of the world as an information model of archaic and traditional culture]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2007. No. 1. Pp. 125–141.

11. *Kupets L.* Muzykal'naya kartina mira kak obrazovatel'nyj fenomen (na materiale rossiyskikh uchebnykh izdaniy) [The musical picture of the world as an educational phenomenon (based on the material of Russian educational publications)]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2007. No. 1. Pp. 241–249.

12. *Rybintseva G.* Muzykal'noe iskusstvo kak obraz mirozdaniya: ot Antichnosti k Novomu vremeni [Musical art as an image of the universe: from Antiquity to Modern times]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 2. Pp. 6–11.

13. *Rybintseva G.* Fuga i sonata: dva obraza mira [Fugue and Sonata: two images of the world].

Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 4. Pp. 10–14.

14. *Karasik V., Slyshkin G.* Bazovye kharakteristiki lingvokul'turnykh kontseptov [Basic characteristics of linguistic and cultural concepts]. Antologiya kontseptov [Anthology of concepts]. Pod red. V. I. Karasika, I. A. Sternina. Volgograd: Paradigma, 2005. Tom 1. Pp. 13–15.

15. *Chernykh P.* Istoriko-etimologicheskiy slovar' sovremennogo russkogo yazyka [Historical and etymological dictionary of modern Russian]: v 2 t. Moscow: Russkiy yazyk, 1999. Tom 1. 624 p.

16. *Stepanov Yu.* Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury [Constants: Dictionary of Russian culture]. Izd. 3-e, ispr. i dop. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2004. 992 p.

17. *Ozhegov S.* Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory dictionary of the Russian language]. Pod obshch. red. L. I. Skvortsova. Izd. 28-e, pererab. Moscow: Mir i obrazovanie, 2015. 1375 p. URL: http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11835 (date of application: 28.05.2020).

18. *Karaulov Yu., Cherkasova G. i dr.* Russkiy assotsiativnyj slovar' [Russian associative dictionary]: v 2 t. Moscow: AST-Astrel', 2002. URL: http://tesaurus.ru/dict/ (date of application: 10.06.2020).

19. *Rybintseva G.* Matematicheskaya garmoniya muzykal'nogo klassitsizma [Mathematical harmony of musical classicism]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 4. Pp. 33–38.

20. *Pigulevskiy V., Mirskaya L.* Mandala i transtsendirovanie v iskusstve [Mandala and transcending in art]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 2. Pp. 19–27.

21. *Efremova T.* Novyi slovar' russkogo yazyka [New dictionary of the Russian language]: v 2 t. Moscow: Russkiy yazyk, 2000. Tom 1. 1209 p. URL: https://ru-dict.ru/slovar-efremovoy.html (date of application: 02.07.2020).

22. *Lobzakova E.* Muzykovedcheskaya terminologiya v pole vzaimodeistviya gumanitarnykh nauk [Musicological terminology in the field of interaction of the Humanitarian Sciences]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 1. Pp. 5–9.

Плотникова Ольга Михайловна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455036, Магнитогорск
likonika.7@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6336-7294

Olga M. Plotnikova
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History and Theory
Magnitogorsk State M. Glinka Conservatory (Academy)
Russia, 455036, Magnitogorsk
likonika.7@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6336-7294

УДК 783.2 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14010

М. С. ЕГОРОВА, А. Н. КРУЧИНИНА

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

ОСМОГЛАСНИК СВЯТИТЕЛЮ ПЕТРУ МОСКОВСКОМУ В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА

Статья посвящена уникальному древнерусскому песнопению в честь святителя Петра, митрополита Московского, сохранившемуся в единственном списке середины XVII века и обладающему особой музыкальной формой, которая объединила интонационный словарь всех восьми гласов знаменного пения. Материалом исследования послужила нотированная рукопись 50-х гг. XVII века московского происхождения – Стихирарь «Дьячье око» из собрания протоиерея Д. В. Разумовского № 379 (РГБ), содержащий несколько подобных песнопений, прославляющих русских святых, таких как св. Феодор, Константин и Давид Ярославские, Петр и Феврония Муромские, Василий Московский, Александр Невский, Василий и Константин Ярославские, Прокопий Устюжский. Стихира-осмогласник митрополиту Петру, почитание которого было широко распространено на Руси уже с XIV столетия, рассматривается авторами статьи в контексте истории древнерусского певческого искусства и литургической культуры эпохи позднего Средневековья как выдающееся произведение неизвестного роспевщика, предназначавшееся для богослужения у гробницы святителя в Успенском соборе Московского Кремля в день памяти святого. В статье выдвинуто предположение о том, что форма музыкально-поэтического текста обусловлена социокультурными коннотациями пространства, в котором он звучал в ходе так называемого «чина целования» в непосредственной близости от раки с мощами. Анализ художественной структуры доказывает тесную связь музыкальной интерпретации с теми мотивами поэтического текста, которые в контексте богослужения актуализируют семантику поклонения священной реликвии. В результате исследования сделан вывод о том, что ведущую роль в музыкальной форме песнопения играют вокализирующие роспевы, создающие перформативный образ *locus sacrus* гробницы святого, а художественная форма обусловлена не только певческой традицией, но и характерной для середины XVII столетия подчеркнутой церемониальностью богослужения.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, осмогласник, традиция поклонения реликвии, святитель Петр, перформативный образ.

Для цитирования: Егорова М. С., Кручинина А. Н. Осмогласник Святителю Петру Московскому в контексте древнерусского певческого искусства середины XVII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С 83–92.

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14010

M. EGOROVA, A. KRUCHININA

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

THE ANTIPHONARY TO SAINT PETER OF MOSCOW IN CONTEXT OF THE OLD RUSSIAN SINGING ART IN THE MIDDLE OF THE 17th CENTURY

The article is devoted to a unique Old Russian chant in honor of Saint Peter, Metropolitan of Moscow, preserved in a single copy of the mid-17th century and possessing a special musical form that combines the intonation lexicon of all eight modes. The material of the research was a notated manuscript of the 50s of the 17th century originating in Moscow – Sticherarion «D'yach'e oko» from the collection of Archpriest Dmitry Razumovsky No. 379 (Russian State Library), containing several similar chants glorifying Russian saints such as St. Theodore, Konstantin and David Yaroslavsky, Peter and Fevronia Muromsky, Vasily Moskovsky, Alexander Nevsky, Vasily and Konstantin Yaroslavsky, Procopius Ustyuzhsky. The Sticheron Antiphonary to Metropolitan Peter, whose veneration has been

widespread in Russia since the 14th century, is considered, in the context of the history of Old Russian singing art and liturgical culture of the late Middle Ages, as an outstanding work of an unknown musician, intended to be performed by the tomb of St. Peter in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin on the Saint's day. The article suggests that the form of a musical and poetic text derives from the social and cultural connotations of the space in which it sounded during the so-called "rite of kissing" in the immediate proximity to the shrine with the relics. The analysis of the artistic structure proves the close connection of musical interpretation with those motives of the poetic text that, in the context of worship, actualize the semantics of worship of the sacred relics. The authors come to conclusion that the leading role in the musical form of the chant is played by vocal fragments, that create the performative image of the *locus sacrus* of the Saint's tomb, and the artistic form is not only due to the singing tradition, but also to the ceremoniousness of worship, which is typical for the mid-17th century.

Key words: Old Russian singing art, Octoechos, tradition of worshiping relics, Antiphonary to St. Peter of Moscow, performative image.

For citation: Egorova M., Kruchinina A. The Antiphonary to Saint Peter of Moscow in context of the Old Russian singing art in the middle of the 17th century // South-Russian musical anthology. 2020. No. 4. Pp. 83–92.

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14010

Древнерусские нотированные рукописи конца XVI – первой половины XVII веков содержат обширный корпус гимнографических текстов, посвященных «новым русским чудотворцам». В этот период мастерство древнерусских роспевщиков, достигшее высшей точки своего развития, становится тем уникальным инструментом культуры, который способствует созданию большого количества песнопений, необходимых для ежедневного богослужения, прославляющих святость русских подвижников и уникальных по своим художественным качествам музыкально-поэтических текстов. Среди них особое место занимают так называемые *осмогласники* – песнопения в традиции русской средневековой монодии, музыкальная структура которых представляет собой последовательность фрагментов, распетых интонационными формулами восьми разных гласов[1].

Эта достаточно редкая музыкальная форма была введена в богослужебный певческий обиход в эпоху господства Студийского устава, являясь одним из способов создания художественных эмфазисов в музыкальной драматургии литургического чинопоследования, и оставалась востребованной в традиции позднего Средневековья. Однако изначально узкий круг одноголосных песнопений, отличающихся подобной композицией, к концу XVI века заметно расширился. В частности, по наблюдениям Н. Б. Захарьиной, с 70-х годов XVI столетия до середины следующего века в нотированных рукописях все чаще фиксировались песнопения-осмогласники в составе чинопоследований в честь русских святых [2, с. 10], включая канонизированных в XIV–XVI веках: Феодора, Давида и Константина Ярославских, Прокопия Устюжского, Александра Невского, Петра и Февронии Муромских, Василия и Константина Ярославских, Зосимы и Савватия Соловецких, Василия Московского и Петра, митрополита Киевского и всея Руси [3].

Отмеченные осмогласники, по нашему мнению, следует рассматривать как особую группу музыкально-поэтических текстов, создание которых тесно связано с почитанием места погребения святого. Древнерусские источники (жития

[1] Древнерусским многогласникам посвящена довольно обширная научная литература. Так, во второй половине XIX века ценные наблюдения были обнародованы Д. В. Разумовским, затем С. В. Смоленским и А. В. Преображенским. В XX веке специфическая средневековая музыкальная форма многогласника рассматривалась в работах М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, Н. Б. Захарьиной, Е. А. Титовой, Ю. В. Жилиной, З. М. Гусейновой, Н. С. Серегиной. Новейшие исследования принадлежат Е. М. Любченко, М. Г. Ивановой, А. Н. Кручининой и М. С. Егоровой. Более двадцати древнерусских осмогласников введены в научный оборот, некоторые опубликованы, однако многие тексты до сих пор остаются неизученными.

святых, летописи, описи имущества монастырей и храмов, соборные чиновники) сохранили довольно подробные описания гробниц русских святых XVI–XVII веков, в пространстве которых совершалось торжественное поклонение богато украшенной раке с мощами, подразумевавшее исполнение песнопений в честь святого, например, в составе так называемого «чина целования», который завершал всенощное бдение, или во время молебна у святых мощей.

Одному из таких песнопений – стихире-осмогласнику «на целовании» в честь свт. Петра Московского на 21 декабря – посвящено настоящее исследование, основанное на материале списка в составе Стихираря типа «Дьячье око» (РГБ. Ф. 379. № 64) 50-х гг. XVII столетия. Песнопение, как мы полагаем, было создано не позднее середины XVII века специально для поклонения раке святого (установленной, после перенесения его мощей в 1479 году, в Петропавловском приделе рядом с жертвенником Успенского собора Московского Кремля) и теснейшим образом связано с социосимволическими практиками почитания реликвий нетленных мощей в месте погребения святых. Среди указанных практик фигурировал и развитый культ митр. Петра, уже во второй половине XIV века воспринимавшегося в качестве небесного покровителя Москвы, Русской Православной Церкви и великокняжеского рода[2]. Русские летописные (см., например: [4, с. 71; 5, с. 16]), а также литургические источники, в частности, «Устав церковных обрядов» Успенского собора (ок. 1634 года; см.: [6, стб. 42–43, 114–116]), свидетельствуют о том, что Московские великие князья, а позднее – государи в течение богослужебного года неоднократно поклонялись мощам чудотворца. Осмогласник митр. Петру, выписанный в качестве стихиры «на целовании» на 21 декабря в рукописи середины XVII века, без сомнения, входил в торжественное чинопоследование памяти святителя, совершавшееся в присутствии государя и патриарха, и звучал в непосредственной близости от раки. Сам чин целования праздничной иконы или раки с мощами описан в рукописных Уставах [7, с. 170–171]. Поэтический текст и гласовая композиция песнопения (1–2–3–4–5–6–7–8–1 гласы), возможно, восходят к осмогласнику св. Феодору, Давиду и Константину, который зафиксирован уже в Стихираре РНБ. Кир.-Бел. № 586/843 конца XVI века, однако первоначальный музыкально-поэтический текст с тем же инципитом подвергся серьезной редактуре, поэтому песнопение свт. Петру может рассматриваться как самостоятельное произведение.

Музыкально-поэтический текст стихиры свидетельствует о его непосредственной включенности в пространство гробницы. Музыкальная интерпретация своими средствами усиливает перформативность словесного текста, необыкновенно активно используя возможности гласовых фитных и лицевых формул (см. Приложение), что следует считать особенностью данного песнопения. В частности, фрагмент 1-го гласа открывается вокализирующим роспевом на лексеме «радуйся», формируя «встречный ритм» благодаря контрастному типу интонирования по отношению к следующей синтагме, а во втором стихе вокализация выделяет лексемы «светло (торжествуй)» и «преосвященная (церкови)», создавая тем самым эффект постепенного расширения звукового пространства. При этом, например, диапазон третьей фиты *пятогласной* расширяется до септимы, а мелодическое движение достигает верхних ступеней звукоряда, окрашивая обращение к «преосвященной церкви» в яркие светлые тона и определяя первые очертания образа *locus sacrus*.

В следующем фрагменте 2-го гласа вокализирующие обороты маркируют лексемы «в ней же» (т. е. в церкви), «(святое) тело» и «(святителя) Петра». Последняя фита – *двоечельна* – отличается особой протяженностью и яркостью, выделяя именование святого за счет широкого диапазона, выхода в высокий регистр и нескольких мелодических волн. Во фрагменте 3-го гласа сопоставимые по длительности пространные роспевы на лексемах «(источающи) чюдеса» и «всем» контрастируют друг другу в ритмическом и тесситурном плане: первая фита *спускна* прихотливым синкопированным ритмом как бы отображает чудесную природу исцелений, происходящих от мощей, а вторая фита *высокогласна* на лексеме «всемо», с ее светлыми высокими интонациями и плавным мелодическим движением, подчеркивает мотив «тотальности» божественной благодати, проливающейся на всех приходящих с верой к гробу святого. Следующие три фитных роспева во фрагменте 4-го гласа представляют собой некий «текст в тексте» («приидите» – «духовено» – «возвеселимся») с явственно выраженной перформативной семантикой на глагольных формах и неординарным музыкальным движением фиты *громозельной*, для которой характерна мутация, выводящая интонацию за пределы обиходного звукоряда и акцентирующая мотив неземного, божественного источника радости. Такая же мутация присутствует и во фрагменте 5-го гласа:

[2] О распространении почитания свт. Петра Московского в XV–XVII веках см.: [1].

роспев фиты *хабувы* находится в центре фрагмента, выделяя лексему «честную», окруженную в музыкальном пространстве фрагмента дважды использованной попевкой *долинка*, благодаря чему возникает музыкальная рифма (на словах «облобызаем», «раку») и формируется хиастическая конструкция. Максимальную символическую нагрузку, таким образом, приобретает мутация на лексеме «честную», привлекая внимание к мотиву почитания сакральной реликвии, которая, в силу своей святости, причастна Божественной реальности. Одна из самых протяженных фит – *двоечельна*, звучавшая в начале песнопения на именовании святителя «Петр», – по-видимому, не случайно повторяется во фрагменте 6-го гласа на лексеме «нашего» (врача): именно исцелениями славилась рака московского митрополита, первые чудеса от которой были зафиксированы вскоре после его смерти в 1326 году. Краткий фрагмент 7-го гласа, содержащий только один пространный роспев на синтагме «земли Рустей», образует единое целое со следующим фрагментом 8-го гласа. Напомним, что осмогласник, в связи с особой торжественностью богослужения, должен был звучать в присутствии царя, молящегося со свитой у раки святителя, поэтому особенно уместными представляются «лицевые» вокализирующие роспевы на синтагмах «пособника на враги» и «царю нашему», причем второй из них подчеркивает *nomen sacrum* двумя мелодическими волнами, стремящимися к верхним ступеням звукоряда, что в контексте реального пространства гробницы святого усиливает эффект активного моления о ниспослании помощи перед чудотворной реликвией.

Завершается песнопение кратким фрагментом 1-го гласа, в котором вокализирующий роспев фиты *поводной*, акцентировавшей лексему «радуйся» в первом стихе, подчеркивает слово «спасение», образуя тем самым музыкальную композиционную «арку». При этом замкнутость формы преодолевается благодаря роспеву так называемого *царского конца* на заключительной синтагме песнопения «душам нашим», словно «замирающему» на повторяемом интонационном ходе в низкой тесситуре. Очевидно, что рядовые, устойчивые гласовые попевки не играют ведущей роли в структуре роспева, контрастируя мелизматическим оборотам, мягко оттеняя протяженные музыкальные построения «маркирующего» типа с их яркими, иногда эмоционально окрашенными интонациями.

Таким образом, песнопение «на целовании» свт. Петру обладает сложной художественной структурой, семантика которой тесно связана с литургическим пространством и временем исполнения осмогласника. Внутри границ *locus sacrus* сила благодати осознается участниками торжественного богослужения как наиболее действенная, а текст, пропеваемый у гроба святителя, воспринимается как непосредственное действие – поклонение реликвии, выраженное средствами и вербального, и музыкального кодов. Роспев при этом не только способствует тонкой смысловой интерпретации словесного текста, но и выступает в качестве эффективного инструмента создания перформативного образа, обусловленного богослужебным контекстом. Традиционная для древнерусской монодии форма осмогласника в чинопоследовании свт. Петру обладает особой значимостью, так как появление подобных оригинальных русских песнопений, использующих музыкальный словарь всех восьми гласов и посвященных «новым русским чудотворцам», напрямую связано с оформлением культа святых (прежде всего, в местах нахождения нетленных мощей) и с подчеркнутой церемониальностью, свойственной русскому богослужению в первой половине XVII века. Дальнейшее исследование стихиры московскому святителю в сопоставлении с другими осмогласниками русским святым позволит обобщить наблюдения относительно специфики этой художественной формы литургических текстов и ее семантических интеракций с произведениями других видов искусств, включенных в единое богослужебное пространство, в более широком контексте русской культуры XVII столетия. Однако уже сейчас можно утверждать, что неизвестный роспевщик стихиры «на целовании» в честь свт. Петра, продолжая древнюю традицию песнопений-осмогласников, создает оригинальный музыкально-поэтический текст, в котором гармонично соединяются присущая средневековому певческому искусству стереотипность формы и уникальность, неповторимость ее интерпретации, обусловленной перформативным характером социально-символических ритуалов поклонения чтимым святыням.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мельник А.* История распространения почитания св. Петра митрополита на Руси в XV–XVI веках // Сообщения Ростовского музея. Ростов: Гос. музей-заповедник «Ростовский кремль», 2016. Вып. 21. С. 5–21.

2. *Захарьина Н.* Интонационный словарь и композиция песнопений-осмогласников знаменного распева: дис. … канд. иск.: 17.00.02. СПб., 1992. 300 с.

3. *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. 2-е изд. М.: Императорское Общество истории и древностей Российских при Московском университете, 1903. 600 с.

4. Полное собрание русских летописей. Т. 13: Патриаршая или Никоновская летопись. М.: Изд-во восточной литературы, 1965. 532 с.

5. Полное собрание русских летописей. Т. 29: Летописец начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича. Александро-Невская летопись. Лебедевская летопись. М.: Фирма Знак, 2009. 400 с.

6. Русская историческая библиотека. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1876. Т. 3. 1502 стб.

7. *Егорова М., Кручинина А.* Стихира-осмогласник на целовании прп. Зосиме и Савватию Соловецким в певческой традиции XVI–XVII вв.: чин – текст – роспев // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2020. Т. 8. № 2. С. 166–186.

REFERENCES

1. *Mel'nik A.* Istoriya rasprostraneniya pochitaniya sv. Petra mitropolita na Rusi v XV–XVI vekakh [History of the Spread of the Veneration of St. Peter the Metropolitan in Russia in the 15th–16th centuries]. Soobshcheniya Rostovskogo muzeya [Messages from the Rostov Museum]. Rostov: Gosudarstvennyj muzey-zapovednik «Rostovskiy kreml'», 2016. Vyp. 21. Pp. 5–21.

2. *Zakhar'ina N.* Intonatsionnyj slovar' i kompozitsiya pesnopeniy-osmoglasnikov znamennogo raspeva: dis. … kand. isk.: 17.00.02 [Intonational Lexicon and Composition of Canticles-Antiphonaries of the Znamenny Chant: Ph. D. Thesis.: 17.00.02.]. St. Petersburg, 1992. 300 p.

3. *Golubinskiy E.* Istoriya kanonizatsii svyatykh v russkoy tserkvi [History of the Canonization of Saints in the Russian Church]. Moscow: Imperatorskoe Obshchestvo istorii i drevnostey Rossiyskikh pri Moskovskom universitete, 1903. 600 p.

4. Polnoe sobranie russkikh letopisey. T. 13: Patriarshaya ili Nikonovskaya letopis' [Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 13: Patriarch's or Nikon's Chronicle]. Moscow: Izdatel'stvo vostochnoy literatury, 1965. 532 p.

5. Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 29: Letopisets nachala tsarstva tsarya i velikogo kniazya Ivana Vasil'evicha. Aleksandro-Nevskaya letopis'. Lebedevskaya letopis' [Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 29: Chronicler of the beginning of the Kingdom of the Tsar and Grand Duke Ivan Vasilyevich. Alexander-Nevsky's Letopis. Lebedev Chronicle]. Moscow: Firma Znak, 2009. 400 p.

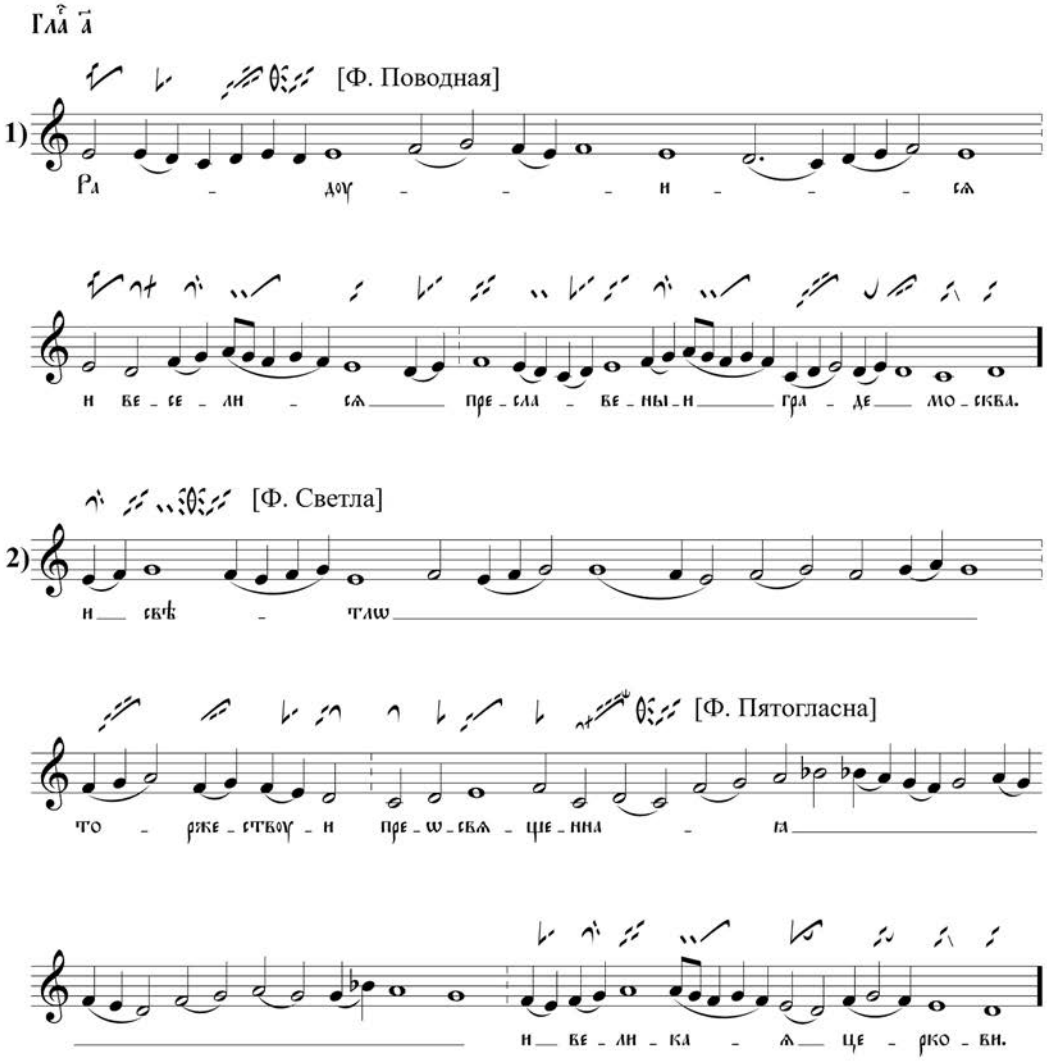
6. Russkaya istoricheskaya biblioteka [Russian Historical Library]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk, 1876. Vol. 3. 1502 col.

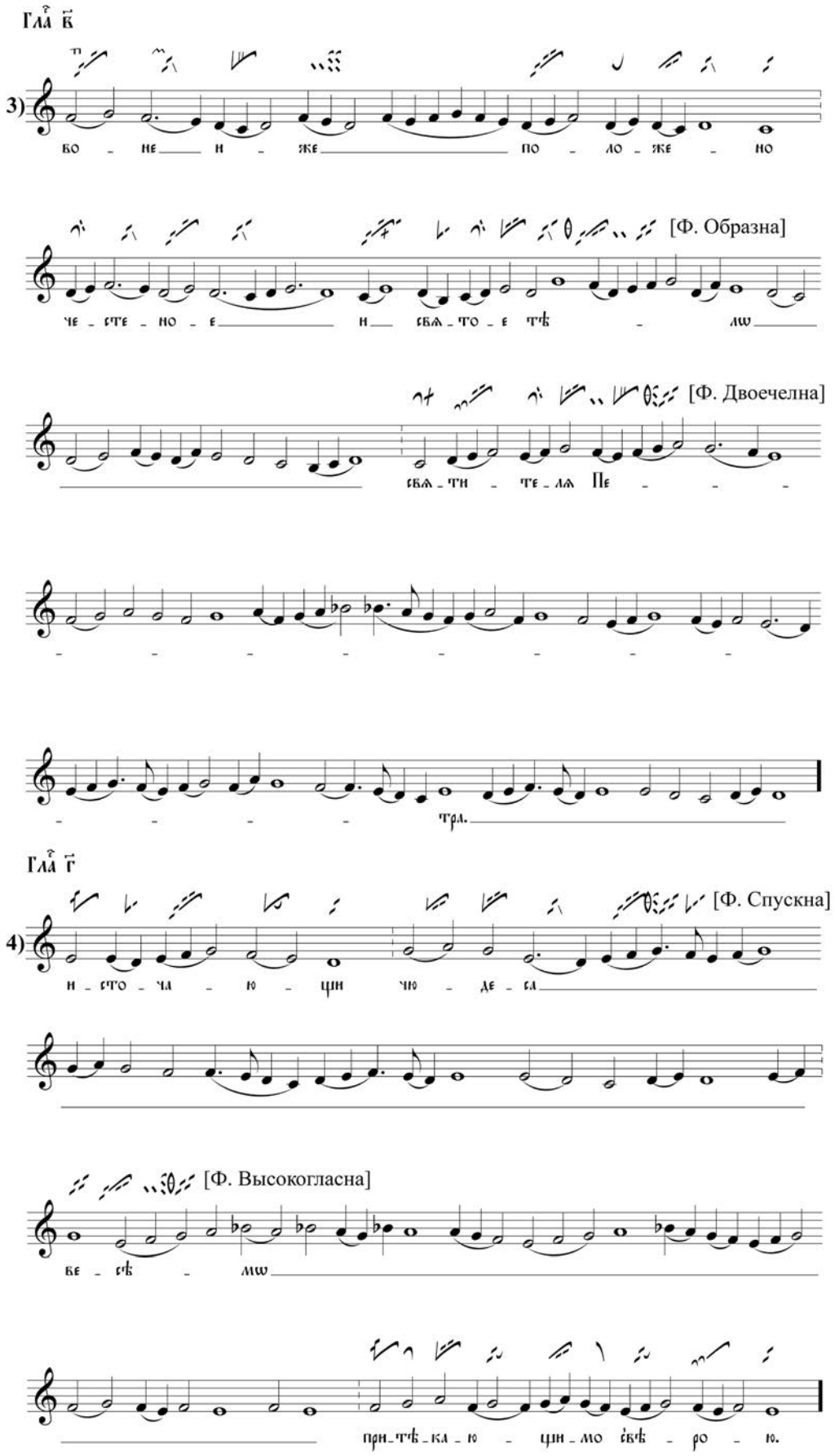
7. *Egorova M., Kruchinina A.* Stikhira-osmoglasnik na tselovanii prp. Zosime i Savvatiiu Solovetskim v pevcheskoi traditsii XVI–XVII vv.: chin – tekst – rospev [Sticheron-Antiphonary "on kissing" in honor to St. Zosima and Savvatiy of Solovki in the Old Russian singing tradition of the 16th–17th centuries: Rite – Text – Chanting] .Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Studies (Novosibirsk)]. 2020. Vol. 8. No. 2. Pp. 166–186.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Осмогласник
Петру митрополиту Московскому

РГБ, ф. 379, Собр. Д. В. Разумовского, № 64
лл. 174-174 об.
Расшифровка: А. Н. Кручининой




Гла҃ в҃
3)
во - не и - же по - ло - же - но
[Ф. Образна]
че - сте - но - е и свѧ - то - е тѣ - лѡ
[Ф. Двоечелна]
свѧ - ти - те - лѧ Пе - - -
- - - - - - - -
- - - - тра.
Гла҃ г҃
4)
[Ф. Спускна]
и - сто - ча - ю - ци чю - де - ся
[Ф. Высокогласна]
ве - сѣ - лѡ
при - тѣ - ка - ю - ци - мо е҆вѣ - ро - ю.

Гла҃ д҃

5) [Ф. Светлозельна]

при - дѣ - - - те бе - си_ вѣ - ре - ни - и

6) [Ф. Громозельна]

дꙋ - хо - бе - - - ню

[Ф. Обычна]

во - зве - се - ли - мо - - - - ся.

Гла҃ е҃

7)

и пса - ло - ме - ски то - гѡ_ во - спле - ще - мо.

8)

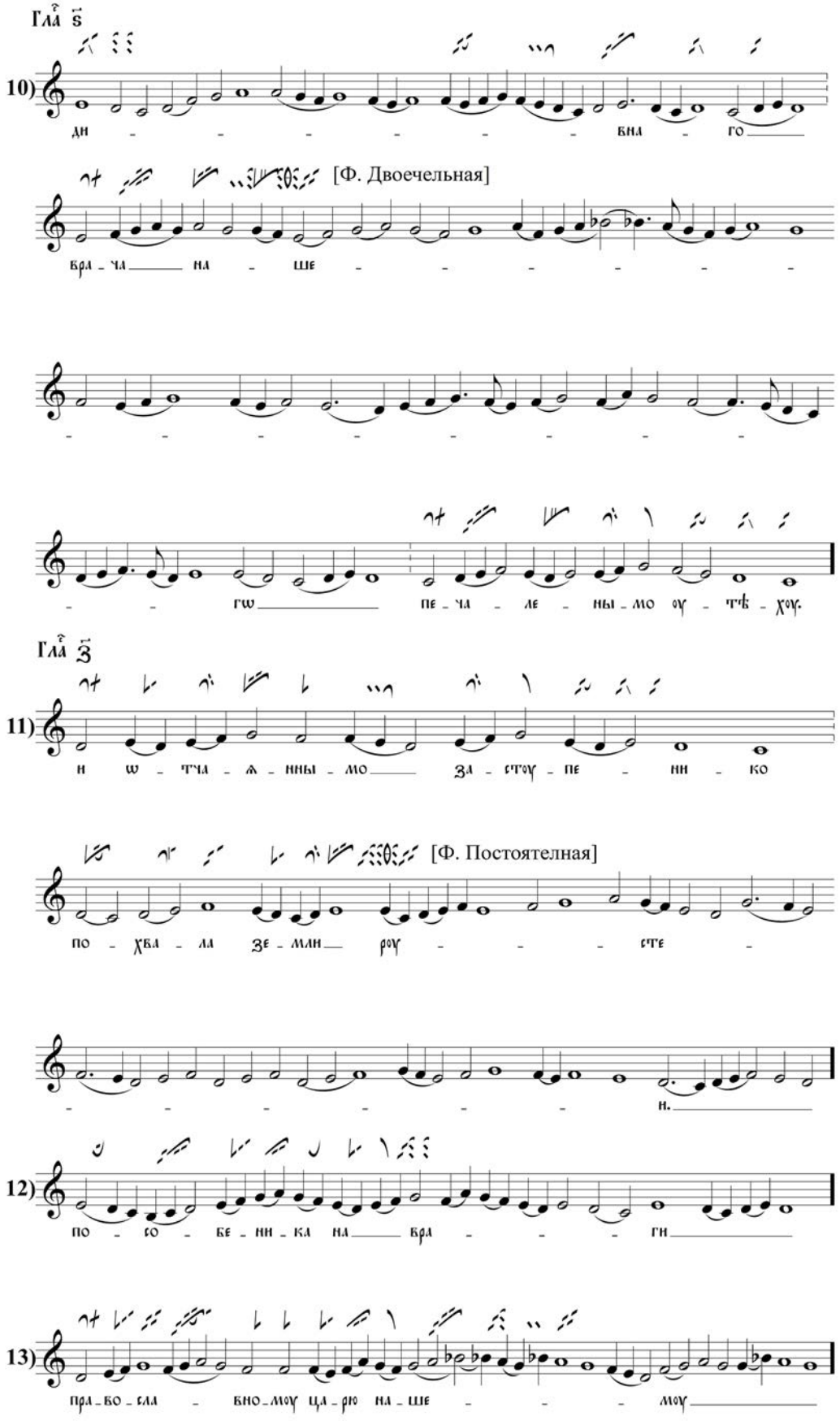
ра - дꙋ - ю - ще - ся_ ѡ - бло - бы - за - е - мо.

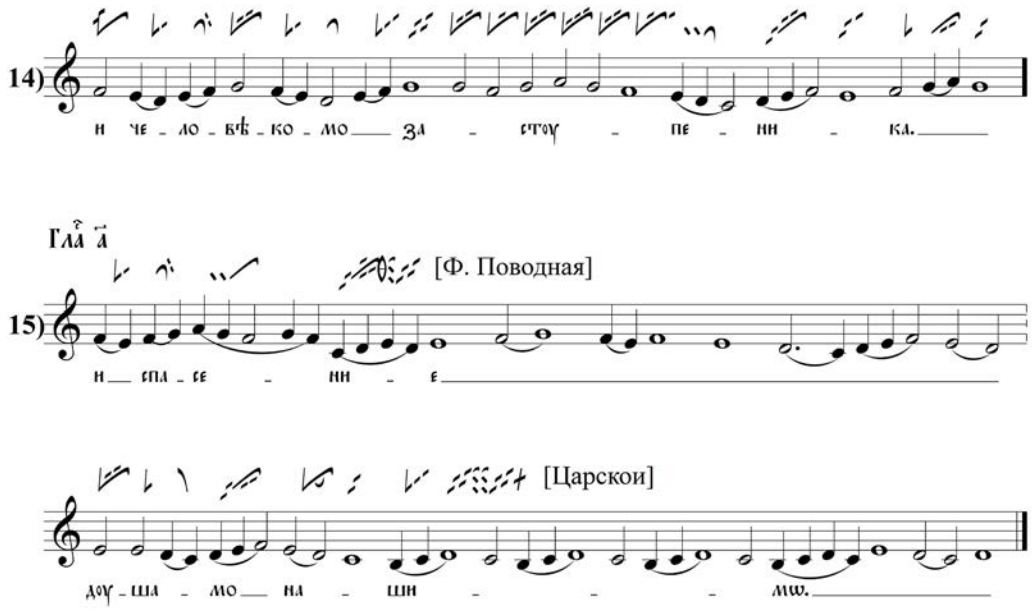
9) [Ф. Хабува]

че - сте - - ноу - - - - -

- - ю

и_ мно - гѡ_ це - ле - бноу - ю_ ра - коу.


Гла҃с ѕ҃
10)
ди - - - - - - вна - го
[Ф. Двоечельная]
бра - ча на ше - - - - - -
- - - - - - - -
- - гѡ пе - ча - ле - ны - мо оу - тѣ - хоу.
Гла҃с з҃
11)
и ѡ - тча - ѧ - нны - мо за - стоу - пе - ни - ко
[Ф. Постоятелная]
по - хва - ла зе - мли роу - - - сте -
- - - - - - и.
12)
по - со - бе - ни - ка на бра - - - ги
13)
пра - во - сла - вно - моу ца - рю на - ше - - - моу



Егорова Марина Сергеевна
кандидат филологических наук, доцент кафедры древнерусского певческого искусства
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
kibotos@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8324-3259

Marina S. Egorova
Ph. D. (Philological), Associate Professor at the Department of Old Russian Singing Art
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
kibotos@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8324-3259

Кручинина Альбина Никандровна
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой древнерусского певческого искусства,
руководитель Научно-исследовательской лаборатории
русской музыкальной медиевистики им. М. В. Бражникова
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
kruchinina2006@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-6828-2409

Albina N. Kruchinina
Ph. D. (Arts), Head of the Department of Old Russian Singing Art,
Head of M. Brazhnikov Research Laboratory of Russian Musical Medieval Studies
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
kruchinina2006@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-6828-2409

УДК 783 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14011

И. В. ГЕРАСИМОВА

Псковский государственный университет

СЛУЖБА БОЖИЯ «ОРГАННА» НА ШЕСТЬ ГОЛОСОВ (1660–1670-е гг.): ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ И ИСПОЛНЕНИЯ

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 19-012-00174\19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»

В русских барочных рукописях второй половины XVII–XVIII вв. среди партесных концертов наличествуют композиции, предназначенные для исполнения в храмах Киевской митрополии. Этим произведениям свойственны опора на текстовые редакции, которые не использовались в церквях Московского патриархата, подписи авторов на латинском языке, титулы концертов и циклов, характерные для униатской или католической церковно-певческой практики. Так, в собрании рукописных восьмиголосных партий Новгородского архиерейского дома была выявлена Служба Божия на шесть голосов под названием «Органка» (искаженное написание польского слова «Органна»), записанная на отдельных листах. В процессе анализа Литургии было определено место ее создания – земли Киевской митрополии. Соответствующий вывод мотивируется тем, что названный цикл содержит одну из текстовых версий, принятых в киевской богослужебной практике. Помимо этого, удалось проследить вероятные пути трансмиссии цикла в России – вместе с архиерейскими певцами через Смоленск и Псков в Новгородскую землю. Название «Органна» предполагает связь службы с органной культурой. Анализ музыкальной фактуры Службы Божией подтвердил возможность исполнения данного цикла хоровым ансамблем в сопровождении basso continuo либо инструментальной капеллы, имевшейся в столице Великого княжества Литовского – Вильне – при дворе киевских униатских митрополитов. В статье рассмотрены способы исполнения Службы Божией с органным аккомпанементом. Установлена ее близость к произведениям композиторов виленской школы, в частности, концертам Николая Дилецкого. В то же время указанная Литургия не могла быть написана самим Н. Дилецким, поскольку о музыке «Органной» Службы Божией он критически отзывался на страницах своего трактата «Мусикийская грамматика». Обнаруженная в данном трактате цитата из «Аллилуйи» Органной Службы позволяет датировать время сочинения упомянутого цикла 60–70-ми годами XVII столетия – послевоенным периодом работы композиторов виленской школы.

Ключевые слова: виленское барокко, партесный концерт, певческие рукописи, Киевская митрополия, Новгородский архиерейский дом.

Для цитирования: Герасимова И. В. Служба Божия «Органна» на шесть голосов (1660–1670-е гг.): проблемы атрибуции и исполнения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 93–99.

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14011

I. GERASIMOVA

Pskov State University

THE LITURGY "ORGANNA" (THE 1660th–1670th) FOR SIX VOICES: PROBLEMS OF ATTRIBUTION AND PERFORMANCE

Among the partes concertos of the seventeenth and the eighteenth centuries Russian Baroque manuscripts there are choral works written for performance in the Church singing practice of the Kiev Metropolitan power. This works differed in the text versions, which were not used in the churches of the Moscow Patriarchy, sometimes in signatures of the authors, which were in Latin, and in titles of the concertos and cycles, which were typical for Uniat or Catholic Church singing practices. The Liturgy ("Sluzhba Bozhiya") for six voices was recorded on the individual sheets under the name "Organka" (correctly in Polish it is "Organna") in the partes 8-voice parts of the Novgorod Bishop's house. The analysis of the Liturgy revealed that it was created in the land of the Kiev Metropolitan power as it contains one of the text versions adopted in Kiev liturgical practice, as well as it allowed to trace the probable course of the transmission of the cycle in Russia – along with the Bishop's singers through Smolensk and Pskov to the Novgorod Church singing practice. The name "Organna" suggests a link between the service and organ performance tradition. Analysis of the musical texture of the Service revealed the possibility of performing this cycle by a choral ensemble with basso continuo accompaniment or by an instrumental chapel that was available in the capital of the Grand Duchy of Lithuania – Vilna at the court of the Kiev Uniat metropolitans. The article discusses ways to perform it with organ accompaniment. The closeness of the "Organna" Service with the works of Vilna composers, particularly with the concerts of Nikolai Diletsky, is established. At the same time, this Liturgy could not have been written by N. Diletsky, because he wrote critically about the music of the "Organna" on the pages of his treatise. The quotation found in N. Diletsky's treatise from the "Hallelujah" part of the Organ Service allows us to limit the time of creation of this cycle to the 60th-70th years of the 17th century – the post-war period of work of composers of the Vilna school.

Key words: Vilna Baroque, partes concerto, vocal music manuscripts, Kiev Metropolitan power, Novgorod Bishop's house.

For citation: Gerasimova I. The liturgy "Organna" (the 1660th–1670th) for six voices: problems of attribution and performance // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 93–99.

DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14011

Партесный стиль, привезенный в Россию во второй половине XVII в. распевщиками Киевской митрополии, культивировался на самом высоком уровне русским царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном в среде государевых и патриарших певчих дьяков. Русская культура, в последней трети XVII в. усвоив музыкальные технологии Западной Европы, с успехом развивала их на своей, национальной почве. К середине XVIII в. новый стиль существенно изменил репертуар ведущих архиерейских домов – прежде всего, Новгородской, Псковской, Ярославской и Смоленской кафедр. Н. Ю. Плотникова, изучавшая певческие традиции Новгорода конца XVII–XVIII вв., выявила пятнадцать комплектов партий барочных концертов, принадлежащих Новгородскому архиерейскому дому [1, с. 336].

Рукописей, в которых отразилась бы церковно-певческая традиция самой Киевской митрополии второй половины XVII века, в архивах и библиотеках России сохранилось не более десяти. Среди новгородских рукописей лишь два восьмиголосных комплекта содержат произведения, написанные композиторами Киевской митрополии во время их жизни в Речи Посполитой (ГИМ, Син. певч. № 360, ГИМ, Син. певч. № 709). Н. Ю. Плотникова датировала создание комплекта партий ГИМ, Син. певч. 360 концом XVII – началом XVIII вв. на том основании, что

он содержит произведения композиторов Киевской митрополии второй половины XVII в. [2, с. 358–359]. Исследователь предположила, что рукописи могли привезти в Новгород смоленские певчие украинского происхождения – иеродиакон Александр с певцами, служившие до 1721 г. у смоленского архиепископа Варлаама, а после смерти архиерея принятые на службу к епископу Феофану Прокоповичу во Псков [1, с. 342]. Через четыре года владыка Феофан занял новгородскую кафедру и перевез туда свой хор.

Полистное исследование партий ГИМ, Син. певч. 360, предпринятое хранителем певческих рукописей ГИМ Александрой Александриной, выявило более сложную картину создания данного комплекта[1]. Партии являются конволютами и включают разрозненные листы с произведениями, записывавшимися в период с 1701 по 1746 гг. Практически каждое произведение написано на отдельной бумаге со своими водяными знаками. Эти нотные листы были сшиты в книги не ранее середины XVIII в. В партиях представлены произведения композиторов виленской школы: Николая Дилецкого (ок. 1630 – ок. 1690), Томаша Шеверовского (1646–1699) и Арсения Цыбульского (?–1722). Автор имеющейся в книгах восьмиголосной Вечерни Т. Шеверовский никогда не был в Московском царстве, как и его младший коллега, униатский монах, проповедник, доктор богословия А. Цыбульский [3; 4, p. 7–14]. В рассматриваемом комплекте Служба Божия «Слеза» А. Цыбульского оказалась записанной на бумаге 1701 г. Листы, на которых помещалась Анонимная Служба Божия «Органна», А. Александрина датировала 1719–1727 гг. Таким образом, если смоленские певцы и привезли с собой из Смоленска во Псков ноты Н. Дилецкого, Т. Шеверовского, А. Цыбульского и «Органной» Службы в 1721 г., то речь могла идти о листах с отдельными произведениями, которые впоследствии вошли в составную рукопись, переплетенную уже в Новгороде.

Фиксация произведений композиторов Киевской митрополии в русских барочных рукописях имела отличительные особенности, выделяющие их среди общей массы партесных концертов. Один из важнейших маркеров – использование определенной текстовой версии, фигурировавшей в церковной практике Речи Посполитой, в то время как в России со второй половины XVII в. уже была распространена пореформенная, так называемая никоновская редакция. Именно это различие позволило более точно датировать многие произведения Н. Дилецкого, разработать периодизацию его творчества и рассмотреть творческий путь композитора во временной перспективе [5, с. 18]. Зачастую названия концертов или фамилия автора записывались латиницей, а в самом титуле могла содержаться отсылка к униатской или католической традиции – «Реквиалная» Литургия или Служба Божия «Органка». Последнее название, скорее всего, в оригинале на польском языке звучало как «Органна», а при переписке нот было неверно прочитано русским певцом. По музыкальному содержанию концерты либо циклы представляют собой высокопрофессиональные образцы хорового письма, стоящие в одном ряду с европейскими, прежде всего, относящимися к польскому и немецкому барокко. В русских рукописях, как правило, эти произведения сильно повреждены, переписаны с многочисленными неточностями в голосоведении и встречаются в единичных списках.

Служба Божия «Органна» создана для двух альтов, двух теноров и двух басов. Цикл включает в себя девять частей: «Единородный Сыне», Малая ектения на греческом языке, «Приидите поклонимся», Трисвятое, Аллилуйя, Сугубая ектения на греческом языке, Херувимская песнь, «Милость мира» и «Достойно есть». Текстовая редакция цикла Литургии подтверждает ее создание на землях Киевской митрополии [6].

Название Службы «Органна» указывает на связь этого цикла с органной исполнительской культурой Речи Посполитой. Эта связь может быть установлена как на уровне компетенций, свойственных композиторам Киевской митрополии, способа исполнения цикла с инструментальным сопровождением, так и на уровне музыкального языка номеров рассматриваемой Литургии. Не вызывает сомнения, что упомянутые выше композиторы виленской школы, учившиеся в иезуитской академии Вильны, знали латинскую службу и при написании своих композиций использовали орган, имевшийся и в католических, и в униатских церквях. Об использовании органа и его роли в сочинении партесных композиций подробно писал Николай Дилецкий в своем теоретическом трактате «Мусикийская грамматика». В копии смоленской редакции трактата (1677) есть сведения о том, что Н. Дилецкий был сведущ в практике пения католических костелов: «на литеру Н в дуральном тоне редко ся когда задает тон, опроч ежели в лаценских при органе, чего и там редком видел албо спевал» [7, с. 14]. Композитор называл орган матерью всякого многоголосного пения; методика обучения музыкантов партесной ком-

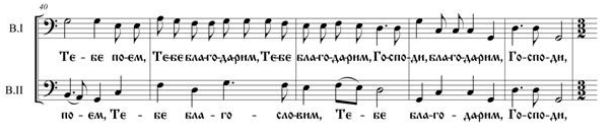
[1] Благодарим хранителя А. А. Александрину за подробную консультацию по комплекту ГИМ, Син. певч. 360.

позиции, используемая Н. Дилецким, также основывалась на использовании органа или малого органа – позитива [8, с. 274]. В цитируемом трактате виленский музыкант-теоретик выделял алтембас и органный бас, являющиеся первым и вторым басом в концертах: «бас же содержит основание и сие правило есть органное, иже именуется партитура или партиментум» [8, с. 186, 204]. Указанная трактовка соотносится с одним из распространенных значений термина «табулатура» в европейской практике того времени – как способа записи инструментальной партии для сопровождения хоровых голосов [9, с. 100]. Подобные органные басы имеются в четырехголосных концертах Н. Дилецкого «Согреших паче», «К Богородице прилежно», «Радуйся, Пречистая Дево Мати», «О, сладкий свете», «Радуйся, живоносный кресте». Более того, в различных списках трактата Н. Дилецкого одни и те же примеры фигурируют в трех- или четырехголосном изложении, причем в трехголосных вариантах отсутствует именно партия второго «органного» баса [10, s. 201–202]. В «Органной» Литургии наличествуют два баса, один из которых, по Дилецкому, является альтембасом – басом первого хора, а другой – нижний голос второго хора – «органным» басом.

Известные в настоящее время отдельные рукописи униатской церковно-певческой практики Киевской митрополии не позволяют однозначно характеризовать органную культуру этих земель. На данный момент известно о двух униатских рукописях, содержащих указания относительно использования органа. Первый образец – партия цифрованного баса из Литургии G-dur в так называемом «Полоцком сшытке» первой половины XVII в. (Silva rerum z XVII wieku, BJ, Rkp 100002 58v–62v; см.: [11, с. 57]). В другом партесном комплекте конца XVII столетия, включающем запись Литании Т. Шеверовского, партии первого и второго басов помещены в одной нотной строке [12, s. 20–21]. Такая фиксация нецифрованного *basso sequente*, по-видимому, предназначалась для органиста. Искусство органного аккомпанемента хоровых сочинений заключалось в постоянной коррекции регистровки, зависящей от чередования фактуры с использованием solo principale и ripieno (несколько голосов) на полный орган в туттийных фрагментах [13, с. 198–199].

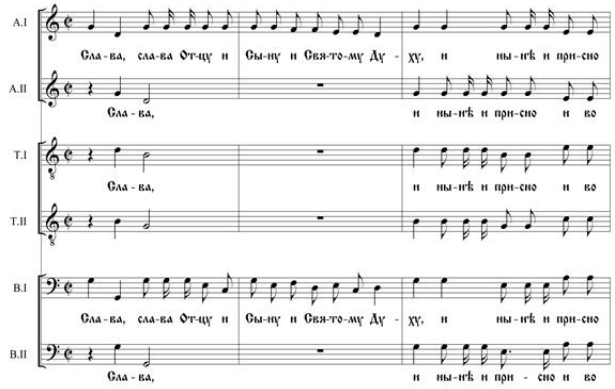
Музыкальная фактура всех частей «Органной» Службы Божией отличается необычайной плотностью и насыщенностью. Альты, тенора и басы проводятся в тесном расположении, не выходя за пределы малой и первой октав. Этой музыке не свойственны широкие ходы или скачки, в ней господствует гомофонно-гармоническая ткань с использованием полифонических приемов в отдельных голосах и сохранением заданной фактурной плотности. Музыке цикла присуща инструментальность, даже нарочитая фанфарность, что придает ей жизнерадостный характер. О том, что цикл исполнялся с привлечением инструментов, свидетельствуют многочисленные басовые соло и дуэты во всех номерах Литургии. Как правило, они относятся к числу ripieno – фрагментов, в которых органист выдвигался на первый план, демонстрируя свое искусство игры на заданный бас [13, с. 200]. Наиболее масштабный басовый дуэт представлен в номере «Милость мира» на словах «Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи» (тт. 40–44).

Пример 1
Аноним. «Органна» Служба Божия.
Милость мира, тт. 40–44



Скрепляет форму гармонический оборот, присутствующий во многих номерах. Он представляет собой басовый нисходящий ход от первой ступени к пятой и скачкообразное возвращение в основной тон.

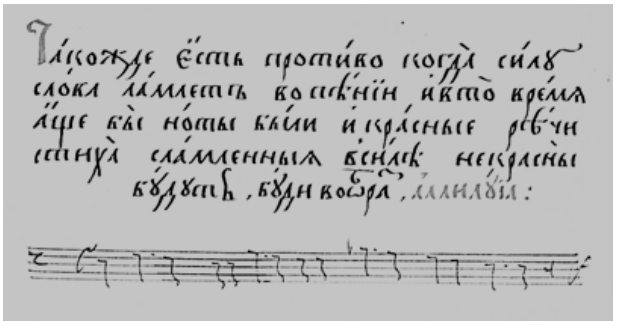
Пример 2
Аноним. «Органна» Служба Божия.
Единородный Сыне, тт. 1–8



В рукописях отсутствует упоминание автора Службы, однако, учитывая характерное для названного комплекта преобладание композиторов виленской школы, логично предположить авторство одного из композиторов круга Николая Дилецкого. Можно выявить одни и те же музыкальные элементы, используемые в четырехголосных концертах Н. Дилецкого и в номерах «Органной» Службы, например, фигуру *circulatio* в концерте «Согреших паче», (тт. 7–16), в

«Милости мира» из четырехголосной Литургии (на словах «и молимтися Боже наш», тт. 95–101) и в «Аллилуйе» из «Органной» Службы (тт. 1–8) или каноническую «золотую» секвенцию, построенную по тонам кварто-квинтового круга, в концерте «Господь просвещение мое» (тт. 41–45), в «Милости мира» из четырехголосной Литургии (на словах «во имя Господне», тт. 67–74) и в «Сугубой ектении» (возглас «Аминь», тт. 19–26) из «Органной» Службы Божией. Не вызывает сомнения, что музыка «Органной» Литургии находится в одной стилевой плоскости с творчеством Н. Дилецкого и вполне могла быть сочинена если не им, то Томашем Шеверовским или [Серапионом] Замаревичем, но не [Арсением] Цыбульским, чья музыка с ее развитыми индивидуализированными голосами принадлежит уже следующей эпохе конца XVII – первой трети XVIII вв. [4]. При этом весомый аргумент против Н. Дилецкого как вероятного автора данного сочинения обнаруживается в его трактате «Мусикийская грамматика». Предостерегая композиторов от расположения безударного текстового слога на сильной доле такта, Н. Дилецкий в качестве иллюстрации приводит цитату из «Органной» Литургии («Аллилуйя», тт. 14–16) [8, с. 248], перемещая ее в партию тенора, тогда как в оригинале этот мотив исполняют в терцию два альта.

Иллюстрация 1
Н. Дилецкий. Трактат «Идеа грамматики мусикийской»,
редакция 1679 г. (РГБ, Ф. 173 № 107, с. 228)



Этот факт заставляет сомневаться в Н. Дилецком как возможном создателе данного цикла, поскольку автор трактата вряд ли стал бы ссылаться на ошибку из своего же сочинения. Наиболее вероятным претендентом представляется Т. Шеверовский, чьи произведения обнаруживают особую близость концертам Н. Дилецкого. Концертам обоих авторов присуще сходство используемых техник письма, распространенных в кругу представителей виленской школы, и трактовок текста, опирающихся на риторические музыкальные фигуры [10, s. 214–215]. Кроме того, Т. Шеверовский располагал возможностями для исполнения указанной Службы Божией с инструментальным сопровождением, поскольку на протяжении семнадцати лет, с 1676 по 1693 гг., он служил регентом вокально-инструментальной капеллы киевского униатского митрополита Киприана Жоховского (1635–1693) [3, с. 56–57]. Появление мотива из «Органной» Службы Божией в списке трактата «Идеа грамматики мусикийской» (1679) позволяет датировать сочинение этого цикла 1660–1670-ми гг.

Таким образом, в процессе анализа шестиголосной Литургии удалось восстановить ее оригинальное название, выяснить место ее создания (земли Киевской митрополии), время создания, проследить пути трансмиссии на территории России, рассмотреть связи данного сочинения с органной культурой Речи Посполитой и определить способы ее вокально-инструментального исполнения. Выявлена близость «Органной» Службы Божией к произведениям композиторов виленской школы, в частности, концертам Николая Дилецкого. Вместе с тем, данная Литургия не могла быть написана самим Дилецким, поскольку он критически отзывался о музыке «Органной» Службы Божией на страницах своего трактата «Мусикийская грамматика».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Плотникова Н.* Певческая культура Великого Новгорода (по материалам партесных рукописей XVIII в.) // Новгородский исторический сборник. Новгород: Великий Новгород, 2013. Вып. 13. С. 335–347.

2. *Плотникова Н.* «Пойте ребята хорошенько» (из истории Новгородского архиерейского хора XVIII – начала XIX века) // Новгородский исторический сборник. Новгород: Великий Новгород, 2013. Вып. 13. С. 358–374.

3. *Герасимова И.* Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского // Калофонія: Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: УКУ, 2010. Вип. 5. С. 56–66.

4. *Gerasimova I.* The revived icon of the Nativity of Christ in the 8-part concert "A Mistery I Behold Which in Strange and Wondrous" by Cybulsky // Church Music and Icons: Windows to Heaven: proceedings of the 5th International Conference on Orthodox Church Music. Joensuu: University of Eastern Finland, 2015. Pp. 240–264.

5. *Герасимова И.* Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: автореф. дис. … канд. иск. М., 2010. 19 с.

6. *Шумилина О.* Украинская партесная литургия в контексте языковых традиций отечественной духовной музыки XVII в. // Theorie und Geschichte der Monodie: Bericht der Internationalen Tagung. Wien: Jänner, 2012. Bd. 7.2. S. 785–797.

7. *Дилецький М.* Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 року / подг. О. С. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна, 1970. 112 с.

8. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / публ. и исслед. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.

9. *Катунян М.* Basso continuo – путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 65. С. 96–113.

10. *Gierasimova I.* Wpływ wczesnobarokowego koncertu kościelnego na styl muzyczny Mykoły Dyleckiego // Universalia et particularia: Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia: research works. Warszawa: Sub Lupa, 2018. Ss. 199–222.

11. *Постернак К.* Музыкальные инструменты и православное церковное пение в XVII–XX веках // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 56–61.

12. *Shkurgan O.* Partesy z klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej // Muzyka. 2015. No. 60. Issue 4. Ss. 3–35.

13. *Бурундуковская Е.* Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века): моногр. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2007. 284 с.

REFERENCES

1. *Plotnikova N.* Pevcheskaya kul'tura Velikogo Novgoroda (po materialam partesnykh rukopisey XVIII v.) [Singing culture of the Great Novgorod (on materials of the 18th-century partes manuscripts]. Novgorodskiy istoricheskiy sbornik [Novgorod's historical collection]. Novgorod: Velikiy Novgorod, 2013. Issue 13. Pp. 335–347.

2. *Plotnikova N.* «Poyte rebyata khoroshen'ko» (iz istorii Novgorodskogo arkhiereyskogo khora XVIII – nachala XIX veka) ["Sing carefully, the boys" (from the history of Novgorod hierarchal choir in the 18th – beginning 19th centuries]. Novgorodskiy istoricheskiy sbornik [Novgorod's historical collection]. Novgorod: Velikiy Novgorod, 2013. Issue 13. Pp. 358–374.

3. *Gerasimova I.* Zhizn' i tvorchestvo belorusskogo kompozitora Fomy Sheverovskogo [Life of Belarusian composer Foma Sheverovskiy and his works]. Kalofoniya: Nauk. zb. z istoriï tserkovnoï monodiï ta gimnografiï [Kalofoniya: Research collection from the history of church monody and hymnography]. L'viv: UKU, 2010. Issue 5. Pp. 56–66.

4. *Gerasimova I.* The revived icon of the Nativity of Christ in the 8-part concert "A Mistery I Behold Which in Strange and Wondrous" by Cybul'skiy. *Church Music and Icons: Windows to Heaven*: proceedings of the 5th International Conference on Orthodox Church Music. Joensuu: University of Eastern Finland, 2015. Pp. 240–264.

5. *Gerasimova I.* Nikolay Diletskiy: tvorcheskiy put' kompozitora XVII veka [Nikolai Diletsky: Art way of the 17th-century composer]: Ph. D. thesis. Moscow, 2010. 19 p.

6. *Shumilina O.* Ukrainskaya partesnaya liturgiya v kontekste yazykovykh traditsiy otechestvennoy dukhovnoy muzyki XVII v. [Ukrainian partes Liturgy in context of the language traditions of the 17th-century church music in our country]. Theorie und Geschichte der Monodie: Bericht der Internationalen Tagung. Wien: Jänner, 2012. Bd. 7.2. S. 785–797.

7. *Dylets'kyj M.* Gramatyka muzykal'na: Fotokopiya rukopysu 1723 roku [Musical Grammar: Photocopy of the manuscript of 1723]. Prep. by O. Tsalay-Yakimenko. Kyïv: Muzychna Ukraïna, 1970. 117 p.

8. *Diletskiy N.* Idea grammatiki musikiyskoy [Idea of the Musical Grammar]. Publ. and research by V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1979. 640 p.

9. *Katunyan M.* Basso continuo – put' k novoy muzyke [Basso continuo as the way to new music]. Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.) [The problems of the West European

music theory (the 12th–17th centuries)]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh, 1983. Issue 65. Pp. 96–113.

10. *Gerasimova I.* Wpływ wczesnobarokowego koncertu kościelnego na styl muzyczny Mykoły Dyleckiego [Influence of the baroque church concert on the Nikolai Diletsky's musical style]. Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia: research works. Warszawa: Sub Lupa, 2018. Pp. 199–222.

11. *Posternak K.* Muzykal'nye instrumenty i pravoslavnoe tserkovnoe penie v XVII–XX vekakh [Musical instruments and Orthodox church singing in the 17th–20th centuries]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2017. No. 4. Pp. 56–61.

12. *Shkurgan O.* Partesy z klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej [Partes from the Suprasl monastery as the source for the ways of Church polyphonic music notation]. Muzyka [Music]. 2015. No. 60. Issue 4. Ss. 3–35.

13. *Burundukovskaya E.* Organno-klavirnaya kul'tura Italii (konets XVI – pervaya polovina XVII veka) [Organ and clavier culture of Italy (the end of the 16th – the first part of the 17th centuries]. Kazan: KGK im. N. Zhiganova, 2007. 284 p.

Герасимова Ирина Валерьевна
кандидат исторических наук, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры философии и теологии
Псковский государственный университет
Россия, 180000, г. Псков
bazylek@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4740-4750

Irina V. Gerasimova
Ph. D. (History), Ph. D. (Art), Associate Professor
at the Department of
Philosophy and Theology
Pskov State University
Russia, 180000, Pskov
bazylek@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4740-4750

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
THE TWENTIETH AND THE TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY WORK

УДК 781.41 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012

Ю. К. ЗАХАРОВ
Академия хорового искусства им. В. С. Попова

ФАБУЛЬНОСТЬ КАК ПРИОРИТЕТНЫЙ ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА)

В статье характеризуются взгляды В. Лютославского относительно фундаментальных принципов смыслополагания в современной инструментальной музыке, раскрываемые в беседах композитора с И. Никольской и лекциях 1960-х годов. В качестве репрезентативных элементов художественного мышления В. Лютославского, подвергаемых рассмотрению автором статьи, фигурируют звуковысотность во взаимодействии с интонационно-тематическим развитием, а также логика построения крупных форм, основанных на чередовании «статичного» и «динамичного» способов изложения звукового материала. По мнению композитора, важнейшими носителями музыкальной информации в произведении являются интервальные структуры и горизонтальные сопряжения тонов. Эти утверждения концептуального порядка иллюстрируются автором статьи посредством анализа трансформаций гармонической вертикали в начальных фрагментах Третьей и Четвертой симфоний. Последующий краткий обзор творчества В. Лютославского 1960–1980-х годов способствует выявлению механизмов взаимодействия *драматургии секций* и *драматургии пластов*, наделяемых особыми композиционно-драматургическими функциями. Исходя из этого, обосновывается роль *фабульности* как своеобразной универсалии инструментального творчества В. Лютославского, не опирающейся на семантический потенциал определенных интонаций, лейтмотивов или тем, но воплощаемой интрамузыкальными средствами. Как полагает автор статьи, именно термин «фабула» (у В. Лютославского – «*akcja*») в равной степени характеризует многообразные изменения, осуществляемые в масштабных симфонических опусах выдающегося польского композитора XX века и на уровне звукового пространства (трансформации гармонической вертикали, производимые посредством целенаправленных добавлений или изменений отдельных тонов), и на уровне художественно-процессуального развертывания, связанного с чередованиями и совмещениями различных типов музыкального материала.

Ключевые слова: В. Лютославский, современная гармония, звуковысотная структура, интонационно-тематическое развитие, музыкальная драматургия, фабула, *akcja*, семантика.

Для цитирования: Захаров Ю. К. Фабульность как приоритетный фактор художественного мышления Витольда Лютославского (на примере симфонического творчества) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 100–107.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012

Yu. ZAKHAROV
Victor Popov Academy of Choral Arts

PLOTNESS AS PRIORITY FACTOR OF WITOLD LUTOSŁAWSKI'S ARTISTIC THINKING (THE SYMPHONIC WORKS AS AN EXAMPLE)

The subject of the research is Witold Lutosławski's view on the fundamental principles of sense-supposing in the modern instrumental music. This individual position was exposed in the Lutosławski's conversations with I. Nikol'skaya and his lectures of the 1960s. The representative elements of Lutosławski's artistic thinking to be examined by the author of the paper are pitchness in its interactions with intonation-thematic elaboration, and logics of large-scale forms construction based on change of "static" and "dynamic" musical events. In the composer's opinion the most important bearers of music information in his works are interval structures and horizontal conjugations of tones. These assertions of conceptual order are illustrated by the author with the aid of analysis some transformations in harmony vertical line in the initial fragments of the Third and the Forth symphonies by Lutosławski. The following brief overview of Lutosławski's the 1960s–1980s works furthers exposure of interaction gears between *section dramaturgy* and *layers dramaturgy* which are allotted the special composition-dramaturgical functions. Hence the role of plotness as peculiar universal of the instrumental works by Lutosławski is substantiated. This universal isn't rest upon the semantic potential of some intonations, or leitmotifs, or themes but it realizes by intra-musical means. As the researcher thinks, exactly the term *fabula* (or *akcja* – by Lutosławski) likewise defines the varied changes to be fulfilled in the large-scale symphonic opuses by the famous Polish the 20th century composer. The named changes realize on the level of the sound space (for example transformations of vertical line to be made by the use of purposeful additions or alterations of the separate tones), and the level of artistic-process expansion connected with alternations and combinations of different types of music material.

Key words: Witold Lutosławski, modern harmony, pitch structure, intonation-thematic elaboration, musical dramaturgy, plot, *akcja*, semantics.

For citation: Zakharov Yu. Plotness as priority factor of Witold Lutosławski's artistic thinking (the symphonic works as an example) // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 100–107.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14012

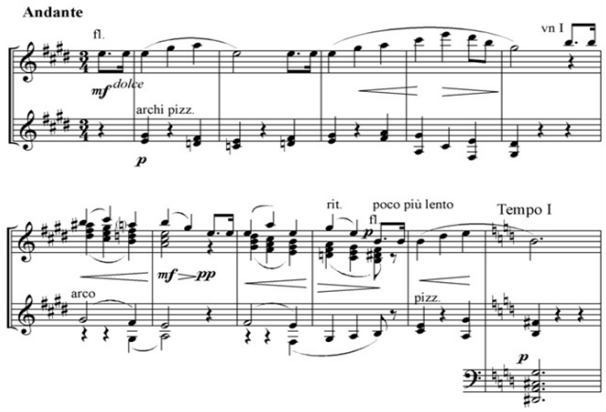
Музыка польского композитора Витольда Лютославского (1913–1994), в советское время не особенно известная отечественному слушателю, на протяжении последних десятилетий привлекает все большее внимание. Свойственные этой музыке впечатляющий эмоциональный размах, новаторские способы изложения и развития звукового материала способствуют постепенному осознанию ее непреходящей значимости и способности оказывать мощное духовное воздействие на современных слушателей.

Первым вполне самостоятельным произведением Лютославского являются «Симфонические вариации», над которыми он работал в 1936–1938 годах. Согласно некоторым свидетельствам, после премьеры данного сочинения в Кракове летом 1939 года Гжегож Фительберг,

дирижировавший исполнением, сказал: «Послушайте, это настоящий мастер!.. Нужно родиться музыкантом, чтобы так писать. Партитуры его… удовольствие взять в руки: это не ноты – это музыка!» [цит. по: 1, с. 114].

Как утверждает С. Стакки, автор прижизненно опубликованной монографии о Лютославском, «западные слушатели едва ли смогут воспринять что-либо откровенно славянское в этой теме» [2, p. 13]. Однако ее славянские корни, по мнению автора этих строк, вряд ли могут быть оспорены.

Пример 1
В. Лютославский.
Симфонические вариации, тт. 1–11



В этой мелодии переплелись черты лирической протяжной песни (тт. 3–5) с признаками более ранних слоев фольклора – начальная попевка представляет собой трихорд в кварте, типичный для календарных песен западнославянских народов.

Композиционное строение темы, напротив, ориентировано скорее на академические европейские образцы. В ее основу положена известная структура, именуемая *большим предложением.* В тт. 6–9 осуществляется традиционное вычленение первой мотивной группы с дальнейшим ее повторением. Заключительный двутакт (равный упомянутой мотивной группе) воспринимается как прерванная (сокращенная) каденционная зона.

Основная тональность темы – E-dur. Во второй, третьей и четвертой фразах в гармонии заметно чередование устоев на IV (S) и III (тоническая «контрпараллель») ступенях; заключительная каденция – половинная (D). Гармоническая система – мажоро-минор. На протяжении тт. 6–9 в средних голосах излагается дополнительный конструктивный элемент (термин Ю. Н. Холопова) – нисходящая цепь трезвучий.

Следует заметить, однако, что классико-романтическая гармонизация сохраняется лишь в первоначальном изложении темы. В процессе варьирования гармонический язык резко усложняется, вбирая в себя достижения позднего романтизма, экспрессионизма и новации раннего И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка»).

В монографии С. Стакки приведены образцы наиболее характерных звуковысотных структур из «Симфонических вариаций» [2, p. 12]. Среди них фигурируют увеличенные септаккорды, нонаккорды с повышенной или пониженной квинтой, ундецим- и терцдецимаккорды с различными альтерациями. Большинство из упомянутых аккордов могут быть интерпретированы как напластования терций, чем нередко обусловливается приоритетная роль полиаккордовости. Явственно прослеживается и тяготение композитора к гармоническим вертикалям, подобным скрябинскому «прометееву аккорду». В беседах с И. Никольской, признавая соответствующее влияние и акцентируя «особое значение» творчества Скрябина для современности, Лютославский говорил: «Почему-то, когда речь идет о судьбах музыки XX века, роль Скрябина стыдливо замалчивают, и никто из композиторов не признается, что стилем и техникой Скрябина, особенно его феноменальными открытиями в области гармонии, воспользовались многие из них. <…> Я полагаю, что отношение Скрябина к гармонии было отношением мечтателя, забежавшего далеко в будущее и поставившего тем самым в тупик своих современников» [3, с. 48–49].

При сочинении музыки Лютославский неизменно уделял особое внимание звуковысотной организации, то есть гармоническим системам. Это касается всех периодов его творчества: раннего («Симфонические вариации»), «неоклассического» (Первая симфония, Концерт для оркестра), среднего – «алеаторического» (Вторая симфония, «Книга для оркестра») и позднего (Третья, Четвертая симфонии).

Так, еще в конце 1930-х годов, показывая ноты (собственноручно подготовленный клавир) «Симфонических вариаций» своему консерваторскому преподавателю В. Малишевскому, Лютославский говорил, что «...готов проанализировать непонятную ему (Малишевскому. – Ю. З.) гармонию, и делал это в течение полутора часов» [3, с. 18].

На протяжении последующих лет звуковысотность также пребывала в центре внимания композитора. «Когда в 1948 году я начинал работу над своим музыкальным языком и сказал себе: “Я ничего не знаю и начинаю все сначала”, то был уверен, что не существует ни одного созвучия, состоящего хотя бы из двух звуков, ни одного горизонтального соединения звука со звуком, которое бы не содержало в себе никакой инфор-

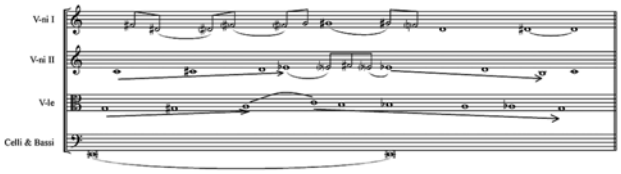
мации. В каждом аккорде и каждом интервале я вижу источник музыкального смысла» [3, с. 74]. Исходя из этого, утверждал Лютославский, «…чем меньшее число интервалов используется в созвучии, тем более специфически-характерным получается звуковой результат» [там же, с. 71].

В поздние годы Лютославский был склонен уделять особое внимание экспрессивному потенциалу звуковысотности: «Секрет моей гармонии 80–90-х годов я не открываю никому. Единственное, что могу сказать: полюса выразительности располагаются между аккордами, содержащими малые ноны и их не содержащими» [3, с. 71]. Согласно утверждению композитора, в его произведениях указанного периода «...начала выкристаллизовываться одна истина: принципиальное противопоставление большой септимы и малой ноны <…>. Можно сказать, что созвучия, построенные на малой ноне <…>, в целом – носители центробежной тенденции, тенденции распада, в то время как большая септима – элемент более стабильный, создающий в аккордике тенденцию центростремительную» [там же, с. 73]. При этом, подчеркивал Лютославский, в его индивидуальной гармонической системе «...центральным стало понятие качества (quality), не имеющее отношения ни к колориту, ни к настроению, ни к “атмосфере”. Исходя из него, я начал классифицировать созвучия» [там же]. В беседах с И. Никольской порой даже ощущается своеобразное удовлетворение композитора от того, что музыковеды не могут определить сущностные принципы его индивидуальной техники без авторских «подсказок». И затруднения эти связаны именно с организацией звуковысотности, не поддающейся расшифровке.

В приведенных высказываниях Лютославского запечатлены фундаментальные принципы его художественного мышления. Так, в музыкальном произведении смысл возникает благодаря соединениям звуков друг с другом. Чтобы его воспринять, надлежит внимательно следить за появлением новых звуков в гармонической вертикали и горизонтали. Новый звук изменяет «качество» предыдущего созвучия, но сохраняет родство с ним. Два или три новых звука все более трансформируют исходное «качество» и постепенно отдаляют от него. С указанной логикой, в свою очередь, корреспондируют процессы интонационного развития.

Например, в начале Четвертой симфонии с исходной децимой *e–g* у низких струнных и альтов последовательно сопрягаются звуки *c, fis,* далее – *dis*. После этого *g* в гармонической вертикали сменяется звуком *gis*, а *c* переходит в *cis*.

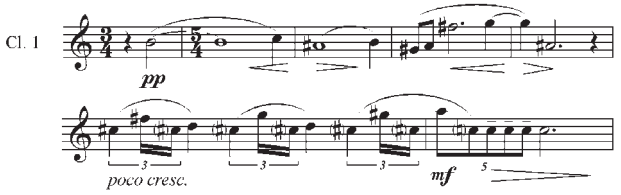
Пример 2
В. Лютославский. Симфония № 4,
тт. 1–14 (редуцированное изложение
струнной группы)



«Музыкальная информация» содержится здесь как в возникающих интервалах, аккордах, так и в логике движения каждой партии. Постоянно выдерживаемый пульсирующий остинатный бас у виолончелей и контрабасов играет роль основного тона, над которым, подобно обертонам, сменяются более высокие звуки. Основной тон указывает на «гравитационную систему» e-moll, однако движение голосов избегает логики тяготения и разрешения. Каждый из трех голосов графически представляет собой волну; при этом в партиях альтов и вторых скрипок преобладают малосекундовые ходы. Так, соответствующим ходам у альтов (*g–gis, gis–a*) сопутствуют аналогичные «отклики» скрипок (*c–cis, cis–d*). Затем перемещение на терцию (*a–c*) сменяется подобным же «скачком» (*es–fis*). В конце построения все голоса возвращаются к первоначальным высотам. При этом образная характеристика «волна», едва ли приближая исследователя к постижению смысла музыки, по крайней мере, частично мотивирует логику движения голосов. У первых скрипок терцовые «скачки» преобладают над плавным движением. Допустимо предположить, что начальные ходы *fis–dis, dis–fis* и завершающий *f–d–dis* соотносятся с идеей композитора о важности контрастных сопоставлений между звучанием ноны и септимы (по отношению к басу). В целом же музыкальный смысл, согласно Лютославскому, заключен именно в «качестве» звучания возникающих интервалов, а слушательское восприятие полностью концентрируется на вышеуказанных сопоставлениях.

Начиная с ц. 1, внимание слушателя преимущественно сосредоточивается на перипетиях интонационного развития в партии кларнета.

Пример 3
В. Лютославский. Симфония № 4, цц. 1, 2



«Дуэтные» переклички кларнетов, варьирующих указанные мотивы, предваряют начало алеаторической секции (ц. 3). Следует оговорить, что описываемые процессы в начале Четвертой симфонии метрически упорядочены (размер 5/4), тогда как в начале Третьей симфонии подобное развитие осуществляется в условиях алеаторики.

Здесь на фоне «основного тона» *e*, исполняемого струнными в разных регистрах, флейты интонируют звукокомплекс *c–f–as–h*, гобои – *cis–d–fis–a*, валторны – *e–b–es–g*. Нетрудно заметить, что выше перечислены 12 неповторяющихся высот, разделенных на 3 группы, причем каждая из этих групп представляет собой минорный или мажорный квартсекстаккорд с добавленной большой септимой или малой секундой. У каждого инструмента этот звукокомплекс интонационно организован, в каждой группе преобладают определенные длительности: у флейт – восьмые с половинными, у кларнетов и валторн – четвертные (соответственно триоли и дуоли) с половинными. Далее (интонируя упомянутые звуковые группы на других высотных уровнях) вступают кларнеты, фаготы, фортепиано и арфа, при этом размер 3/2 (Lento) сочетается с весьма усложненным ритмом (благодаря чему у слушателя возникает впечатление полной ритмической свободы).

На первый взгляд, вышеперечисленные интонационные преобразования и гармонические смены более-менее привычно дифференцируются во времени, однако само музыкальное время устроено в этой музыке иначе по сравнению с XIX веком. Лютославский стремится к абсолютной эмансипации от тактового метра, чем, собственно говоря, и мотивируется применение алеаторики. В алеаторических секциях каждый исполнитель обретает временну́ю свободу, благодаря этому достигая полной естественности музыкального высказывания (в пределах звуковысотных параметров, заданных композитором). Иными словами, алеаторика у Лютославского, в определенных случаях порождая драматургические контрасты (на уровне крупных построений), в то же время, по сути, является естественным для композитора способом изложения материала, позволяющим обрести полную свободу в сфере музыкального интонирования.

Что же касается драматургических процессов, характерных для крупных форм, то здесь Лютославский отчасти сближается с традициями русской музыки. «Я пишу “абсолютную” музыку, но стараюсь вводить в нее новые драматургические элементы», – отмечал композитор [3, с. 43]. Лютославский особо подчеркивал, что для него «...музыкальное произведение – не только расстановка звуков, но также последовательность импульсов, передаваемых этими звуками слушателю, и реакций, которые эти импульсы далее порождают в нем» [4, p. 2].

Упомянутая интерпретация музыкальной драматургии сложилась у Лютославского благодаря урокам анализа формы в классе Витольда Малишевского – основателя (1913) и первого директора Одесской консерватории. В свою очередь, Малишевский, по словам Лютославского, «...прослушал курс музыкальной формы у Глазунова и позднее, опираясь на его лекции, а также на теорию Асафьева, создал собственный оригинальный курс» [3, с. 42]. Малишевский выделял четыре способа («характера») изложения музыкального материала: вступительный, повествовательный, переходный и завершающий. Разумеется, в этой классификации своеобразно преломилась известная асафьевская триада initium–movere–terminus. Равным образом и в учебнике И. В. Способина (1947) фигурировало развернутое изложение учения о шести функциях частей формы и трех типах изложения [5, с. 29–40]. Вот почему российским музыковедам столь близки и понятны идеи Малишевского.

Учение о типах изложения явилось лишь отправной точкой для собственных изысканий Лютославского в области музыкальной драматургии. В 1960–1970-х годах основным драматургическим приемом для композитора служило чередование предельно контрастных типов звукового материала. Фрагменты-секции, опирающиеся на определенные типы фактуры, динамики, оркестровки, вступали в диалог, порой внезапно сменяя, «прерывая» друг друга или образуя контрапунктические сопряжения. В процессе драматургического развития временна́я протяженность секций неуклонно сокращалась при возрастании уровня контрастности. Сам Лютославский в лекции «Проблемы музыкальной формы»[1] охарактеризовал эти контрасты как противопоставления «статичного» и «динамичного» способов изложения звукового материала [4, p. 18–19].

В «статичных» построениях репрезентируются «ключевые идеи» – иными словами, определенное содержание произведения, при неизменных регистре, тембре и плотности фактуры. Слушатель воспринимает происходящее

[1] В 1962 году Лютославский был приглашен в США, где в «летней школе» Беркширского музыкального центра в Тэнглвуде (Массачусетс) прочел ряд лекций (на английском языке), тексты которых долгое время хранились в собрании Пауля Захера, а в 2007 году были опубликованы Збигневом Скоуроном [4].

в данный момент, не пытаясь предвосхитить дальнейшие события. «Динамичный» способ изложения звукового материала требует непрерывных изменений всех упомянутых характеристик, побуждая слушателя сконцентрировать внимание на предвосхищаемой новой стадии композиционного развития (или же окончании произведения). «Статичные» секции, организуемые согласно принципу развертывания, в большинстве случаев насыщаются интенсивными интонационными преобразованиями, тогда как в «динамичных» построениях специфика звукового материала близка сонорности, что предопределяется стремительным стохастическим движением во многих оркестровых партиях (см., например, цц. 3–6, 10 Третьей симфонии).

С течением времени палитра драматургических средств, используемых Лютославским, расширяется. В трех произведениях под названием «Цепи» («Chains», 1983–1986) принципиально различные типы звукового материала не только чередуются, но и образуют симультанные напластования (см.: [6]). Исходя из этого, в Четвертой симфонии формируется новый тип полифонии (и, соответственно, драматургии): «Он отличается структурной и эмоциональной независимостью трех слоев <…>» [3, с. 118], совмещенных по вертикали, но развивающихся автономно (речь идет, в частности, о ц. 72).

Таким образом, в музыке Лютославского прослеживается эволюционное движение от драматургии, основанной на последовательных сопоставлениях предельно контрастных типов звукового материала (1), к драматургическим решениям, подразумевающим напластования материала по вертикали – как ясно дифференцированные, так и диффузные (2). Первый из упомянутых типов драматургии может быть назван *драматургией секций*, второй – *драматургией пластов.*

Каковы же основополагающие принципы музыкальной драматургии, характерные для произведений Лютославского? Прежде всего, композитор неизменно вступает в диалог со слушателем, увлекая, даже «интригуя» его, побуждая к сосредоточенному восприятию гармонических и интонационных процессов, однако избегая при этом не только экстрамузыкальных ассоциаций, но даже качественных характеристик звукового пространства, вполне приемлемых другими композиторами. Исполнение какой-либо симфонии Лютославского, как правило, не вызывает у слушателя ярко выраженных параллелей с «атмосферами» или «ветвлениями», «струящимися нитями» или тембральными «пятнами». Слушатель, прежде всего, следит за изменениями в гармонической вертикали, постепенно обогащаемой новыми звуками и сочетаниями тонов. Как и в классико-романтической музыке, на первый план при этом выдвигаются интонационные процессы, но только развертываемые в условиях свободной, подчеркнуто нерегулярной метрики и ритмики.

Используемые выше глаголы «следить», «увлекать», «интриговать», «побуждать» свидетельствуют о наличии в музыке Лютославского *сюжетности*. Разумеется, эта сюжетность далека от литературных истоков, поскольку воссоздаваемые композитором «события» заключены внутри самой музыки. По нашему мнению, в данном случае более уместен термин «фабула». С одной стороны, он получил широкое распространение в отечественной музыкальной науке еще в 1970–1980-х годах, после публикации известной монографии И. А. Барсовой «Симфонии Густава Малера» [7]. С другой стороны, фабула, в отличие от сюжета, подразумевает линейную, хронологически упорядоченную последовательность событий, направляемых логикой причинно-следственных связей, в то время как сюжетная репрезентация событий допускает, в частности, их перестановки и трансформации. Однако для интрамузыкальных событий существует лишь один порядок изложения, предзаданный композитором.

Как известно, сам Лютославский на протяжении 1960-х годов, размышляя о логических основах музыкальной композиции, неоднократно прибегал к «сюжетным» аналогиям. Так, в одной из упомянутых «американских» лекций (1962) фигурировала следующая параллель: «...Введение новой повествовательной (narrative. – Ю. З.) секции после длительной подготовки подобно выходу нового персонажа драмы, выходу, которому предшествовала и который готовила соответствующая ситуация» [4, p. 14]. В лекции «Заметки о построении крупных замкнутых форм» (1967)[2] Лютославский утверждал, что соответствующие формы (включая сонатную) требуют от слушателя не только полной концентрации внимания в процессе восприятия данного фрагмента или эпизода, но и способности «предслышать» («предвосхищать») позднейшие звуковые «события» на основе уже произошедших [4, p. 2]. Между тем, указанное «предслышание» фактически равнозначно адекватному восприятию фабулы, выраженной сугубо музыкальными средствами.

[2] Эта лекция предназначалась для прочтения в рамках Дармштадтской летней школы музыки [4, p. 2–11].

Сходные мысли высказывались композитором и в поздний период творчества. К примеру, в одной из бесед с И. Никольской (1990) Лютославский говорил: «...Любое сочинение, написанное в крупной замкнутой форме для симфонического оркестра, может быть названо симфонией. <…> Главное – рельефно прорисованное целое, оформленное в процесс с ощутимым действием (*akcja*). Действием я называю чисто музыкальную фабулу, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца» [3, с. 108].

Слово «фабула», скорее всего, было подсказано композитору И. Никольской, о чем он упомянул в одной из бесед: «Я испытываю сильную, вполне осознанную потребность создавать действие или, как ты говоришь, фабулу» [3, с. 109]. Впрочем, композитор при обозначении данного свойства его музыки чаще прибегал к польскому слову «*akcja*». В английских переводах оно изначально фигурировало как «action», то есть «действие», но позже некоторые исследователи заметили, что «*akcja*» заключает в себе более глубокий смысл. Исходя из этого, Н. Рейланд, например, отдает предпочтение английскому термину «plot» [8, p. 10] – традиционному аналогу фабулы (фабула *vs* сюжет = plot *vs* story). Разумеется, от индивидуальных предпочтений слушателя зависит, будут ли сопутствовать этой фабуле некие ассоциативные «потоки» или процесс восприятия ограничится лишь «чистой музыкой», но в любом случае ему предстоит следить за интонационными и мотивными перипетиями.

Сам Лютославский не одобрял семантических трактовок своих произведений («Для меня музыка самоценна, она может стать драмой и без внемузыкальных аналогий»), однако свидетельствовал о том, что М. Ростропович, исполняя его Виолончельный концерт, был склонен усматривать в этом сочинении определенный личностно окрашенный сюжет: «...Перед кодой есть такая жалобная, плаксивая фраза, про которую он (Ростропович. – Ю. З.) сказал, что, играя ее, всегда плачет. “Почему же ты плачешь?” – спрашиваю. – “Потому что в этом месте я умираю”. – “Но ведь в коде наступает твой триумф, разве не так?” – “Да, но это уже на том свете”, – философски заметил Ростропович <…>» [3, с. 58].

Итак, фабульность, выраженная чисто музыкальными средствами, без привлечения символов, лейтмотивов, экстрамузыкальных ассоциаций, может быть признана одной из главных характеристик творчества Лютославского. При этом указанное свойство прослеживается как на синтаксическом, так и на композиционном уровне. Иными словами, логика сюжетообразования может быть воспринята слушателем, во-первых, благодаря появлению новых звуков и интервалов в гармонической вертикали, постепенной трансформации аккордов, а во-вторых, – посредством целенаправленного чередования различных типов музыкального материала, взаимно контрастирующих или комплементарно сопрягаемых друг с другом, образуя музыкально-драматургическую целостность.

В этой связи представляется не случайным, что, подытоживая характеристику многообразных истоков своего музыкального мышления, Лютославский особо акцентировал значимость новаторских устремлений в сфере тонально-гармонического развития, принадлежащих Дебюсси («В наследии великого французского композитора важным для меня было новое понимание теряющей свое значение тональности» [3, с. 41]), и ключевую роль утверждаемых венскими классиками (прежде всего, Бетховеном) законов построения крупной инструментальной композиции.

На склоне дней, беседуя с И. Никольской, композитор заметил: «Иногда приходится слышать, что у меня холодная, интеллектуальная музыка. Но это неправда». При всей внешней сдержанности, любое сочинение Лютославского заключает в себе «своеобразный импульс, воздействующий на психику слушателя» [3, с. 54]. Сущность этого «импульса» заключается в неуклонной «…“материализации” мира звуков, существующего во мне и постоянно развивающегося. Это стремление соединяется со страстным влечением к музыке как целостному, таинственному, самостоятельному явлению, находящемуся одновременно в теснейшей связи с человеком и его судьбой» [там же, с. 122].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Раппопорт Л.* Выдающийся мастер // Советская музыка. 1969. № 7. С. 114–120.

2. *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 264 p.

3. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.

4. Lutosławski on Music / ed. and transl. by Z. Skowron. Lanham: Scarecrow Press, 2007. 372 p.

5. *Способин И.* Музыкальная форма: учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 400 с.

6. *Nikol'skaya I.* On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutosławski: Some Remarks on *Chain 1* for Chamber Ensemble and *Chain 3* for Orchestra // Witold Lutosławski Studies. Oxford: Oxford University Press, 2001. [Vol. 1.] Pp. 305–323.

7. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.

8. *Reyland N.* Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot // Witold Lutosławski Studies. Oxford: Oxford University Press, 2008. Vol. 2. Pp. 10–25.

REFERENCES

1. *Rappoport L.* Vydayushchiysya master [The Prominent Master]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1969. No. 7. Pp. 114–120.

2. *Stucky S.* Lutosławski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 264 p.

3. Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutosławski. Articles. Memoires]. Moscow: Tantra, 1995. 208 p.

4. Lutosławski on Music / ed. and transl. by Z. Skowron. Lanham: Scarecrow Press, 2007. 372 p.

5. *Sposobin I.* Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook. Moscow: Muzyka, 1984. 400 p.

6. *Nikol'skaya I.* On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutosławski: Some Remarks on *Chain 1* for Chamber Ensemble and *Chain 3* for Orchestra. *Witold Lutosławski Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2001. [Vol. 1]. Pp. 305–323.

7. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.

8. *Reyland N.* Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot**.** *Witold Lutosławski Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Vol. 2. Pp. 10–25.

Захаров Юрий Константинович
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
n-station@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-3873-3934

Yuri K. Zakharov
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of History and Theory of Music
Victor Popov Academy of Choral Arts
Russia, 125565, Moscow
n-station@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-3873-3934

УДК 78.785 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14013

В. А. КУДАШОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МИКРОХРОМАТИКИ В СКРИПИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

На протяжении второй половины XX столетия композиторы проявляют повышенный интерес к микрохроматике как уникальному феномену, который в наибольшей степени позволяет запечатлеть реакцию личности на изменившуюся картину мира. Одновременно с расщеплением и проникновением в самую сердцевину звука происходит художественное «препарирование» внутреннего пространства души человека. Новое отношение к звуку, который, с одной стороны, обнаруживает удивительное родство с живой клеткой – частью целого, а с другой, – с целостным микрокосмом, обретает соответствующие темброво-акустические и образно-художественные возможности.

С расширением звуковысотной системы происходит обновление музыкальной ткани за счет звуковых и гармонических комбинаций. Современные композиторы широко применяют микрохроматику в скрипичной музыке, чему способствуют акустические особенности инструмента, позволяющие воспроизводить самые различные микроинтервалы. Микрохроматика существенно обогащает сферу колористики, фонизма указанного инструмента и содействует освоению нового звукового пространства. В связи с этим, в статье исследуется роль микрохроматики в произведениях, где скрипка выступает в качестве ведущего инструмента. Указанные сочинения демонстрируют влияние исполнительских приемов звукообразования и звуковедения на выразительные возможности микрохроматики. Образно-художественное воплощение во многом зависит от особенностей организации микрохроматической музыкальной ткани. Микроинтонирование наполняет звучание скрипки индивидуальным смыслом, повышает уровень экспрессии и способствует воссозданию разнообразных эффектов. Взаимодействие микрохроматики и исполнительских приемов, влияющих на звуковысотную сторону звука, благоприятствует формированию сонорных красок, расширяя пространственно-акустические параметры скрипичного звучания. Участие микроинтервалики в исполнительских приемах *trillare, glissando, vibrato* позволяет значительно обогатить инструментальный образно-смысловой потенциал, а возникающие звуковые образы наделяются в скрипичной музыке индивидуальной семантикой. Происходит персонификация скрипки, звуковой облик которой обретает новое измерение.

Ключевые слова: микрохроматика, скрипичное искусство, исполнительские приемы, композиция, фонические свойства звука, колористические эффекты, семантика.

Для цитирования: Кудашова В. А. Выразительные возможности микрохроматики в скрипичных композициях второй половины XX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 108–115.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14013

V. KUDASHOVA
Magnitogorsk State M. Glinka Conservatory (Academy)

EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF MICRO-CHROMATICS IN VIOLIN COMPOSITIONS OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

In the musical art of the second half of the 20th century, contemporary composers show an increased interest in micro-chromatics as a unique phenomenon. Composers found it to be one of the most productive ways to reflect the reaction of the individual to the changed picture of the world. Together with the splitting of the sound and penetration into the very core of it, there is an artistic "dissection" of the inner space of the human soul. A new attitude to the sound, which, on the one hand, reveals an amazing similarities with a living cell – part of the whole, and, on the other, with a holistic microcosm, it acquires new timbre, acoustic, and artistic possibilities.

With the expansion of the pitch system, the musical texture is being renewed with the new sound and harmonic combinations. Modern composers widely use micro-chromatics in violin music, because it is facilitated by the acoustics of the instrument, which allow produce a variety of micro-intervals. Micro-chromatics significantly enriches the coloristic, phonic side of the instrument's sound and contributes to the development of a new sound space. In this regard, the article examines the role of micro-chromatics in works where the violin acts as the leading instrument. The mentioned compositions demonstrate the influence of performing techniques such as sound formation on the expressive capabilities of micro-chromatics. The figurative and artistic embodiment largely depends on the peculiarities of the organization of the micro-chromatic musical fabric. Micro-intoning fills the violin sound with individual meaning, increases the level of expression and recreates a variety of effects. The interaction of micro-chromatics and performing techniques that affect the pitch side of the sound also contributes to the formation of sonoric colors and pushes the boundaries of the spatial and acoustic parameters of the violin sound. The participation of micro-intervals in performing techniques *trillare*, *glissando*, *vibrato*, significantly expands semantic potential, and the arising sound images are endowed with individual semantics. The violin is personified, and its sound image takes on a new dimension.

Key words: micro-chromatics, violin art, performing techniques, composition, phonic properties of sound, color effects, semantics.

For citation: Kudashova V. Expressive possibilities of micro-chromatics in violin compositions of the second half of the 20th century // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 108–115.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14013

На протяжении второй половины XX столетия в музыкальном искусстве продолжаются активные поиски новых художественно-выразительных средств, которые приводят к оригинальным экспериментам в области мелодики, ритма, фактуры, звуковысотных отношений. Принципиальную новизну представляют различные звуковые эффекты, достигаемые в контексте микрохроматики[1]. Потребность обновления музыкального языка, музыкальной материи служит для современных композиторов стимулом к более глубокому проникновению в пространство звука путем его расщепления на микрочастицы (трететон, четвертитон и т. д.). Такое звуковысотное преобразование тона воздействует на темброво-акустические возможности самого звука, акцентируя его сонорно-фоническую сторону. В этой связи колористические свойства, возникающие благодаря микроинтервалике, способствуют качественному изменению звукового материала. Процесс «размывания» тональной системы порождает эффект расшатывания звукового пространства. При этом возникает особый звукокрасочный колорит, благоприятствующий

[1] Микрохроматика (от греч. mikros – маленький, слабый и xroma – цвет, окраска, оттенок) – звуковая система, применяющая интервалы меньше полутона.

расширению образно-художественной сферы и формированию уникальной семантики.

Эксперименты с возможностями микрохроматического звукового пространства в первую очередь затронули сферы вокального и скрипичного исполнительства, так как специфика вокального интонирования и нетемперированный строй струнно-смычковых инструментов, в том числе скрипки, позволяют учесть и применить более тонкую дифференцированность звуковысотности тона. Акустическая природа скрипки, позволяющая изменять высоту звука на трететон (⅓ тона), четвертитон (¼ тона), шестинатон, двенадцатитон и их производные в условиях микротоновой музыки оказалась более универсальной в сравнении с темперированными музыкальными инструментами. «Чувствительность» скрипичного нетемперированного строя, его звуковысотной стороны к освоению микроинтервалики предопределила значительное обогащение тембровой палитры скрипки своеобразными фоническими обертонами, тем самым обнаруживая в условиях микрохроматики ярко индивидуализированный потенциал выразительности скрипичного звучания.

Наряду с этим, для воплощения микрохроматических идей изобретались также новые музыкальные инструменты, способные производить интервалы менее полутона из двенадцатиступенной шкалы: смычковый полихорд А. Авраамова (1915), терменвокс Л. Термена (1921), четвертитоновое фортепиано И. Вышнеградского (1924), диафон Э. Вареза (1927–1928) и многие другие.

Исследования возможностей микрохроматики в «конструировании» новой музыкальной материи к настоящему времени широко освещены в отечественном и зарубежном музыкознании. В частности, представляют интерес работы И. А. Вышнеградского [1], Г. А. Когута [2], А. Хабы [3], Ю. Н. Холопова [4; 5; 6]. Исторические закономерности возникновения микроинтонирования на инструментах скрипичного семейства затрагиваются в статье Л. Ф. Ивониной [7]. При этом, однако, по-прежнему остаются мало разработанными вопросы применения микрохроматики как выразительного элемента в скрипичных композициях второй половины XX века, что обусловливает актуальность соответствующего исследования. Учитывая сказанное выше, целью данной статьи является рассмотрение роли микрохроматики в создании фонических, темброво-сонорных, колористических эффектов, которые способствуют расширению образно-художественной сферы скрипичных сочинений зарубежных и отечественных композиторов второй половины XX столетия. Для достижения названной цели представляется необходимым выявить условия, способствующие реализации выразительных возможностей микрохроматики в музыкальной фактуре скрипичных сочинений. Надлежит рассмотреть также основные исполнительские приемы, которые содействуют усилению колористических, фонических эффектов в процессе микроинтонирования на скрипке.

Обращением к данной проблематике обусловливается необходимость привлечения ряда сочинений XX столетия для скрипки соло и в сопровождении оркестра, наиболее ярко репрезентирующих выразительный потенциал микрохроматики.

Как известно, последняя существовала еще в эпоху Античности: как отмечает Ю. Н. Холопов, «…четвертитоновая микрохроматика была одним из трех распространенных родов интервалики, наряду с диатоникой и гемиоликой (звукорядами увеличенной секунды <…>)» [4, с. 545]. С развитием равномерной темперации микрохроматическая система оказалась вытесненной на периферию. Новый виток эволюции микрохроматики, обозначившийся в первой половине XX столетия, явился результатом интенсивного развития позднеромантической гармонии и ладотональности: в этот период «…возникла необходимость интонационного *контраста к полутону* <…>» [там же, с. 546]. В дальнейшем достижения микрохроматики нашли свое воплощение в сонорной «музыке тембров» (термин Ц. Когоутека [8, с. 236]). Как отмечает С. И. Савенко, «…микроинтервалика была осознана как особое измерение звука, позволяющее раздвинуть жесткие рамки темперации, – та область, где высота как бы перетекает в тембр» [9, с. 419]. Отметим, что в дальнейшем применение микрохроматики не только позволило расширить темброво-звуковые пределы звучащего пространства, но и явилось значимой составляющей различных эстетических «платформ», представленных в современной скрипичной музыке. Названная техника применяется в скрипичных сочинениях российских и западных композиторов: С. Губайдулиной, Э. Денисова, М. Коллонтая, Д. Кривицкого, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, Кш. Пендерецкого, С. Слонимского, Дж. Шельси, А. Шнитке и др. Оперируя многочисленными сонорными микроинтервальными звучностями, современные авторы пребывают в поиске границ самого звука, а также его новых образно-художественных возможностей.

Семантический аспект микрохроматики в современной музыке, по словам Ю. Н. Холопова, в целом условно соотносится с двумя направ-

лениями. Одному из них «присуща изысканная хрупкая нежность, интроспективность, медитативность», другое «связано с сонорными “массами” или “глыбами”, “потоками” многозвучной микрохроматики» [4, с. 550]. Отметим, что первому направлению сопутствует применение микроинтервалов в условиях линеарно-мелодического развертывания, что позволяет достичь особой утонченности звучания скрипки. Названная семантика свойственна, к примеру, II части (Lento) из Сонаты для скрипки соло (1978) Э. Денисова. В указанной части – лирическом центре сочинения – автором, стремящимся достичь «большей интимности и глубины» [10, с. 148], используются характерные приемы скрипичного четвертитонового интонирования. Благодаря появлению цепочки микрохроматизмов, исполняемых в динамическом нюансе *pp*, голос скрипки обретает «призрачное» звучание, порождая звуковой образ нежной лирики, света и красоты. Достигаемый выразительный эффект обусловливается тем, что при интонировании указанных микроинтервалов стираются границы между полутонами. Слухом воспринимается преимущественно фонизм звучностей, в отличие от традиционного секундового интонирования, которому сопутствуют ясно воспринимаемые переходы от одной фиксированной высоты к последующей. По мере образно-эмоционального нагнетания, достигающего весьма экспрессивной кульминации, происходит насыщение скрипичной партии полифоническими элементами. В заключении Lento ярко и эмоционально интонируемые трехзвучные аккорды (в виде монограмм Э. Денисова и Л. Когана) затухают в мерцающих флажолетах скрипки.

Преимущественно микрохроматическими изменениями одного тона характеризуется композиционное развитие в «Anahit» («лирической поэме, посвященной Венере», 1965) для скрипки и инструментального ансамбля итальянского композитора Дж. Шельси. Неспешная медитативная музыка погружает слушателя в мир звука с его фоническими обертоновыми изменениями. Стремясь оттенить тембровую окрашенность сольной партии, автор указывает в партитуре измененную настройку струн скрипки: g–g^1–h^1–d^2. В процессе исполнения на разных струнах приемом «бариолаж» (фр. bariolage – пестрая окраска) тона d и его микрохроматических вариантов не только варьируется тембровая окраска, но и возникает эффект биения. Такой акустический прием возможен при сочетании двух звуков, близких по высоте, но имеющих различную длину волн. Благодаря этому происходят постоянные фазовые сдвиги колебаний и изменения амплитуды используемых тонов, в результате чего звучание скрипки усиливается или ослабевает, подобно исполнительскому приему *vibrato*. Стремясь придать сонорному эффекту «меняющегося» тона подчеркнутую остроту, автор обращается к исполнительским приемам *sul tasto* (игра у грифа), *sul ponticello* (игра у подставки), *col legno* (игра древком смычка), вследствие чего микрохроматические линии приобретают призрачный звуковой колорит. Звуковысотное развитие в сочинении основывается на четвертитоновой микрохроматике, где один звук наделяется ролью смыслового ядра всей пьесы. При этом микрохроматика выполняет в данном сочинении как выразительную, так и формообразующую функции.

Иное образно-художественное значение придается микрохроматике в «Монодии (по прочтении Еврипида)» для скрипки соло С. Слонимского (1984). Свободно ритмизованные микрохроматические мотивы впечатляют своей звуковой энергией. Микротоновые мелодические обороты воплощают главное художественное содержание произведения – внутренние противоречия личности. На протяжении всей композиции происходит борьба контрастных психологических состояний – от ожесточенной ярости до «отрешенного» спокойствия. Видимым «импульсом», предваряющим начало конфликта, становится нисходящий четвертитоновый ход на струне g (динамический нюанс *f*), многократные «возвращения» которого способствуют нагнетанию эмоционально-психологической напряженности. Экспрессивное звучание скрипки, усугубляемое обертонами трететоновых микроинтервалов, сменяется микрохроматическими фигурациями на *pp*, олицетворяющими чувство глубокой растерянности и смятения. Контрастные сопоставления образов на протяжении всей композиции превращают «Монодию» в поразительную драму человеческих чувств, финал которой достигает масштабов подлинной трагедийной сцены.

Другой тип микрохроматической семантики возникает в условиях многоголосной организации музыкальной ткани. При этом создается общий фонизм микроинтервальных звучностей, определенный тембро-сонорный фон с повышенным уровнем диссонантности. Например, в Andante из Концерта для скрипки с оркестром (1976) Кш. Пендерецкого микроинтервалика используется в качестве сонористической основы для формирования полифонических микротоновых линий и кластерных слоев. Драматургическая концепция Концерта основывается, главным образом, на сопоставлении лирико-

созерцательной и лирико-драматической образных сфер. С помощью микрохроматики автор стремится вызвать определенные драматические ассоциации. Экспрессивно звучащий микроинтервальный пассаж в партии сольной скрипки (т. 135) «перетекает» в микротоновые триольно пульсирующие звучности у струнных (т. 144). В кульминации раздела Presto (т. 160) при помощи микроинтонирования инструментов, охватывающего все слои оркестровой музыкальной ткани, формируется экспрессивно-напряженная сонорная звуковая масса. Эффект трагизма значительно заостряется благодаря динамическому нюансу *ff*. Как отмечает А. В. Ивашкин, «для композитора важнее *общее* эмоциональное впечатление, производимое звуками, нежели их строгая смысловая звуковысотная детализация» [11, с. 63]. Возникающее при этом микрохроматическое пространство музыкальной ткани благоприятствует более динамичному, «живому» звучанию солирующей партии. Ее органичным слиянием с оркестровыми голосами в значительной мере обусловливается эмоциональная напряженность и драматизм освещаемого раздела.

Стремясь к усилению образно-художественных эффектов при микроинтонировании на скрипке, как и на других струнно-смычковых инструментах, авторы совмещают микрохроматику с оригинальными исполнительскими приемами. Особое внимание, в частности, уделяется приемам, способным воздействовать на высотную характеристику скрипичного звука, – *trillare, glissando, vibrato*. Они основываются на движениях пальцев левой руки (наклоняемых в сторону повышения или понижения тона) или скольжении последних по микроинтервалам. При этом в современных скрипичных сочинениях один и тот же исполнительский прием зачастую приобретает индивидуальную смысловую выразительность.

Например, микроинтервалы, исполняемые *trillare* (итал. *trillare* – дребезжать), способствуют более взволнованному и экспрессивному характеру звучания скрипки. Образцом может служить «Посвящение Паганини» для скрипки соло (1982) А. Шнитке. Воссоздавая облик легендарного скрипача-виртуоза, автор применяет четвертитоновые трели, быть может, ассоциируя данный прием с художественным содержанием творений великого исполнителя-композитора. Как отмечает Р. Р. Хатыпова, «у Паганини трели и тремоло являются неотъемлемой частью моторно-динамических с чертами инфернальности художественных образов» [12, с. 200]. В свою очередь, А. Шнитке в упомянутой композиции наращивает энергетический потенциал тематизма за счет микрохроматики в трелях: по словам В. Н. Холоповой, «…демонически взвихренные, архивиртуозные вариации напоминают… дьявольскую по почерку музыку Паганини <…>» [13, с. 191]. При помощи «взвинченных» трелей с микрохроматической интерваликой здесь формируется особая, на грани человеческих возможностей, экспрессия звучания инструмента.

Подобный пример образно-художественного применения микроинтервальной трели можно встретить в I части Сонаты № 1 для скрипки соло (1980) Д. Кривицкого. Патетический характер основной темы изначально отеняется напряженным драматическим звучанием скрипки. В кульминации указанной части (ц. 50) вводится четвертитоновая трель, которая интонируется на струне *e* в верхнем голосе трехзвучного аккорда (высокий регистр, динамический нюанс *ff*). При исполнении трели с микрохроматикой возникают дополнительные фонические обертоны, которые обогащают и усиливают накаленное звучание кульминационной «вершины». В дальнейшем экспрессивный всплеск эмоций сменяется скорбным звучанием скрипки.

Особая интонационная выразительность присуща микрохроматическому *glissando*. Посредством указанного приема озвучиваются все промежуточные высотные градации некоего ряда тонов, и, как отмечает Я. Ксенакис, «…мы получаем акустическое пространство непрерывной эволюции» (цит. по: [14, с. 17]). Современные композиторы нередко используют акустические возможности *glissando*, обращаясь в своих сочинениях к его разнообразным видам (на одной или нескольких струнах) с учетом определенного звукового эффекта. Глиссандированные звучания по микроинтервалам осуществляются посредством скольжения пальца левой руки. Микроинтонирование может формировать единый звуковой поток, образуя сонорные волны, в том числе – по импровизированной траектории мелодического движения. Разнообразные виды микрохроматического *glissando* встречаются в пьесах *Mikka* (1971) и *Mikka S* для скрипки соло (1976) Я. Ксенакиса. Так, во второй пьесе автор экспериментирует с одновременными четвертитоновыми и восьмитоновыми *glissandi* на струнах *g* и *d*. Сначала четвертитоновые *glissandi* звучат поочередно на разных струнах, затем сливаются в одну сонорную полосу, переходя к независимому друг от друга движению. Первоначально звучание скрипки ассоциируется с настройкой струн, которая сменяется интонациями «стона». Постепенно звуки, различные по уровню выразительности, перерастают в экспрессивные микроглиссандирующие «возгласы» (как нис-

ходящие, так и восходящие). Рассматриваемая пьеса – один из показательных образцов, в полной мере демонстрирующих многогранные выразительные возможности микрохроматического *glissando*, с помощью которого современный композитор выстраивает своеобразную инструментальную монодраму.

Значительно расширяет семантические возможности микрохроматики исполнительский прием *vibrato*. Художественно-выразительные ресурсы *vibrato* весьма разнообразны, данный прием способен передать широкий спектр человеческих чувств и переживаний. Это во многом обусловливается способностью *vibrato* влиять на тембровые, динамические и звуковысотные качества звука. С акустической точки зрения, в процессе *vibrato* происходит периодическая модуляция по амплитуде и частоте, влияющая на высоту конкретного звука. Учитывая данную особенность, композиторы XX века намеренно используют в своих сочинениях *vibrato* с амплитудой в пределах четвертитона для воплощения неуравновешенных эмоциональных состояний (к примеру, сомнения, страдания и т. п.). Так, в разделе Piu animato (ц. 25) из I части (Fantasia) Сонаты № 3 для скрипки соло (1983) Д. Кривицкого применяется трель в пределах четвертитона (*sempre vibrato*) на струне *g*. Нисходящее скольжение по микроинтервалам осуществляется посредством «расширенной» амплитуды вибрационных колебаний пальца и кисти. Тембровый колорит указанной струны в сочетании с динамическим нюансом *p* и четвертитоновым микроинтонированием *sempre vibrato* благоприятствует созданию эффекта фонических «вздохов», отражающих психологическое состояние человека, его затаенные страдания и переживания.

Особенно важной семантической ролью наделены четвертитоновые скольжения и трели *sempre vibrato* в каденции Третьего концерта для скрипки с оркестром (1978) А. Шнитке. Здесь микрохроматизмы способствуют формированию предельно нервной и чувственно заостренной скрипичной интонации, развертываемой в контексте двух противоположных образных сфер: тембр скрипки ассоциируется с индивидуальным началом (человеческим голосом), а тембры духовых инструментов оркестра – с некими силами, враждебными по отношению к человеку. Как отмечает Е. И. Чигарева, «...четвертитоновая трель <…> в сочетании с остроэкспрессивными хроматическими мотивами делает скрипичную интонацию предельно нервной, эмоционально обнаженной» [13, с. 130]. Посредством скрипичного микроинтонирования и вышеуказанного исполнительского приема композитор воссоздает характерные речевые обороты *lamento* с повышенным эмоциональным тонусом высказывания. При этом монолог скрипки воспринимается как плач, поскольку «четвертитоновые трели – как бы фиксированная вибрация – усугубляют стонущие опевания этого трагедийного соло, где ритуальный пафос проникнут глубоко личностной экспрессией», – отмечает С. И. Савенко [9, с. 419–420]. Тем самым звуковое пространство, образуемое при помощи микроинтервальных трелей и охватывающее весь каденционный раздел, вбирает в себя различные оттенки предзаданной семантики – от взволнованно-нервного ожидания до щемящей тоски и ламентозных стонов.

В заключение отметим, что выразительные средства микрохроматики, близкие акустической природе скрипки, значительно обогатили ее звукообраз в сочинениях композиторов второй половины XX века. Анализ композиций, в которых используется микрохроматика, продемонстрировал ее многофункциональную универсальность, реализуемую в одно- и многоголосии, симультанно и фрагментарно, с привлечением оригинальных скрипичных приемов и независимо от них.

Раскрепощение свободного от темперации скрипичного тона позволило максимально расширить спектр выразительных возможностей инструмента. Звучание скрипки, издревле способное резонировать тончайшим вибрациям человеческой души, обрело в XX веке новые художественные измерения. «Королеве» инструментов оказываются подвластными и разнообразная семантика (от медитативно-созерцательной до предельной по накалу трагедийной экспрессии), и весьма обширный музыкально-драматургический «диапазон» (от интимно-доверительного внутреннего монолога героя, отображающего эмоциональный мир автора, до сонористически «сочных» и зрелищно ярких театральных сцен, где авторское «я» не персонифицировано вовсе). Между тем, исследование микрохроматики в скрипичных сочинениях представляется далеким от завершения: взаимодействия с другими композиционными техниками, миграции из одного контекста в другой способствуют выявлению все новых и новых актуальных проблем, тем более что содержательный объем звукообраза данного инструмента поистине безграничен.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вышнеградский И.* Пирамида жизни / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая. М.: Композитор, 2001. 320 с.

2. *Когут Г.* Микротоновая музыка. Киев: Наукова думка, 2005. 264 с.

3. *Hâba* A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-Tonsystems. Leipzig: F. Kistner & C. F. W. Siegel, 1927. 251 S.

4. *Холопов Ю.* Гармония: Практический курс: в 2 ч.: учеб. пособие. М.: Композитор, 2003. Часть II: Гармония XX века. 624 с.

5. *Холопов Ю.* Микрохроматика // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 587–589.

6. *Холопов Ю.* Четвертитоновая система // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 217–219.

7. *Ивонина Л.* Микрохроматика: «Безумие непрерывного прогресса» или эволюция музыкального языка? // Музыка в эпоху постмодернизма: сб. ст. Пермь: ПГУ, 2005. С. 101–115.

8. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 368 с.

9. *Савенко С.* Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век: коллект. моногр. М.: ГИИ, 1997. С. 407–432.

10. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.

11. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий: моногр. очерк. М.: Сов. композитор, 1983. 128 с.

12. *Хатыпова Р.* Виртуозные компоненты тематизма в скрипичных каприсах Н. Паганини // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 199–203.

13. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 351 с.

14. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2004. 232 с.

REFERENCES

1. *Vyshnegradskiy I.* Piramida zhizni [Pyramid of the life]. Comp. and ed. by A. Bretanitskaya. Moscow: Kompozitor, 2001. 320 p.

2. *Kogut G.* Mikrotonovaya muzyka [Microtone music]. Kiev: Naukova dumka, 2005. 264 p.

3. *Hâba A.* Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-Tonsystems. Leipzig: F. Kistner & C.F.W. Siegel, 1927. 251 S.

4. *Kholopov Yu.* Garmoniya: Prakticheskiy kurs: v 2 ch. [Harmony: A Practical Course: in 2 parts]. Moscow: Kompozitor, 2003. Part II: Harmony of the 20th century. 624 p.

5. *Kholopov Yu.* Mikrokhromatika [Microchromatics]. Muzykal'naya entsiklopediya [Musical encyclopaedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1976. Vol. 3. Col. 587–589.

6. *Kholopov Yu.* Chetvertitonovaya sistema [Quarter-tone system]. Muzykal'naya entsiklopediya [Musical encyclopaedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1982. Vol. 217–219.

7. *Ivonina L.* Mikrokhromatika: «Bezumie nepreryvnogo progressa» ili evolyutsiya muzykal'nogo yazyka? [Micro-chromatics: "The madness of continuous progress", or The evolution of musical language?] Muzyka v epokhu postmodernizma [Music in the postmodern era]. Perm: PGU, 2005. Pp. 101–115.

8. *Kogoutek C.* Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Compositional technique in the 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1976. 368 p.

9. *Savenko S.* Poslevoennyj muzykal'nyj avangard [Post-war musical avant-garde]. Russkaya muzyka i XX vek [Russian music and the 20th century]: collective monograph. Moscow: GII, 1997. Pp. 407–432.

10. *Denisov E.* Sovremennaya muzyka i problemy kompozitorskoy tekhniki [Contemporary music and problems of compositional technique]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 208 p.

11. *Ivashkin A.* Kshishtof Penderetskiy [Krzysztof Penderecki]: monographic essay. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 128 p.

12. *Khatypova R.* Virtuoznye komponenty tematizma v skripichnykh kaprisakh N. Paganini [Virtuoso components of thematism in violin Caprices by N. Paganini]. Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2010. No. 2. Pp. 199–203.

13. *Kholopova V., Chigareva E.* Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Essay of the life and work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 351 p.

14. *Sokolov A.* Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka [Introduction to the 20th century musical composition]: textbook. Moscow: VLADOS, 2004. 232 p.

Кудашова Валентина Анатольевна
доцент кафедры оркестровых струнных инструментов
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455036, Магнитогорск
vakckrip@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-5376

Valentina A. Kudashova
Associate Professor at the Department of Orchestral Stringed Instruments
Magnitogorsk State M. Glinka Conservatory (Academy)
Russia, 455036, Magnitogorsk
vakckrip@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-5376

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 782.07 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ О ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ И РОССИИ

В статье отмечается, что к числу важнейших тем, освещаемых П. Чайковским – музыкальным критиком, принадлежали общая ситуация в отечественном вокальном искусстве 1870-х годов и формирование национального оперного театра в России. Исходя из этого, Чайковский, наряду с крупнейшими представителями русской музыкально-критической мысли (В. Одоевским, А. Серовым, В. Стасовым, Ц. Кюи и др.), уделял значительное внимание безудержной экспансии «итальянщины» в культурной жизни страны. Вместе с тем, Чайковский стремился акцентировать несомненные достоинства классических традиций итальянского bel canto и восторженно приветствовал выдающихся певцов – хранителей указанных традиций (А. Патти, Э. Ноден, А. Котоньи и др.). В равной степени критик полагал своим долгом поддерживать и направлять творческие искания отечественных молодых певцов (включая, например, Е. Лавровскую, Е. Кадмину, А. Меньшикову), прогрессивно мыслящих вокальных педагогов (в том числе А. Александровой-Кочетовой, В. Кашперова), которые стремились к самобытному претворению достижений bel canto с учетом фундаментальных художественно-эстетических принципов русского оперного и камерно-концертного пения. Отрадными явлениями в культурной жизни России Чайковский считал и разнообразные музыкально-просветительские инициативы, осуществляемые в русских столицах и провинции, – от общедоступных «приватных» ученических вечеров до «музыкально-литературных забав» (концертов и лекций), организованных энтузиастами в Русской палате «Славянского базара» (1872). Принципиально неприемлемой для Чайковского оставалась лишь коммерческая направленность отдельных явлений концертной и музыкально-театральной жизни. Своеобразным олицетворением подобной коммерциализации в критическом наследии гениального русского композитора предстает артистическая деятельность «лубочного певца» Д. Агренева-Славянского.

Ключевые слова: П. Чайковский, отечественное вокальное искусство 1870-х годов, итальянская опера XIX века, Д. Агренев-Славянский, «Славянский базар».

Для цитирования: Мещерякова Н. А. П. И. Чайковский о вокальном искусстве Италии и России // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 116–122.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014

N. MESHCHERYAKOVA
Rachmaninov Rostov State Conservatory

P. TCHAIKOVSKY ON THE VOCAL ART OF ITALY AND RUSSIA

Among the important topics alucidateded by P. Tchaikovsky – the music critic, there were the general condition of vocal art in Russia og the 1870th and formation of national opera theatre. Therefore, Tchaikovsky, alongside the major representatives of Russian music criticism (V. Odoevsky, A. Serov, V. Stasov, C. Cui and others), devoted considerable attention to the relentless expansion of Italian style into the cultural life of the country. However, Tchaikovsky sought to emphasize the merits of classical

traditions of Italian bel canto and enthusiastically commended outstanding vocalists – custodians of the tradition (A. Patti, E. Naudin, A. Cotogni and others). Equally, the critic felt compelled to support and guide an artistic search of young Russian vocalists (including, e.g. E. Lavrovskaya, E. Kadmina, A. Menshikova) and pregressively thinking vocal teachers (including A. Alexandrova-Kochetova, V. Kashperov), who aimed to distinctively translate all the advantages of bel canto to the Russian fundamental artistic and aesthetic principles of the opera and concert singing art. Among the pleasant phenomena of Russian cultural life Tchaikovsky also considered various enlightening initiatives concerning music that took place in the capital and the province – from the publicly available "private" students gatherings to "musical and literary pastimes" (concerts and lectures), that were organized by the enthusiasts of the Russian chamber of "The Slavonic Market" (1872). Entirely unacceptable for Tchaikovsky was only commercial focus of some events of the concert and music theatre life. Specific embodiment of such commercialisation was, according to the critical work of the Russian composer, the artistic activity of the "popular-ptint singer" D. Agrenev-Slavyansky.

Key words: P. Tchaikovsky, Russian vocal art of the 1870s, Italian opera of the 19th century, D. Agrenev-Slavyanskiy, "The Slavonic Market".

For citation: Meshcheryakova N. P. Tchaikovsky on the vocal art of Italy and Russia // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. P. 116–122.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14014

В наши дни трудно усомниться в необходимости изучения музыкально-критического наследия П. Чайковского отечественными певцами – не только в качестве подспорья, содействующего освоению бесценных вокальных шедевров композитора, но и как важнейшего фактора профессионального образования и надежного ориентира в современной исполнительской практике. Не уделив должного внимания проблематике «музыкальных фельетонов» гениального композитора и замечательного публициста, «…невозможно было бы сегодня во всей полноте и объемности представить необычайную сложность и все перипетии развития русского и зарубежного исполнительства второй половины XIX века», – указывает современный исследователь [1, с. 189]. Цитируемый автор приходит к закономерному выводу о том, что Чайковский-критик «...сумел запечатлеть и сохранить для последующих поколений своеобразный "портрет" состояния вокального искусства во всех его ипостасях: от высочайших проявлений певческого мастерства до элементов гротеска» [там же]. Более того, этот «портрет» соотносится с масштабной исторической панорамой музыкального исполнительства, которая, охватывая сравнительно небольшой период – первую половину 70-х годов XIX столетия, не ограничивается конкретными достижениями или неудачами отдельных представителей вокальной культуры. Указанная панорама включает в себя психологию и типологию профессиональной деятельности певцов, отражает различные формы художественной коммуникации и специфику художественного пространства в целом, иными словами, подразумевает всестороннее освещение самого процесса бытования певческого искусства. В связи с этим рассмотрение критического наследия Чайковского представляется целесообразным с позиций современного музыкознания, интенсивно взаимодействующего с культурологией, музыкальной социологией и психологией.

Разумеется, данное обстоятельство не умаляет и значимости «узко цехового» подхода к явлениям, представленным в музыкальных эссе Чайковского. Последний, бесспорно, обладая глубокими теоретическими познаниями в соответствующей исполнительской сфере, владел и определенными практическими навыками. Доказательством служат воспоминания Г. Лароша, который близко наблюдал своего друга и ученика еще в юности как певца-любителя, наделенного от природы небольшим, но «очень приятным баритоном» и притом «любившего итальянское колоратурное пение» [2, с. 407]. По утверждению Лароша, молодой Чайковский «...вокализировал чисто и бегло; быть может, вследствие этого он охотно, хотя и наполовину в шутку, украшал свой репертуар такими произведениями, как арии и дуэты из "Семирамиды", из "Отелло" и т. п.» [там же]. Столь примечательные ранние увлечения композитора, а также сохраняемый им на протяжении всей жизни интерес к му-

зыке Россини весьма наглядно свидетельствуют об уважительном и серьезном восприятии певческого искусства Италии. Разумеется, было бы заведомой ошибкой не учитывать, что устойчивым лейтмотивом критических высказываний Чайковского является тема конфронтации русской и итальянской оперы. Однако это мнимое противоречие легко разрешает сам композитор, отвергая возможные подозрения в «квасном патриотизме» и публично утверждая: «Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п.» [3, с. 206]. Более того, по мнению Чайковского, «подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике» [там же, с. 206–207].

Разъясняя собственную гражданскую и эстетическую позицию в данном вопросе, Чайковский пишет: «Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недосягаемый пьедестал культ певческой виртуозности, основанный на чисто материальном услаждении слуховых нервов красивостью звука и заслоняющий своим громадным распространением *художественные интересы публики*» (курсив мой – Н. М.) [3, с. 207]. Необходимостью защиты указанных интересов и руководствовался принципиальный критик. Многие его мысли перекликались с воззрениями М. Глинки (критиковавшего «итальянских певунов» и в то же время глубоко постигавшего все премудрости bel canto), В. Стасова, А. Серова и В. Одоевского, декларировавшего противостояние национальных традиций посредством прямой альтернативы в названии статьи «Русская или итальянская опера?»[1].

Впрочем, по сравнению со своими современниками Чайковский занимал позицию более гибкую и отнюдь не прямолинейную, уважительно отзываясь о «классически-итальянской методе пения» [3, с. 101]. При этом он справедливо оценивал итальянскую оперу с культурологических позиций как «громадную иллюзию», не подкрепленную профессиональным мастерством оперной труппы, как «ловкое финансовое предприятие», неутомимо притягивавшее к себе «и все деньги, и все время московской публики» [там же, с. 171]. Чайковский-критик нисколько не умалял достоинств выдающихся певцов итальянской школы: «Будучи закоренелым, хотя и совершенно бессильным врагом итальянской оперы, как антрепризы, старающейся всеми силами подавить русское оперное дело, я не могу, однако же, не отдавать справедливости тем из служащих этому прискорбному делу артистов, которые отличаются действительными артистическими достоинствами» [там же, с. 284]. Так, в оценке творческих достижений Аделины Патти он явно противостоял Ц. Кюи, который, ссылаясь на уничижительный отзыв Полины Виардо, отрицал у знаменитой итальянской примадонны «способность к (актерской. – Н. М.) игре» и называл ее «прекрасным инструментом, издающим верные и отчетливые звуки с помощью какого-то чудного механизма, но не одушевленные человеческим чувством и мыслью» [4, с. 58]. Талант блистательной певицы, согласно высказываниям из уст Кюи, исчерпывался «веселостью и бойкостью», «почти автоматическим совершенством» и умением «удивить зрителя», будучи не в силах «расшевелить и тронуть его» [там же, с. 57]. Напротив, Чайковский решительно оспаривал «мнение мнимых знатоков музыки, которое гласит, что эта певица удивляет, а не трогает» [3, с. 101]. В отличие от М. Мусоргского, остроумно высмеявшего в «Райке» неумеренный культ примадонны, Чайковский сетовал на видимый недостаток внимания к «этой совершеннейшей из певиц», отмечая, что, «в сущности, Патти у нас не любят…» и «…Москва к ней относится далеко не так, как она этого заслуживает…» [там же, с. 286, 287]. Критик называл итальянскую диву «восхитительным феноменом», «звездой первой величины» и констатировал: «…Г-жа Патти не только превосходная, неподражаемая певица, но и добросовестнейшая из артисток» [там же, с. 219].

Чайковский-критик не только и не столько ценил врожденные качества итальянских виртуозов, сколько придавал значение мастерству и тому, что применительно к исполнителю именуется школой и является гарантией творческого долголетия. Так, рецензируя московскую постановку оперы Ф. Галеви «Дочь кардинала», осуществленную силами итальянской труппы, Чайковский не скупился на восторженные эпитеты: «Исполнение г. Ноденом партии Елеазара было настоящим торжеством для этого почтенного артиста. В борьбе с разрушительной силою времени г. Ноден выходит полным победителем.

[1] Названную статью можно рассматривать в качестве программной, поскольку в ней Одоевский безоговорочно отвергал «итальянскую дребедень» и «разные погремушки, выпеваемые куклами», называя «почти преступлением» любые попытки «заразить итальянским худосочием» отечественный «здоровый музыкальный смысл».

Голос его не только не теряет своей силы и красивой, сочной звучности, но как будто с каждым годом становится моложе и свежее» [3, с. 203]. Провозглашая Эмилио Нодена «великим, образцовым мастером своего дела», «не только вдохновенным, но и разумно расчетливым художником», Чайковский без тени иронии называл прославленного вокалиста «одним из чудесно сохранившихся обломков старой, классической школы итальянского пения» – воплощенный «живой укор современным певцам, помешанным исключительно на эффектах грубой силы, на невозможно высоких нотах, на всех тех выкрикиваниях, которые <…> в конце концов губят природные силы артиста» [там же, с. 143–144].

Безусловно, вокально-эстетические идеалы Чайковского с наибольшей ясностью и отчетливостью выявлялись, когда речь шла о русских певцах. Так, Елизавета Лавровская, одна из любимейших исполнительниц композитора, восхищала его не только богатством тембровых красок замечательного голоса, но и «природной способностью к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке» [3, с. 262]. Критик отмечал умение Лавровской не нарушать эстетических границ вокального искусства: «Ни к бесконечным замираниям итальянских примадонн, ни к их антимузыкальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям, ни к ошеломляющим выкрикиваниям, ни к ничем не мотивированным фиоритурам и трелям – ни к каким подобным дешевым способам вызывать одобрение публики г-жа Лавровская не прибегает» [там же].

Бесспорно, «честный музыкальный рецензент», как именовал себя Чайковский, был склонен отдавать предпочтение исполнителям – приверженцам аналогичного служения профессии. К этой когорте принадлежали, без сомнения, и Елизавета Лавровская, и Александра Меньшикова, и молодая русская примадонна Евлалия Кадмина[2], за творческим восхождением которой Чайковский-критик следил с доброжелательной требовательностью, поддерживая ранние выступления певицы, адресуя ей практические рекомендации, связанные с преодолением вокальных недостатков (таких, например, как горловой зажим – «сдавленность тембра»). С этой солисткой русской оперы были связаны идеальные представления Чайковского о сценическом актерском мастерстве. Радуясь профессиональному росту Кадминой, критик отмечал «…в ее исполнении больше спокойствия, самообладания и сдержанности; в игре больше обдуманности и зрелого понимания…» [3, с. 199] и высоко оценивал присущую данной артистке «...редкую в современных певицах и певцах способность модулировать голосом – придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или иной тон», а также весьма тонкое «...артистическое чутье, которое составляет самый драгоценный атрибут ее симпатичного таланта» [там же, с. 186].

Подобно своему оппоненту и антагонисту Кюи, провозгласившему культ «исполнительской личности», Чайковский утверждал «музыкальную индивидуальность» как безусловную доминанту культурного прогресса. Именно «*художникам с высоким эстетическим развитием и артистической зрелостью*» (курсив мой. – Н. М.) [3, с. 210], по мнению критика, предстояло кардинально преобразить художественное пространство древней столицы. «В далеком будущем моему мысленному взору представилась матушка-Москва <…> настоящим европейским городом, центром большой цивилизованной страны, ревнующей о своем родном искусстве, ищущей серьезных художественных наслаждений, а не обманчивого призрака искусства, скрывающего под внешним блеском моды полное ничтожество» [там же, с. 206].

Однако на пути к идеалу Чайковский-критик распознавал ощутимое препятствие, заключенное в образе «артиста-коммерсанта», предшественника современного шоумена. Такой универсальный архетип дельца от музыки, по мнению Чайковского, являл собой популярный исполнитель русских песен Д. Агренев-Славянский, концерты которого, по мнению критика, «не имеют ничего общего с музыкой, в смысле серьезного искусства» [3, с. 152]. Отмечая в характере Славянского – «ловкого эксплуататора московского патриотизма» – весьма «редкую для русского человека смелость, предприимчивость и силу инициативы» [там же], Чайковский пророчески описывал противоречия нашей эпохи, когда беспардонная эксплуатация национального наследия в целом и известных брендов в частности, приносит баснословную прибыль и обеспечивает головокружительный успех. Достаточно упомянуть таких колоритных персон новейшего времени, как Прохор Шаляпин (без всякого стеснения примеряющий образ альфонса) или несомненно талантливый Василий Пьянов, порой балансирующий на грани китча и подлинного искусства «театрализованной» песни. Чайковскому, избравшему деятельность псевдозвезды своеобразным объектом культуро-

[2] Напомним, что Е. Кадминой, Е. Лавровской, А. Меньшиковой и некоторым другим исполнителям, в знак признания их таланта и мастерства, П. Чайковский посвятил свои вокальные сочинения.

логического анализа, удалось ярко запечатлеть универсальный механизм управления сферой, которая сегодня именуется шоу-бизнесом, наметить безотказно действующие способы преображения «бездарного певуна» в кумира толпы: «Что же делает Славянский? Прежде всего, он меняет завещанную ему отцами фамилию на громкий, соответствующий веянию духа псевдоним. Затем наш предприимчивый певец облачается в какой-то своего рода всеславянский костюм…», формирует репертуар из «площадных романсов» и «пьес с пикантными простонародными текстами» и удостаивается мощной поддержки со стороны малоразвитой журналистской братии [там же, с. 292]. И, наконец, «имея от природы недурной маленький теноровый голосок», искатель популярности достигает цели: «…этот артист, привлекая в свои концерты огромные массы полуграмотной публики, приобрел в Москве такое значение, которое ему не подобает» [там же, с. 306]. Иронически завершая повествование о новоявленном «герое дня», Чайковский предлагал «...всем вступающим на жизненное поприще брать пример с г. Славянского, так энергически боровшегося и победившего свою бесталанность» [там же, с. 293]. Однако возникает вопрос: кому и в былые, и в нынешние времена обязан стремительным взлетом к вершинам успеха этот феномен? Не только дельцам и манипуляторам, но и самой аудитории: «…Те же изящные дамы и ослепительные кавалеры с достоинством продолжают быть сообщниками, попустителями, недоносителями и соучастниками в музыкальном безобразии… на нашей лирической сцене…» [там же, с. 247].

Изучая природу зрительских симпатий и антипатий, Чайковский демонстрировал современникам эффективную модель оперного и концертного менеджмента. При этом убедительно доказывалось, что популярная в последней трети XIX столетия система оперных абонементов опиралась исключительно на звучные имена театральных кумиров: «Публика…стремится в итальянскую оперу… вовсе не для исполняемого, а для исполнителей…» [3, с. 52].

Не будет преувеличением утверждать, что Чайковский, размышлявший о судьбах итальянского и русского оперного искусства, интересовавшийся тем, *кто* из певцов, *что, где* и с *какой целью* представляет публике, де-факто постигал основы культурологического анализа. О художественной и технической стороне указанного исполнительского процесса Чайковский-критик радел в первую очередь. Уже не разделяя артистов на русских и итальянских, он удостаивал заслуженного звания «хорошего певца» Антонио Котоньи, исполнявшего партию Дон Жуана «обдуманно, твердо и с увлечением», и уважительно отзывался о первых шагах юных учениц профессора Московской консерватории А. Александровой-Кочетовой: «Мы не слышали в этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы» [3, с. 157]. При этом выразительное пение робких и застенчивых дебютанток представлялось критику более значимым, нежели выступление обладателя «громкого имени» певца Федора Никольского, который «все по-прежнему сладостно, но монотонно заливается» [там же, с. 159]. Откликаясь на музыкальные события, Чайковский вообще не был склонен «приноравливаться» к общепризнанному статусу исполнителя, маститого или начинающего. Критик с равной заинтересованностью и ответственностью мог откликнуться и на «...самый замечательный концерт всего последнего времени… данный Музыкальным обществом в пользу учрежденного при нем фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов» [там же, с. 156], и на скромный ученический вечер с участием воспитанниц «примадонны нашей русской оперы г-жи Александровой» [там же, с. 157]. В глазах Чайковского объективное значение приватного концерта нисколько не зависело от типичного для подобных событий «вполне интимного характера семейного кружка» и атмосферы «чисто семейного торжества». Критик искренне радовался тому, что представленные молодые таланты получают «хорошую оправу серьезной и разумной вокальной методы», приобщающей воспитанников к «естественному развитию и укреплению голосовых органов» [там же, с. 158, 157], а не к демонстрации «всех блесток вокальной гимнастики» [там же, с. 210]. Подлинный «руководитель общественного мнения в сфере музыки» (так определял роль музыкального критика Чайковский) стремился сформировать у своих современников критерии, позволяющие воспринимать вокальное искусство с позиций «изящной простоты», завещанных Глинкой.

Чайковский-критик в прямом и положительном смысле слова был пристрастен к молодым исполнителям: не случайно им, малоискушенным «птенцам», доверил он судьбу любимого детища – «Евгения Онегина»! Вот почему в заметках рецензента порой звучала нескрываемая тревога о первых шагах начинающих певцов. Так, анализируя выступления учеников В. Кашперова, подлинного знатока вокальной методики, постигавшего ее фундаментальные принципы на родине bel canto в течение девя-

ти лет, Чайковский не преминул отметить искусственность мимики поющих в процессе звукоизвлечения. Со свойственной ему чуткостью отметил критик и другой просчет опытного наставника – излишнюю заботу «…о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб *простому, широкому пению*» (курсив мой. – Н. М.) [3, с. 149]. Вопреки очевидным успехам восходящих звезд, в размышления рецензента нередко закрадывалась пронзительная нота беспокойства: «Что искусство пения находится в состоянии глубокого упадка – это несомненно, но несомненно также и то, что оно не скоро вступит в период своего возрождения…» [там же, с. 144]. И здесь Чайковский обнаруживал полное единодушие со своим современником – Франческо Ламперти, прославленным миланским педагогом, взрастившим любимых певцов композитора – Александра Додонова и Николая Фигнера. Русский композитор и итальянский маэстро вокала буквально вторили друг другу: «То, что сегодня искусство пения находится в плачевном состоянии упадка, – это грустная, но неоспоримая истина», – констатировал Ламперти [5, с. 8]. Оба музыканта уподобляли собственное восприятие упомянутой ситуации «разгару... похорон вокальной музыки» [там же, с. 9], а причины близящейся катастрофы единодушно связывали с педагогическими ошибками, разнузданностью театральных спекулянтов и пагубным увлечением современных композиторов декламационным стилем[3].

И все же, благодаря широте культурологического подхода, Чайковскому удавалось избежать беспросветного пессимизма: «Много безобразий творится на наших лирических сценах, много есть грустных фактов, свидетельствующих о недоразвитости наших музыкантов и нашей публики, но есть и много утешительных явлений…» [3, с. 128–129]. Критик с надеждой отмечал возрастающую общественную активность всех участников художественного процесса, включая «композиторов, поощренных возможностью исполнения своих произведений» [там же, с. 128], публику и даже рецензентов, откликающихся на эти исполнения. В числе отрадных явлений, «...заслоняющих собою мрачные стороны нашего музыкального дела…» [там же, с. 129], Чайковский упоминал открытие в Москве при «Славянском базаре» (1872) «...прелестной залы, в строго выполненном русском стиле, вполне оправдывающей данное ей название русской палаты» [там же, с. 77] и предназначенной для «музыкально-литературных забав». С этой инициативой, по мнению критика, было связано «желание дать нечто особенное, выходящее из пределов обыденности, долженствующее отличить вечера “Базара” от клубных и других музыкальных вечеров» [там же]. Разумеется, Чайковский не мог предвидеть знаменательной «переклички» данного события с теми явлениями национальной культуры, которые заявили о себе четверть века спустя, оказав колоссальное воздействие на развитие отечественного вокального искусства, в частности, камерного. С одной стороны, описываемое сопряжение «элемента ученого» с музыкальным в совершенно оригинальных по духу «полезно-приятных» вечерах «Базара» явилось непосредственным предвосхищением «конференций», организованных М. Олениной-д’Альгейм в Бельгии и во Франции, а затем перенесенных в условия «Дома песни» (1908–1918), небывалого до той поры художественно-коммуникативного феномена. С другой стороны, в числе концертных площадок, осваиваемых только появившимся на свет «Кружком любителей русской музыки» под руководством четы легендарных просветителей М. и А. Керзиных (1896), также фигурировал «Славянский базар». Благодаря этому на авансцене общественной жизни утвердились певцы-просветители – артистические личности небывалого размаха, о которых мечтал Чайковский-критик, – в равной степени «основательные музыканты» и крупные организаторы, способные принести «пользу русскому искусству, нуждающемуся в людях не только даровитых и развитых, но и решительных и деятельных» [там же, с. 153]. Не ограничиваясь «бытописанием русской музыкальной жизни», Чайковский, по сути, предвидел грядущий прорыв к Серебряному веку и во многом предвосхитил современные нам коллизии, – вот каковы глубина и проницательность его культурологических прогнозов!

[3] Так, оценивая публичные исполнения «Каменного гостя» – экспериментального опуса «высокодаровитого» композитора, высоко ценимого Чайковским, последний утверждал, что Даргомыжский написал «оперу без музыки», поскольку преобладающий в этом сочинении речитатив «еще не есть музыкальная форма» [3, с. 155].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ушуллу И.* Взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. 2013. № 4.Ч. 2. С. 183–189.

2. *Ларош Г.* Воспоминания о П. И. Чайковском // Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. С. 406–414.

3. *Чайковский П.* Музыкальные эссе и статьи. М.: Музыка, 2015. 448 с.

4. *Кюи Ц.* Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. 276 с.

5. *Ламперти Ф.* Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения; Искусство пения по классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам; Ежедневные упражнения в пении. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 144 с.

REFERENCES

1. *Ushullu I.* Vzglyady P. I. Chaykovskogo na vokal'noe ispolnitel'stvo vtoroy poloviny XIX veka [The views of P. Tchaikovsky on vocal performing art in the second half of the 19th century]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and law sciences, cultural and art studies: problems of theory and practice]. 2013. No. 4. Part 2. Pp. 183–189.

2. *Larosh G.* Vospominaniya o P. I. Chajkovskom [Memoirs of P. Tchaikovsky]. Chaykovskiy P. Muzykal'nye esse i stat'i [Musical essays and articles]. Moscow: Muzyka, 2015. Pp. 406–414.

3. *Chaykovskiy P.* Muzykal'nye esse i stat'i [Musical essays and articles]. Moscow: Muzyka, 2015. 448 p.

4. *Kyui Ts*. Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh [Selected articles about performers]. Moscow: Muzgiz, 1957. 276 p.

5. *Lamperti F*. Nachal'noe teoretiko-prakticheskoe rukovodstvo k izucheniyu peniya; Iskusstvo peniya po klassicheskim predaniyam: Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam; Ezhednevnye uprazhneniya v penii [An initial theoretical and practical guide to the study of singing; The art of singing according to classical traditions: Technical rules and advice for students and artists; Daily exercises in singing]. St. Petersburg: PLANETA MUZYKI, 2014. 144 p.

Мещерякова Наталья Алексеевна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на Дону
natali863@bk.ru
ORCID: 0000-0002-8257-2031

Natalya A. Meshcheryakova
Ph. D. (Art), Professor at the Department of Solo singing
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
natali863@bk.ru
ORCID: 0000-0002-8257-2031

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF SOUTH OF RUSSIA

УДК 94(47)(093):783 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14015

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ И ОРКЕСТРОВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В ЖИЗНИ ДОНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX вв.

В статье на примере крупнейшего образовательного учреждения Юга России второй половины XIX – начала XX вв. Донской духовной семинарии показано, что одной из важнейших составляющих учебного процесса духовных школ Российской империи было эстетическое воспитание, к которому относились церковное пение и оркестровое музицирование. Церковное пение являлось обязательным предметом, включенным в образовательный процесс учебным комитетом Св. Синода. Оркестровое музицирование, принадлежавшее к категории дисциплин «по желанию», тем не менее, вызывало устойчивый интерес учащихся, которые не только успешно осваивали навыки игры на духовых и струнных инструментах, но и участвовали в городских концертах в составе семинарского оркестра. Изучение архивных источников позволило выявить имена преподавателей Донской духовной семинарии, которые обучали семинаристов пению и игре на музыкальных инструментах, а также основы преподавания музыкальных дисциплин, изложенные преподавателем церковного пения Н. А. Лебедевым. Среди преподавателей, обучавших церковному пению, совмещая эту дисциплину с преподаванием богословских дисциплин, выделялся известный церковный композитор последней трети XIX – начала XX вв., регент Архиерейского хора Вознесенского кафедрального собора г. Новочеркасска священник М. Д. Ерхан. Значительный вклад в постановку хорового пения в семинарии внес В. М. Одноралов. В рамках освещаемого процесса обучения музыке функционировали два хора, сформированных из семинаристов и поочередно руководимых учащимися. К числу таких учащихся-регентов относился А. М. Листопадов, впоследствии известный донской фольклорист. Обучение оркестровому музицированию в стенах Донской семинарии было инициировано семинарским Правлением и ректором семинарии. Основным предназначением этой дисциплины являлось эстетическое воспитание, призванное отвлечь семинаристов «от праздности и грубых удовольствий», а также воспрепятствовать распространению революционных идей. Указанная идея Правления семинарии была успешно реализована и принесла ощутимые плоды.

Ключевые слова: Донская духовная семинария, эстетическое воспитание, церковное пение, оркестр Донской духовной семинарии, священник В. С. Костенко, священник М. Д. Ерхан, В. М. Одноралов, А. М. Листопадов.

Для цитирования: Шадрина А. В. Хоровое пение и оркестровое музицирование в жизни Донской духовной семинарии второй половины XIX – начала XX вв. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 123–131.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14015

A. SHADRINA
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences

CHORAL SINGING AND ORCHESTRAL MUSIC PLAYING IN THE LIFE OF THE DON THEOLOGICAL SEMINARY IN THE SECOND HALF OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Based on example of the Don Theological Seminary as the largest educational institution in the South of Russia of the second half of the 19th – early 20th centuries the article shows that one of the most important elements of the educational process of theological schools in the Russian Empire was aesthetic education, which included church singing and orchestral music playing. With church singing being a compulsory subject included in the syllabus by the educational committee of the Holy Synod, orchestral music playing was considered an optional subject which, however, aroused a persistent interest among students. Not only did they succeed in mastering the skills of playing wind and string instruments, but they also participated in city concerts as members of the seminary orchestra. Studying archive sources made it possible to reveal the names of the Don Theological Seminary teachers who taught students singing and playing musical instruments, and to determine the methods of teaching music-related subjects as they were presented by a church singing teacher N. Lebedev. The priest M. Erkhan, who was a well-known church composer of the last third of the 19th – early 20th centuries and the precentor of the Archbishop's Choir of the Novocherkassk Ascension Cathedral, stood out among the teachers who taught both church singing and theological subjects. A significant contribution to choral singing training in the seminary was made by V. Odnoralov. Consequently, due to the music training, seminary students formed two choirs, managed alternately by the students themselves. A. Listopadov, who later became a well-known folklorist of the Don region, was one of such students-cantors. Teaching orchestral music playing at the Don Seminary was initiated by the Seminary Board and the principal. The main objective of introducing that subject was aesthetic education, which was expected "to distract students from idleness and gross pleasures" and from taking any interest in revolutionary ideas. The idea of the Seminary Board was successfully implemented and yielded tangible results.

Key words: Don Theological Seminary, aesthetic education, church singing, orchestra of the Don Theological Seminary, priest V. Kostenko, priest M. Erkhan, V. Odnoralov, A. Listopadov.

For citation: Shadrina A. Choral singing and orchestral music playing in the life of the Don Theological Seminary in the second half of the 19th – early 20th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 123–131.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14015

Одной из важнейших проблем истории музыкальной культуры является жизнь учебных заведений XIX в., к числу обязательных составляющих которой принадлежали обучение музыке и музицирование, нередко выходившее за пределы домашнего. В этом контексте представляется актуальным обращение к музыкальному воспитанию в одном из крупнейших учебных заведений Юга России – Донской духовной семинарии (1868–1920 гг.), преподавателями и выпускниками которой были, в том числе, выдающиеся представители музыкальной культуры.

До настоящего времени обозначенная проблема не фигурировала в качестве предмета исследования, поэтому ее историография отсутствует. Исключение составляет статья И. П. Дабаевой, посвященная описанию Донской духовной семинарии в годы обучения в ней выдающегося фольклориста А. М. Листопадова [1, с. 23–37].

Источниковую базу настоящей статьи составляют архивные документы фонда 352 (Донская духовная семинария), хранящиеся в Государственном архиве Ростовской области (г. Ростов-на-Дону), документы фонда 802 (Учебный комитет при Синоде) Российского государ-

ственного исторического архива (г. Санкт-Петербург), а также публикации в дореволюционных периодических изданиях разных лет – «Памятной книжке Области войска Донского» и «Донских епархиальных ведомостях».

В Донской духовной семинарии второй половины XIX – начала XX вв. обучение воспитанников музыке осуществлялось по двум направлениям: 1) обучение церковному пению (которое, в свою очередь, подразделялось на сольное исполнение обиходных песнопений и хоровое музицирование); 2) обучение игре на оркестровых музыкальных инструментах. Традиционной формой являлось церковное пение, сопряженное с обязательным пением за богослужениями в семинарском хоре.

После открытия в 1868 г. Донской духовной семинарии на протяжении 12 лет ее воспитанники, не имевшие собственного храма, в обязательном порядке участвовали в литургии в Новочеркасской Крестовой церкви при Архиерейском доме [2, л. 9]. Всенощное бдение совершалось в стенах семинарии [3, л. 31 об.]. О том, пели ли семинаристы за богослужением, сведений не сохранилось, хотя предмет «церковное пение» был в семинарии обязательным. После освящения 9 октября 1883 г. домовой семинарской церкви во имя св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова, воспитанники семинарии в воскресные, праздничные и высокоторжественные дни были обязаны присутствовать в этом храме на богослужениях [4, л. 78–78 об.; 5, л. 2].

Участие в богослужениях в качестве певчих предполагало соответствующее обучение. В системе духовного образования Русской православной церкви второй половины XIX в. певческому искусству, несмотря на обязательное преподавание во всех духовных учебных заведениях предмета «церковное пение», отводилась второстепенная роль. Уровень преподавания названного предмета зависел исключительно от желания семинарского руководства иметь либо не иметь «хорошо поставленное» пение за богослужением. Несмотря на то, что в указе Св. Синода 1882 г. церковное пение было охарактеризовано как предмет, «не требующий со стороны воспитанников умственного напряжения» [6, с. 335], вопрос о его преподавании всегда оставался актуальным для Донской духовной семинарии. Изначально церковное пение преподавали выпускники духовных академий, одновременно занимающие другие кафедры в семинарии: Николай Рунов (кафедра всеобщей и русской гражданской истории; церковное пение преподавал с 8 августа 1868 по 4 сентября 1870 г.) [7, л. 24 об.], Николай Викторович Кратиров, позднее рукоположенный в сан священника (кафедра Священного Писания; церковное пение преподавал с 10 сентября 1870 г.) [8, л. 14], Василий Михайлович Лебединский (кафедра гражданской истории; церковное пение преподавал в 1876–1881 гг.) [9, л. 7 об.].

В 1881 г. на должность преподавателя церковного пения был приглашен Николай Арсеньевич Лебедев. К сожалению, о нем сегодня почти ничего не известно, кроме того, что он преподавал в Донской духовной семинарии в течение года. Однако докладная записка на имя исполняющего должность ректора, архимандрита Мефодия (Никольского), составленная Н. А. Лебедевым, свидетельствует о нем как о человеке, ясно представляющем цели, задачи и методы обучения будущего духовенства церковному пению. В частности, Н. А. Лебедев писал о намерении «...распределить свои занятия так: а) назначить для пения четыре урока в неделю; б) три из них посвятить на классные занятия с отдельными классами; в) для того всех воспитанников семинарии, имеющих обучаться пению, разделить на три группы в таком сочетании: группа первая из I и II классов, группа вторая из III и IV классов, и группа третья из V и VI классов; г) четвертый урок употребить на приготовление к богослужению предстоящему и на общее хоровое пение; и д) причем развивать по мере возможности, я сам буду присутствовать при богослужении и управлять хором. Для успешного ведения дела необходимо, чтобы воспитанники имели учебные книги нотного пения и именно книгу Потулова, а в крайнем случае хотя бы простой “обиход”, при пении воспитанники должны петь стоя, но не сидя» [10, л. 1–2]. Рассмотрев докладную записку Н. А. Лебедева, Педагогическое собрание Правления семинарии постановило удовлетворить все просьбы преподавателя [10, л. 5–5 об.].

С большим вниманием к оформлению богослужения и пению относился ректор семинарии протоиерей Митрофан (Симашкевич). Скорее всего, именно по его инициативе в 1888 г. в качестве учителя церковного пения в Донскую духовную семинарию был приглашен регент Архиерейского хора Донской и Новочеркасской епархии священник Василий Семенович Костенко. Он преподавал в семинарии с 5 сентября 1888 по 1898 г. [11, л. 11]. Священник В. Костенко родился в семье мещанина, обучался в Придворной певческой капелле, получив свидетельство Управления капеллы на право ведения регентской деятельности. В Донской духовной семинарии он преподавал по программе, «... заимствованной им из Подольской семинарии, для которой она [была] составлена местным учи-

телем Богдановым и утверждена Св. Синодом (Указ 21 июля 1887 г.)» [4, *л.* 71 об.]. Программа, которую использовал для обучения семинаристов священник В. Костенко, ориентировалась на практические цели – обучение сольному и хоровому пению. Однако преподавание по этой программе не дало желаемых результатов. Как сообщал один из членов Учебного комитета при Св. Синоде, ревизовавший Донскую духовную семинарию в 1892 г., «...успехи воспитанников нельзя признать удовлетворительными: при мне даже воспитанники V класса не обнаружили достаточного навыка в исполнении ими по церковному обиходу простых церковных песнопений. При мне пение их, как поодиночке, так вдвоем и целым классом, не ладилось» [4, *л.* 71 об.].

Помимо семинарии, священник В. Костенко преподавал церковное пение на летних педагогических курсах учителей и учительниц церковно-приходских школ Донской епархии.

После его смерти в 1898 г. [4, *л.* 71 об.] должность преподавателя церковного пения в семинарии занял регент Архиерейского хора Вознесенского кафедрального собора г. Новочеркасска, известный церковный композитор, священник Михаил Дмитриевич Ерхан. До назначения на должность регента Архиерейского хора он с 4 октября 1890 г. преподавал церковное пение в Тамбовской духовной семинарии и руководил там семинарским хором [12, *л.* 15 об.; 13, с. 680]. В январе 1893 г. по распоряжению епископа Тамбовского и Шацкого Иеронима (Экземплярского) М. Д. Ерхан был назначен на должность регента Тамбовского Архиерейского хора. 15 марта 1896 г. состоялось его рукоположение в сан священника [14, *л.* 1–3 об.]. В 1898 г. резолюцией архиепископа Донского и Новочеркасского Афанасия (Пархомовича) священник Михаил Ерхан был утвержден в должности регента Архиерейского хора. В Донской духовной семинарии он трудился с 13 февраля 1898 по 1 октября 1903 г. и с февраля 1915 г. [14, *л.* 4 об.–6 об.].

Ближайшим следствием приглашения регентов Архиерейского хора Новочеркасского кафедрального собора в качестве преподавателей церковного пения и руководителей семинарского хора явилась организация пения за богослужением трех хоров [5, *л.* 2]. На правом и левом клиросах пели воспитанники семинарии, а на хорах – ученики Образцовой начальной школы при Донской духовной семинарии [5, *л.* 2]. Певческими учебными коллективами под наблюдением учителя пения управляли семинаристы, назначаемые инспектором. Как нелицеприятно заметил представитель Учебного комитета, проводивший ревизию Донской духовной семинарии в 1892 г., ее воспитанники, при наличии вокальных способностей, отличались недостатком культуры пения и незнанием богослужебно-певческих традиций: «певчие (семинарских хоров. – А. Ш.) обладают хорошими голосами, но не умеют владеть ими по неразвитости вкуса к строго церковному благоговейному и умилительному пению. Это особенно надо сказать относительно партесного исполнения ими церковных песнопений: при мне за всенощным бдением певчие прокричали какое-то невозможное переложение “Светися”. Общее же пение воспитанников, в котором принимают участие и певчие, поставлено удовлетворительно» [4, *л.* 79].

К 1890-м годам относится обучение в Донской духовной семинарии и, в том числе, руководство семинарским хором (в соответствии с очередностью, установленной в семинарии) выдающегося фольклориста и собирателя донских казачьих песен Александра Михайловича Листопадова (1873–1948) [15, с. 5, 10, 11; 16; 1, с. 23–37]. Скорее всего, именно к этому периоду относятся его композиторские опыты в области церковной музыки, в том числе песнопение «Отца и Сына», не утратившее актуальности до настоящего времени.

С 17 ноября 1903 по 29 сентября 1907 г. церковное пение преподавал Владимир Петрович Васильев [17, с. 266]. В 1900 г. он окончил Московское Синодальное училище церковного пения с аттестатом 2 разряда, званием регента и учителя пения. В должности учителя церковного пения Донской духовной семинарии и регента семинарского хора В. П. Васильев был утвержден 17 ноября 1903 г., уволен по собственному прошению – 29 сентября 1907 г. [18, *л.* 2 об.].

После увольнения В. П. Васильева в семинарии была восстановлена традиция преподавания церковного пения педагогами других кафедр семинарии. Так, в 1904–1905 гг. эту дисциплину вел магистр богословия, выдающийся исследователь церковной истории Дона, преподаватель латинского языка Николай Васильевич Лысогорский [18, *л.* 2 об.]; с 9 октября по 17 декабря 1903 г. и с 13 сентября 1907 по 15 июня 1908 г. – кандидат богословия Александр Михайлович Щетковский [19, *л.* 12 об.–14]. С 16 августа 1908 г. и, скорее всего, до закрытия семинарии в 1920 г. церковное пение преподавал выпускник Донской духовной семинарии Василий Максимович Одноралов [18, *л.* 2]. По окончании семинарии он трудился в должности учителя Новочеркасской второклассной церковно-приходской школы. 1 октября 1904 г. был назначен на должность преподавателя церковного пения и регента училищного хора Новочеркасского духовного училища [20, с. 290].

Музыку (предмет по выбору) преподавал с 1912 по 1916 гг. [21, с. 227–228].

О качественном уровне пения семинаристов в начале XX в. сохранилось упоминание в печати, свидетельствующее о весьма квалифицированной работе В. М. Одноралова. В 1904 г. преподавателем кафедры истории и обличения старообрядческого раскола и сект протоиереем Евграфом Овсянниковым была организована миссионерская экскурсия воспитанников VI класса Донской духовной семинарии. С 15 по 18 октября 1904 г. они посетили хутор Задоно-Кагальницкий, где должны были стать свидетелями ведения публичных собеседований со старообрядческим начетчиком [22, с. 902]. 17 октября во время литургии, совершенной в православном храме протоиереем Николаем Кутеповым в совместном служении миссионеров, носящих священный сан, и единоверческих священников, воспитанники семинарии исполняли все церковные песнопения. Их стройное пение «...вызвало молитвенное настроение у православных жителей хутора Задоно-Кагальницкого… пение было простое, чуждое всего партесного и искусственного» [23, с. 926].

Как видно, обучение церковному пению в Донской духовной семинарии не выходило за рамки практики, характерной для всех духовных учебных заведений Русской православной церкви второй половины XIX – начала XX вв. Отзывы о пении семинарских хоров отличались полярностью. Это было обусловлено, скорее всего, индивидуальными вкусами преподавателей церковного пения, в обязанности которых входило наблюдение за пением хоров в процессе богослужения, и ректоров семинарии. Важно отметить, что для Новочеркасска, включая Донскую духовную семинарию, принадлежность хормейстеров и преподавателей к разным школам – Придворной певческой капелле или Синодальному училищу – не имела принципиального значения. В отношении подобных музыкальных предпочтений на Юге Российской империи доминировала эклектичность.

Примечательной страницей в истории Донской духовной семинарии явилось введение, начиная с 1889 г., обучения оркестровой музыке в качестве предмета по выбору. Поскольку, согласно мнению Правления семинарии, эстетическое воспитание «отвлекает от праздности и грубых удовольствий» [24, *л.* 3], в 1889 г. на средства, выделенные братством св. ап. Иоанна Богослова (деятельность которого была направлена на содействие эстетическому образованию воспитанников), были закуплены струнные и духовые музыкальные инструменты, ноты и приглашен преподаватель. Ему предписывалось не только обучить семинаристов играть на инструментах, но и создать оркестр из учащихся. Для этой дисциплины было установлено 2 урока в неделю в послеобеденное время. В 1891–1892 гг. оркестровой музыкой занимались 45 воспитанников; из них и был составлен оркестр, включавший в себя группы струнных (1-я скрипка, 2-я скрипка, альт, виолончель, контрабас) и духовых (кларнет, флейта, корнет, валторна, тромбон) инструментов [25, *л.* 12–12 об.].

В 1897/98 учебном году игре на музыкальных инструментах обучались: на скрипке – 10 учеников, на флейте – 4, на кларнете – 2, на корнет-а-пистоне – 4, на валторне – 3, на тромбоне – 3, на виолончели – 2, на контрабасе – 2, итого 30 учащихся. В 1900/01 учебном году оркестровой музыке обучался 41 воспитанник [26, *л.* 17]. В 1901/02 учебном году занятия оркестровой музыкой продолжались до 1 марта; с этого времени и вплоть до 1909 г. занятия были прекращены «за неимением средств на вознаграждение учителя». В 1905 г. Правлением семинарии предпринималась попытка хотя бы частично возобновить занятия. С января 1905 г. воспитанникам были разрешены «уроки игры на скрипке». Тогда же в «Донских епархиальных ведомостях» было дано объявление о приглашении преподавателя.

В 1909 г. ректором Донской духовной семинарии был назначен кандидат богословия архимандрит Севастиан (Вести). Вероятно, еще в процессе знакомства с Донской семинарией ректор обратил внимание, что там имеются музыкальные инструменты: пианино, фисгармония, скрипка, контрабас, «две скрипки альт» и одна виолончель. Вместе с инструментами хранились ноты: «школы игры» для различных музыкальных инструментов и оркестровые партитуры с голосами. Правление семинарии доложило ректору, что до 1902 г. семинаристы обучались игре на музыкальных инструментах и даже музицировали в составе оркестра. Опрос, проведенный по инициативе ректора, показал, что среди воспитанников насчитывается немало желающих обучаться музыке, но отсутствует педагог, «...за неимением в распоряжении Правления семинарии средств на содержание означенного учителя» [24, *л.* 6].

По инициативе архимандрита Севастиана был поднят вопрос о возобновлении уроков музыки. 27 сентября 1909 г. Правление семинарии обратилось к епархиальному съезду духовенства Донской епархии с просьбой об «особом кредите» на приглашение учителя музыки для воспитанников семинарии. Помимо этого, Правление ходатайствовало о единовременной выплате

в 150 рублей на приобретение новых и ремонт старых духовых музыкальных инструментов [24, л. 6 об.]. Принимая во внимание то обстоятельство, что занятия музыкой должны были воспрепятствовать распространению революционных идей, епархиальный съезд выделил просимые суммы. С 1 января 1910 г. возобновились обучение игре на струнных и духовых инструментах, а также оркестровое музицирование. Занятия, в отличие от предыдущих лет, проводились 3 раза в неделю. С 1912 г. обучение игре на музыкальных инструментах и репетиционная работа с оркестром были поручены преподавателю церковного пения Василию Максимовичу Одноралову [21, с. 227–228].

Занятия музыкой были настолько популярны в среде семинаристов, что не были отменены даже в годы Первой мировой войны. В 1915/16 учебном году музыке обучались 45 человек. Вначале, как сообщалось в отчете, они «...знакомились с инструментом и амбушюром, а затем играли различные упражнения по школам и этюдам, положенным для духовых и струнных инструментов» [27, л. 10 об.]. Из всех обучающихся В. М. Одноралов организовал симфонический оркестр и два струнных квартета для исполнения камерной музыки [27, л. 10 об.]. В 1916/17 учебном году музыке продолжали обучаться 43 воспитанника. В семинарии по-прежнему функционировали два струнных квартета. Симфонический оркестр под управлением В. М. Одноралова в феврале 1917 г. с большим успехом принял участие в благотворительном концерте, организованном администрацией семинарии в зале Городского клуба. Средства, собранные по итогам этого выступления, были переданы в пользу нуждающихся воспитанников семинарии.

Итак, в жизни Донской духовной семинарии второй половины XIX – начала XX вв. обучение музыке занимало важное место. При этом, наряду с традиционным обучением церковному пению, значительное внимание уделялось эстетическому воспитанию, которое подразумевало (согласно трактовке Правления и ректора семинарии, разделяемой приходским духовенством) обучение игре на духовых и струнных инструментах. Оба направления в итоге оказались весьма плодотворными: в Донской духовной семинарии за богослужением пели 3 хора, а симфонический оркестр, включающий в себя «изъявивших желание» семинаристов, даже выступал с концертами. Указанное приобщение к музыкальной культуре, несомненно, благоприятствовало и профессиональному формированию выдающихся представителей музыкальной культуры, среди которых, прежде всего, надлежит упомянуть выпускников Донской духовной семинарии Василия Максимовича Одноралова и Александра Михайловича Листопадова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дабаева И.* Донская духовная семинария в годы учебы А. М. Листопадова // Просвещение, миссия, образование в истории Донской (Ростовской) епархии: материалы церковно-исторической конференции. Ростов н/Д: ЦДО ПСТГУ, 2006. С. 23–37.

2. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 802. Оп. 9. 1884 г. Д. 6. По жалобе преподавателя Донской духовной семинарии Василия Инякина на неправильные действия ректора означенной семинарии архимандрита Иоанникия.

3. Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. 352. Оп. 1. Д. 10. Бумаги Распорядительного собрания.

4. РГИА. Ф. 802. Оп. 9. 1892 г. Д. 16. О ревизии действительным статским советником Нечаевым в 1891/92 г. духовно-учебных заведений Донской епархии.

5. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1169. Был ли дефицит по содержанию учащихся и казенных зданий Донской духовной семинарии.

6. Указ Его Императорского Величества, Самодержца Всероссийского, из Св. правительствующего Синода Высокопреосвященному Митрофану, архиепископу Донскому и Новочеркасскому, об открытии при семинарии самостоятельной кафедры по учению о русском расколе // Донские епархиальные ведомости. 1882. № 12. С. 335.

7. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 74. Послужной список.

8. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 75. Список начальствующих, учителей Донской семинарии.

9. ГАРО. Ф. 352. Оп. 5. Д. 267. Формулярный список о службе преподавателей семинарии.

10. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 541. По докладной записке учителя церковного пения при семинарии Н. Лебедева касательно уроков пения.

11. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 941. О праздновании 1/XII 1893 25-летия существования Донской духовной семинарии.

12. ГАРО. Ф. 226. Оп. 3. Д. 12162. Клировая ведомость братии Донского Архиерейского дома за 1915 г.

13. *Казьмина Е.* Ерхан М. Д. // Православная энциклопедия: в 55 т. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. Т. XVIII. С. 680–681.

14. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1688. Формулярный список о службе учителя церковного пения священника М. Д. Ерхана.

15. *Гегузин И.* А. М. Листопадов (к 75-летию со дня рождения). Ростов н/Д: Ростиздат, 1948. 48 с.

16. *Гегузин И.* Влюбленный в песню: Очерк о жизни и деятельности выдающегося собирателя и исследователя донских казачьих народных песен А. М. Листопадова. Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1974. 168 с.

17. Памятная книжка Области войска Донского на 1905 год. Новочеркасск: Областная войска Донского типография, Частная Донская типография, типография П. В. Болдырева, 1905. XXI+575 с.

18. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1436. Отчет о состоянии Донской духовной семинарии по учебной и воспитательной частям за 1907/08 учебный год.

19. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1097. Послужной список А. М. Щетковского.

20. *Вальченко А.* Хоровое искусство на Дону (XVIII – начало XX века): исслед. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 300 с.

21. Памятная книжка Области войска Донского на 1916 год. Новочеркасск: Областная войска Донского типография, 1916. XXXI+341 с.

22. *Овсянников Е., прот.* Миссионерская экскурсия воспитанников Донской духовной семинарии // Донские епархиальные ведомости. 1904. № 34. С. 902.

23. *Овсянников Е., прот.* Миссионерская экскурсия воспитанников Донской духовной семинарии // Донские епархиальные ведомости. 1904. № 36. С. 926.

24. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1540. Разные бумаги Донской духовной семинарии.

25. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 926. О командировании Нечаева для ревизии духовно-учебных заведений.

26. ГАРО. Ф. 352. Оп. 1. Д. 1077. С отчетами о состоянии духовно-учебных заведений Донской епархии по учебной и воспитательной частям за 1897–1898 гг.

27. РГИА. Ф. 802. Оп. 15. Д. 1126. Отчеты за 1914–1915 гг. Донская духовная семинария.

REFERENCES

1. *Dabaeva I.* Donskaya dukhovnaya seminariya v gody ucheby A. M. Listopadova [Don Theological Seminary during the years of A. Listopadov's studies]. Prosveshchenie, missiya, obrazovanie v istorii Donskoy (Rostovskoy) eparkhii [Enlightenment, mission, education in the history of the Don (Rostov) diocese]: materialy tserkovno-istoricheskoy konferentsii. Rostov-on-Don: TsDO PSTGU, 2006. Pp. 23–37.

2. Rossiiskiy gosudarstvennyj istoricheskiy arkhiv (RGIA) [Russian State Historical Archives (RGIA)]. F. 802. Op. 9. 1884 g. D. 6. Po zhalobe prepodavatelya Donskoy dukhovnoy seminarii Vasiliya Inyakina na nepravil'nye deistviya rektora oznachennoy seminarii arkhimandrita Ioannikiya [On the complaint of the teacher of the Don Theological Seminary Vasily Inyakin about the wrong actions of the rector of the aforesaid seminary Archimandrite Ioannikiy].

3. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti (GARO) [State Archives of the Rostov Region (GARO)]. F. 352. Op. 1. D. 10. Bumagi Rasporyaditel'nogo sobraniya [Administrative meeting papers].

4. RGIA [Russian State Historical Archives]. F. 802. Op. 9. 1892 g. D. 16. O revizii deistvitel'nym statskim sovetnikom Nechaevym v 1891/92 g. dukhovno-uchebnykh zavedeniy Donskoi eparkhii [On the audit by the actual state councilor Nechaev in 1891/92 of the spiritual educational institutions of the Don diocese].

5. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1169. Byl li defitsit po soderzhaniyu uchashchikhsya i kazennykh zdaniy Donskoy dukhovnoy seminarii [Was there a deficit in the maintenance of students and state buildings of the Don Theological Seminary].

6. Ukaz Ego Imperatorskogo Velichestva, Samoderzhtsa Vserossiyskogo, iz Sv. Pravitel'stvuyushchego Sinoda Vysokopreosvyashchennomu Mitrofanu, arkhiepiskopu Donskomu i Novocherkasskomu ob otkrytii pri seminarii samostoyatel'noy kafedry po ucheniyu o russkom raskole [Decree of His Imperial Majesty, Autocrat of All Russia, from the Holy Governing Synod to His Eminence Mitrofan, Archbishop of Don and Novocherkassk, on the opening of an independent department at the seminary on the teaching of Russian schism]. Donskie eparkhial'nye vedomosti [Don Diocesan Gazette]. 1882. No. 12. Pp. 335.

7. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 74. Posluzhnoy spisok [The service record].

8. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 75. Spisok nachal'stvuyushchikh, uchiteley Donskoi seminarii [List of heads, teachers of the Don Seminary].

9. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 5. D. 267. Formulyarnyj spisok o sluzhbe prepodavateley seminarii [Official list of Seminary Teachers Service].

10. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 541. Po dokladnoy zapiske uchitelya tserkovnogo peniya pri seminarii N. Lebedeva kasatel'no urokov peniya [According to the memo of the teacher of church singing at the seminary N. Lebedev regarding singing lessons].

11. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 941. O prazdnovanii 1/XII 1893 25-letiya sushchestvovaniya Donskoy dukhovnoy seminarii [On the celebration of 1.12.1893 the 25th anniversary of the existence of the Don Theological Seminary].

12. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 226. Op. 3. D. 12162. Klirovaya vedomost' bratii Donskogo Arkhiereyskogo doma za 1915 g. [Clearing register of the brethren of the Don Bishops' House for 1915].

13. *Kaz'mina E.* Yerkhan M. D. [Erkhan M.]. Pravoslavnaya entsiklopediya: v 55 tomakh [Orthodox encyclopaedia: in 55 vol.]. Moscow: Tserkovno-nauchnyj tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya», 2008. Vol. 18. Pp. 680–681.

14. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1688. Formuliarnyj spisok o sluzhbe uchitelya tserkovnogo peniya svyashchennika M. D. Yerkhana [Official list about the service of the teacher of church singing, priest M. Erkhan].

15. *Geguzin I.* A. M. Listopadov (k 75-letiyu so dnya rozhdeniya) [A. Listopadov (towards his 75th birthday)]. Rostov-on-Don: Rostizdat, 1948. 48 p.

16. *Geguzin I.* Vlyublennyj v pesnyu: Ocherk o zhizni i deyatel'nosti vydayushchegosya sobiratelya i issledovatelya donskikh kazach'ikh narodnykh pesen A. M. Listopadova [In love with the song: An essay about the life and activity of the outstanding collector and researcher of Don Cossack folk songs A. Listopadov]. Rostov-on-Don: Kn. izd-vo, 1974. 168 p.

17. Pamyatnaya knizhka Oblasti voyska Donskogo na 1905 god [Commemorative book of the Region of the Don army for 1905]. Novocherkassk: Oblastnaya voiska Donskogo tipografiya, 1905. 21+575 p.

18. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1436. Otchet o sostoyanii Donskoy dukhovnoy seminarii po uchebnoy i vospitatel'noy chastyam za 1907/08 uchebnyj god [Report on the state of the Don Theological Seminary on study and upbringing parts for the 1907/08 academic year].

19. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1097. Posluzhnoy spisok A. M. Shchetkovskogo [The service record of A. M. Shchetkovsky].

20. *Val'chenko A.* Khorovoe iskusstvo na Donu (XVIII – nachalo XX veka) [Choral art on the Don (the 18th – early 20th century)]: issledovanie. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2014. 300 p.

21. Pamyatnaya knizhka Oblasti voiska Donskogo na 1916 god [Commemorative book of the Region of the Don army for 1916]. Novocherkassk: Oblastnaya voiska Donskogo tipografiya, 1916. 31+341 p.

22. *Ovsyannikov E., prot.* Missionerskaya ekskursiya vospitannikov Donskoy dukhovnoy seminarii [Missionary excursion for pupils of the Don Theological Seminary]. Donskie eparkhial'nye vedomosti [Don Diocesan Gazette]. 1904. No. 34. P. 902.

23. *Ovsyannikov E., prot.* Missionerskaya ekskursiya vospitannikov Donskoy dukhovnoy seminarii [Missionary excursion for pupils of the Don Theological Seminary]. Donskie eparkhial'nye vedomosti [Don Diocesan Gazette]. 1904. No. 36. P. 926.

24. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1540. Raznye bumagi Donskoy dukhovnoy seminarii [Various papers of the Don Theological Seminary].

25. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 926. O komandirovanii Nechaeva dlya revizii dukhovno-uchebnykh zavedeniy [On the official journey of Nechaev for the audit of theological educational institution].

26. GARO [State Archives of the Rostov Region]. F. 352. Op. 1. D. 1077. S otchetami o sostoyanii

dukhovno-uchebnykh zavedeniy Donskoi eparkhii po uchebnoy i vospitatel'noi chastyam za 1897–1898 gg. [With reports on the state of the theological educational institutions of the Don diocese in the study and upbringing parts for 1897–1898.]

27. RGIA [Russian State Historical Archives]. F. 802. Op. 15. D. 1126. Otchety za 1914–1915 gg. Donskaya dukhovnaya seminariya [Reports for 1914–1915. Don Theological Seminary].

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

Alla V. Shadrina
Ph. D. (History), Senior researcher
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

УДК 78.071.1 DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14016

М. И. ХАЛИТОВА
Крымский инженерно-педагогический университет

ПУТЬ В БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО: КОМПОЗИТОР ИЛЬЯС БАХШЫШ

В статье впервые предпринимается опыт анализа оркестровых произведений крымско-татарского композитора И. Бахшыша (1913–2000). Исследователь опирается на культурологический подход при рассмотрении творчества указанного автора, оценивая его художественную значимость в историческом контексте эпохи. На фоне многообразия жанров и стилей, присущего музыке XX века, фигура И. Бахшыша являет собой пример традиционно мыслящего композитора, стремящегося внести посильный вклад в развивающееся профессиональное музыкальное искусство крымских татар. Воссозданию творческого облика упомянутого мастера сопутствует освещение приоритетных способов интеграции народно-песенного материала в оркестровую ткань его сочинений как важнейшей предпосылки для индивидуального синтеза фольклорного и академического начал в художественном стиле И. Бахшыша. Названным синтезом фактически предопределяется специфика формы оркестровых произведений характеризуемого композитора, в которых явственно доминирует рапсодичность. Тяготение к жанру рапсодии обусловлено также сочетанием в музыке И. Бахшыша цитируемых народных и «фольклоризованных» мелодий, тем, образов, что позволяет композитору максимально приблизить интонационную сферу своей музыки к «подлинной» крымско-татарской интонационности. В статье на примерах симфонических произведений – «Увертюры на татарские темы» и «Татарской рапсодии» – выявляются особенности индивидуального оркестрового стиля И. Бахшыша как феномена, претворяющего национальные фольклорные традиции в сочетании с отдельными концептуальными воздействиями русской музыки позднеромантической эпохи (вторая половина XIX – начало XX столетий). По мнению исследователя, творчество И. Бахшыша представляет интерес в аспекте преломления неофольклористических и неоромантических стилевых моделей в симфонизме Новейшего времени.

Ключевые слова: И. Бахшыш, крымско-татарский музыкальный фольклор, рапсодичность, симфоническая музыка, «Увертюра на татарские темы», «Татарская рапсодия».

Для цитирования: Халитова М. И. Путь в большое искусство: композитор Ильяс Бахшыш // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 132–138.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14016

M. KHALITOVA
Crimean Engineering and Pedagogical University

THE WAY TO A GREAT ART: COMPOSER ILYAS BAKHSHYSH

The article is the first trial of analysis the orchestral works of the Crimean-Tatar composer I. Bakhshysh (1913 –2000). The researcher offers her culturological vision and evaluation of his work and considers the image of the composer in its interrelation with the time of his life. On the background of the variety of genres and styles of 20th century music, the figure of I. Bakhshysh appears as an example of a traditionally thinking composer, who, by virtue of his skills and abilities, strives to make his contribution to the professional musical art of the Crimean Tatars that began to develop at the beginning of the 20th century. Thus, the purpose of the article is the presentation of composer's individual style, integration of the folklore material into the orchestral texture of his works, and in this regard, revealing

of a synthesis of the national and academic in the analyzed music of I. Bakhshysh. The mentioned synthesis factually predetermines specific features of orchestral heritage by I. Bakhshysh because his works obviously characterized by rhapsodness. Composer's intention to genre of rhapsody is also conditioned by the combination of his own melodies, themes and images and authentic folk ones, because the composer's main goal was to bring the intonation sphere of his music as close as possible to the Crimean-Tatar folk intonations. On examples of symphonic works by I. Bakhshysh such as "Overture on Tatar Themes" and "Tatar Rhapsody" the researcher reveals the features of the composer's individual style, based on national folklore traditions in combination with the separate conceptual inspirations of the late-romantic Russian music (the second half of the 19th – early the 20th centuries). The researcher believes that music by I. Bakhshysh is of interest in aspect of neo-folkloristic and neo-romantic style models refraction in symphonic music.

Key words: I. Bakhshysh, Crimean-Tatar musical folklore, rhapsodness, symphonic music, "Rhapsody on Tatar Themes", "Tatar Rhapsody".

For citation: Khalitova M. The way to a great art: composer Ilyas Bakhshysh // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 4. Pp. 132–138.
DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-14016

Становление и развитие профессиональной академической музыки крымских татар относится к 20–30-м годам XX века. На протяжении отмеченного периода многообразные тенденции, присущие национальному культурному движению послеоктябрьского периода, обрели полномасштабное воплощение в композиторском творчестве Асана Рефатова, Ягъи Шерфединова, Абибуллы Каври, Ильяса Бахшыша.

Как отмечает А. Цукер, размышляя о музыке отечественных мастеров минувшего столетия, «…жизнь подлинного художника всегда неразрывно связана с его творчеством. Собственно, оно и является основной составляющей жизни, ее доминантой» [1, с. 16]. Это высказывание в полной мере относится к творческой биографии Ильяса Бахшыша (1913–2000) – композитора, фольклориста, педагога, дирижера, музыкально-общественного деятеля. По нашему мнению, оценивать наследие И. Бахшыша необходимо, учитывая его жизненную позицию и особенности художественного мышления, так или иначе воздействовавшие на композиторскую индивидуальность замечательного мастера. Творческая деятельность И. Бахшыша охватывает более чем пятидесятилетний период. Будучи свидетелем многих драматических событий отечественной истории XX века, активным участником динамичных процессов, развертывающихся в сфере музыкальной культуры крымско-татарского народа, И. Бахшыш обогатил ее весьма значимыми достижениями. Композитором созданы подлинно классические образцы национальной вокальной музыки, яркие и увлекательные музыкально-театральные и симфонические произведения, музыка к драматическим спектаклям.

Ильяс Бахшыш родился 23 марта 1913 года в Симферополе. Истоки самобытного творчества этого мастера связаны, прежде всего, с крымско-татарской народной песенностью, которую он всем сердцем полюбил еще в раннем детстве. Наряду с этим, будущий композитор с большим увлечением вслушивался в музыку разных стилей и жанров, исполняемую на различных мероприятиях послеоктябрьских лет и звучавшую в быту. Его первым учителем в области музыкального искусства был известный скрипач Фазыл Чергеев, под руководством которого И. Бахшыш овладевал навыками игры на указанном инструменте. Тогда же началось знакомство юного музыканта с народными песнями и инструментальными наигрышами в исполнении талантливых артистов-самородков – носителей исконных фольклорных традиций. Проникновенное звучание старинных напевов, покоряющих слушателя своей подлинностью и сокровенной близостью к древнейшим, глубинным основам народного миросозерцания, оставило в душе И. Бахшыша неизгладимый след.

Глубокое и целенаправленное изучение крымско-татарского фольклора, наряду с постижением основ академического искусства, было продолжено И. Бахшышем в Симферопольском музыкальном техникуме под руководством профессора И. Чернова (Москва). На протяжении 1930-х годов приобщение к композиторской профессии сопровождалось активной работой

по собиранию и систематизации различных образцов народно-песенного творчества. При этом И. Бахшыш стремился реализовать свои художественные устремления не только в авторских песнях или фольклорных обработках, но и в произведениях крупных форм. Следует признать, что подобным стремлениям удачно «резонировали» жизненные обстоятельства, которые способствовали воплощению в жизнь масштабных творческих планов молодого композитора.

В 1937 году И. Бахшыш был назначен на должность музыкального, а затем и главного редактора Крымского радиокомитета. К числу неотложных задач, решаемых вновь назначенным руководителем в указанный период, относилось формирование репертуара для ансамбля песни и танца при радиокомитете, с чем И. Бахшыш успешно справился. Кроме того, сочиняемые им песни исполнялись молодыми певцами, активно сотрудничавшими с радиокомитетом (С. Эреджеповым, Э. Топчи и др.). Достигнутые успехи позволяли композитору задуматься о создании более масштабных композиций. Однако своеобразная трудность творческого процесса для И. Бахшыша была сопряжена с тем, что многоголосие европейского типа плохо воспринималось массовой аудиторией вследствие монодичности крымско-татарского музыкального фольклора и отсутствия навыков восприятия классической музыки. Современным национальным композиторам, стремившимся к созданию многоголосных произведений в академических жанрах, надлежало достичь некоего продуктивного синтеза двух традиций, чутко претворяя характерные интонационные, синтаксические, жанровые особенности используемого фольклорного материала и при этом обогащая указанный материал при помощи свободно трактуемых выразительных средств и приемов европейского музыкального искусства.

Разумеется, довольно успешные попытки отмеченного синтеза уже предпринимались ранее. Так, основоположник крымско-татарской академической музыки А. Рефатов в 1923 году написал оперу «Чора-Батыр», в которой использовались хор и симфонический оркестр. Названное сочинение получило высокую оценку профессиональных музыкантов и культурной общественности Крыма. В опере А. Рефатова «...не было подлинных народных мелодий, в то же время, весь музыкальный материал был построен на крымско-татарской интонационности», что, безусловно, облегчало ее восприятие национальной аудиторией [2, л. 8]. Помимо этого,

А. Рефатов разработал основные принципы гармонизации народных мелодий и способы их обработки в условиях различных музыкальных жанров европейской традиции, что послужило существенным импульсом для дальнейшего развития крымско-татарской академической музыки.

Не являлось исключением в указанном плане и творчество И. Бахшыша, успешно преломлявшего в своих произведениях крупнейшие достижения А. Рефатова. Важным шагом в соответствующем направлении оказался цикл «Шесть крымско-татарских песен» для смешанного хора a cappella. Вскоре стремление И. Бахшыша к реализации оригинальных замыслов на поприще музыкального театра повлекло за собой продуктивный опыт сотрудничества с композитором Я. Шерфединовым. Их совместный проект – музыкальная драма «Арзы къыз» («Девушка Арзы») на либретто драматурга Ю. Болата и поэта Ибр. Бахшыша – был с энтузиазмом встречен публикой (впоследствии данный спектакль неоднократно исполнялся Государственным ансамблем песни и танца крымских татар «Хайтарма»). Затем обрел сценическое воплощение другой крупный музыкально-театральный опус И. Бахшыша, созданный в соавторстве с композитором А. Каври, – подразумевается музыкальная драма «Алтын бешик» («Золотая колыбель») на сюжет народной легенды.

В названных сочинениях, ориентируемых на потенциального крымско-татарского слушателя, использовались народные мелодии, которые гармонизовались и инструментовались таким образом, чтобы вокальные партии дублировал оркестр. Наряду с унисонным пением, в хоровых номерах И. Бахшыш и его соавторы обращались к многоголосному изложению. Это представлялось необходимым шагом на пути к созданию профессионального музыкального спектакля. В обработках народных мелодий применялись и отдельные элементы полифонии, не искажающие смысла и характера первоисточников. Во многих сценах упомянутых музыкальных спектаклей оркестр приобретал самостоятельную роль, вплоть до целенаправленного включения в сценическую композицию развернутых инструментальных эпизодов. Весьма примечательной особенностью рассматриваемых проектов являлось стремление к использованию лейтмотивной техники. Так, образ Арзы в одноименной постановке характеризовался оригинальной мелодией, опирающейся на интонации, близкие к народным песням. При этом, разумеется, в освещаемых спектаклях встречались ошибки и просчеты. Нередко многоплановость музыкальных «портретов» главных героев достигалась в ущерб другим значимым персонажам. Отдельные сце-

нические эпизоды представлялись несколько затянутыми или драматургически рыхлыми, в них отсутствовало надлежащее композиционное единство. Но в целом указанные постановки отличались яркостью и динамичностью, о чем свидетельствовал их большой успех у зрителей. Аналогичных оценок заслуживает музыка И. Бахшыша к драматическим спектаклям «Насреддин оджа» («Учитель Насреддин»), «Адынъ чыкъкъандже джанынъ чыкъсын» («Лучше потерять душу, чем опорочить имя»).

Резюмируя изложенное выше, следует подчеркнуть, что сотрудничество с фольклорным коллективом Крымского радиокомитета и воплощение разнообразных проектов для музыкального и драматического театра явились для И. Бахшыша своеобразной профессиональной школой, обогатившей его ценным опытом, содействовавшей росту композиторского мастерства.

Послевоенные годы в творческой деятельности И. Бахшыша были связаны с Узбекистаном, куда композитор вместе с семьей был депортирован из Крыма. В течение 10 лет И. Бахшыш работал в драматическом театре г. Ферганы дирижером и музыкальным редактором. В 1954 году, осознавая необходимость получения высшего композиторского образования, он отправился в Москву. Занятия по классу композиции в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных способствовали многогранной реализации творческого потенциала И. Бахшыша. Однако три года спустя, не завершив полного курса обучения, композитор был вынужден вернуться в Узбекистан, чтобы возглавить организованный в Ташкенте Государственный ансамбль песни и танца крымских татар «Хайтарма». В должности музыкального руководителя названного коллектива И. Бахшыш работал на протяжении последующих 11 лет.

По возвращении в Крым (1989 год), композитор активно содействовал возрождению различных сфер национальной культуры крымских татар. С 1990 года он возглавлял вновь созданный в Симферополе крымско-татарский музыкально-драматический театр, который торжественно открылся спектаклем «Арзы къыз» в новой постановке.

Обозревая композиторское наследие И. Бахшыша в целом, следует указать на безусловное доминирование вокальных сочинений. Так, на протяжении всего творческого пути композитор регулярно обращался к песенному жанру, создав замечательные образцы национальной вокальной музыки. Однако в зрелые годы, уже будучи автором многочисленных песен и романсов, И.Бахшыш проявил ощутимый интерес к жанрам инструментальной музыки крупных форм. Как известно, Б. Асафьев, анализируя творческий путь И. Стравинского, писал, что в биографии последнего «...очень ясно был заметен поворот от театра и от вокальной музыки к инструментализму в его “чистых формах” <…>» [3, с. 218]. По-видимому, в творчестве многих композиторов наступает момент перехода к подобным «чистым формам инструментализма» от песенно-романсового творчества, и в данном случае И. Бахшыш не стал исключением.

Этапным сочинением характеризуемого автора в области симфонической музыки является его «Увертюра на татарские народные темы». Данное произведение содержит замечательный по интонационной яркости, национальной характерности и выразительности материал, облаченный в ясную художественную концепцию. Опираясь на присущие крымско-татарскому фольклору вариантность и импровизационность развития, произведение, вместе с тем, вобрало в себя композиционные принципы европейской академической музыки второй половины XIX – начала XX столетий, а также некоторые особенности драматургического развития, присущие русским композиторам указанного периода. И. Бахшыш, подобно А. Хачатуряну, «...сумел в своем творчестве органично связать стилевые особенности восточной музыкальной культуры с формами, методами развития и жанрами, ранее сложившимися в европейской профессиональной музыке» [4, с. 213].

В образно-содержательном плане «Увертюра» И. Бахшыша представляет собой развернутую сцену народного праздника. Сочинение, построенное на фольклорно-песенных темах, отражает миросозерцание, характер нации, присущее ей радостное восприятие бытия. Эмоциональная многогранность «Увертюры» явственно соотносится с природой творческого дарования композитора. Авторским стремлением запечатлеть в звуках обобщенные черты народного мышления предопределяются важнейшие особенности использования цитируемых тем, которые излагаются полностью и без каких-либо изменений. Благодаря этому получает яркое и убедительное претворение художественно-концептуальный замысел данного симфонического опуса: радостные настроения, яркие эмоции, кипучая жизненная энергия народа воспринимаются как непосредственное порождение образов родной земли. Как отмечал А. Шнитке, характеризуя подобную двуплановость симфонических опусов, «...в сочинении всегда есть что-то центральное, индивидуально-осознанное, и есть

что-то как бы цитируемое или псевдоцитируемое, иными словами, есть внутренний интонационный мир и есть внешний» [цит. по: 5, с. 13].

«Увертюра» И. Бахшыша открывается небольшим вступлением, предваряющим экспозицию основных тем. Первая из них – мелодия крымско-татарской народной песни «Вардым чешме башына» («Подошел я к фонтану») – исполняется кларнетом под аккомпанемент pizzicato струнных, сопровождаемый репликами флейты и гобоя. Тема излагается в форме периода повторной структуры. Следующее проведение темы поручено кларнету, первым и вторым скрипкам, тогда как в аккомпанементе низкие струнные дублируются двумя валторнами и трубой. После небольшого связующего построения экспонируется другая тема фольклорного происхождения – «Акъшам олса джигитлер» («Настанет вечер, джигиты»), песня крымско-татарских ногайцев. Ее исполнение поручено гобою, которого сменяет флейта. Данная тема развертывается на фоне оркестровой педали, образуемой протяженными аккордами деревянных духовых инструментов и arpeggiato арфы. В дальнейшем аккордовые звучности арфы вместе с col legno низких струнных изысканно оттеняют тему, интонируемую скрипками, альтами и гобоем в сопровождении фагота с валторной. В дальнейшем тему развивают кларнет и гобой; их звучанию сопутствуют фигурации струнных. Довольно плотная фактура связующего построения (насыщенного пассажами деревянных, медных и струнных инструментов) предвосхищает контрапунктическое сочетание вышеуказанных тем, которые исполняются флейтой и кларнетом, а в дальнейшем – трубой и деревянными духовыми. Подобная оркестровка, согласно мнению Ф. Витачека, «...образует тончайшие переливы красок» [6, с. 48]. Вариационное развитие первой темы подхватывают деревянные духовые инструменты. Следующий эпизод разработочного характера приводит к каноническому изложению народно-песенных тем. Постепенно фактура уплотняется, развитие достигает мощной кульминации, по завершении которой наступает резкий спад. Основные темы произведения умиротворенно звучат у флейты и кларнета. В заключительном разделе стремительные пассажи струнных, поддерживаемых деревянными духовыми, и яркие фанфары медных духовых провозглашают торжественное завершение празднества.

Характеризуя форму этого произведения, следует заметить, что композиционное строение «Увертюры» приближается к рапсодии, в которой главенствуют две образные сферы, представляемые основными темами и соотносимые по принципу взаимодополняющего контраста. Эти образы-темы чередуются, сплетаются канонически, развиваются вариационно. По сути, в одночастной «Увертюре...» преобладает сквозное развитие. Кроме того, существенная роль в изложении тематического материала отводится имитационной полифонии.

Заслуженный успех, сопутствовавший исполнениям этого произведения, воодушевил композитора, стимулируя его интерес к созданию оркестровой музыки. В ближайшие годы И. Бахшышем были завершены симфоническая сюита «Моя Родина» и балет «Девушка из Мисхора» на либретто Э. Фаика. Непосредственным воплощением обозначенной выше устремленности композитора к симфонизации национального фольклорного тематизма явилась «Татарская рапсодия».

Данному сочинению присущи большая ясность формы, стройность и логичность развития. Чуткое и бережное претворение важнейших особенностей народно-песенного материала вполне естественно сочетается в «Рапсодии» с некоторыми концептуальными воздействиями русской классической музыки, в частности, с органичным взаимопроникновением монументальности и одухотворенного лиризма, свойственным творчеству А. Глазунова. Более насыщенной и выразительной, по сравнению с предшествующими оркестровыми сочинениями И. Бахшыша, становится фактура. Распределение кульминаций в «Рапсодии» обусловливается характерными особенностями развития используемых тем. Многообразие контрастирующих друг другу эпизодов не препятствует достижению музыкально-драматургического единства композиции. Наряду с этим, представляется весьма показательным ярко индивидуальное воплощение фольклорных мелодий, неповторимые черты которых изобретательно оттеняются средствами симфонического оркестра.

Наряду с вышеперечисленными симфоническими опусами, весьма значимой сферой творческого наследия И. Бахшыша являются песни и романсы (их насчитывается более трехсот). Камерно-вокальная музыка, создаваемая композитором на протяжении многих лет. охватывала различные жанры и образно-тематические сферы – от задушевной лирики до шуточных импровизаций. Некоторые вокальные сочинения И. Бахшыша стали подлинно классическими, войдя в сокровищницу музыкального искусства крымско-татарского народа: таковы песни «Барышалым» («Давай помиримся») на слова А. Умера, «Булутлар» («Облака») на стихи Б. Чо-

бан-заде, «Кедер» («Печаль») на слова Э. Шемьи-заде.

Творческая деятельность И. Бахшыша не ограничивалась лишь композицией. Он проявил себя и как талантливый дирижер, одаренный публицист и музыкальный критик, регулярно выступавший в периодической печати. Будучи крупным общественным и государственным деятелем, И. Бахшыш неизменно участвовал в обсуждении актуальных проблем, связанных со строительством и развитием национальной музыкальной культуры. Огромна роль И. Бахшыша в сохранении образцов крымско-татарского фольклора. Им был подготовлен к изданию ряд народно-песенных сборников, публикация которых началась при жизни композитора: в 1993 году увидели свет «Пятьдесят крымско-татарских народных песен», в 2004-м – «Крымско-татарские народные песни».

Творческая деятельность И. Бахшыша была отмечена многими наградами, включая почетные звания заслуженного деятеля искусств Крымской АССР (1940), заслуженного артиста Узбекистана (1967), заслуженного учителя Узбекистана (1975), заслуженного деятеля искусств Украины (1993). Умер композитор 25 июня 2000 года в Симферополе. И. Бахшыш одним из первых среди крымско-татарских музыкантов в полной мере осознал важность и масштабность задач, стоящих перед национальным искусством, и посвятил их решению всю свою жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цукер А.* Искусство быть собой: Памяти Виталия Ходоша // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 16–25.
2. Республиканская крымско-татарская библиотека им. И. Гаспринского (Симферополь). Ф. 217. Оп. 1. Д. 1. Рефатова А. Воспоминание о моем брате А. Рефатове.
3. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
4. *Арутюнов Д.* О преломлении традиций восточной и европейской музыки в творчестве А. Хачатуряна // С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. С. 213–251.
5. *Бараш Е., Урбах Т.* Симфонии Альфреда Шнитке. М.: Композитор, 2009. 248 с.
6. *Витачек Ф.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. М.: Музыка, 1979. 152 с.

REFERENCES

1. *Tsuker A.* Iskusstvo byt' soboy: pamyati Vitaliya Khodosha [The art of being oneself: In memory of Vitali Hodosh]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2017. No. 2. Pp. 16–25.
2. Respublikanskaya krymsko-tatarskaya biblioteka imeni I. Gasprinskogo (Simferopol) [I. Gasprinsky Republican Crimean-Tatar Library (Simferopol)]. F. 217. Op. 1. D. 1. Refatova A. Vospominanie o moem brate A. Refatove [Reminiscence on my brother A. Refatov].
3. *Asaf'ev B.* Kniga o Stravinskom [The book about I. Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 276 p.
4. *Arutyunov D.* O prelomlenii ttraditsiy vostochnoy i evropeyskoy muzyki v tvorchestve A. Khachaturyana [About the refraction of the traditions of Eastern and European music in the works by A. Khachaturyan]. S. S. Skrebkov: Stat'i i vospominaniya [S. Skrebkov: Articles and reminiscences]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. Pp. 213–251.
5. *Barash E., Urbakh T.* Simfonii Al'freda Shnitke [Symphonies by Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2009. 248 p.
6. *Vitachek F.* Ocherki po iskusstvu orkestrovki XIX veka [Essays on the art of orchestration in the 19th century]. Moscow: Muzyka, 1979. 152 p.

Халитова Мерзие Ибрагимовна
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295013, Симферополь
merzie_khalitova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3250-269X

Merzie I. Khalitova
Professor at the Department of Musical Instrumental Art
Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295013, Simferopol
merzie_khalitova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3250-269X