

*На правах рукописи*

**Караманова Марина Леонидовна**

**ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
В СОЧИНЕНИЯХ ГИИ КАНЧЕЛИ**

**Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Ростов-на-Дону – 2015**

Работа выполнена на кафедре истории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент  
**Калошина Галина Евгеньевна**

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, профессор  
кафедры теории и истории культуры

**Девуцкий Владислав Эдуардович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Воронежская государственная академия искусств, профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация: Красноярская академия музыки и театра,  
кафедра истории музыки

Защита состоится «25» июня 2015 года в 14 часов на заседании Диссертационного совета Д 10.016.01 Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»  
<http://www.rostcons.ru//disconcil.html>

Автореферат разослан «24» апреля 2015 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета

 — Дабеева Ирина Прокопьевна

## I. Общая характеристика работы

**Актуальность** данного исследования определена современной художественной практикой и потребностями отечественного музыкознания. Проблемы *жанрового и стилевого синтеза* занимают одно из ведущих мест в музыкальной науке второй половины XX века. И сегодня, в начале нового столетия, продолжают исследования различных уровней таких синтезов, разрабатывается методология их анализа. В центре научной полемики находятся понятия жанра и стиля, проблемы полистилистики, интертекстуальности, индивидуального стиля в контексте приёмов и техник современной композиции.

В сочинениях Гии Канчели – великого грузинского композитора второй половины XX – начала XXI веков, как в точке «солнечного сплетения», все эти проблемы находят оригинальное, подчас противоречивое, но всегда яркое воплощение. Несмотря на устойчивый интерес к творчеству грузинского мастера в отечественном музыкознании, уникальность жанрово-стилевого синтеза в его произведениях не получила ещё должного освещения. Отсутствует систематизация процессов такого синтеза, во многом, проливающая свет на концептуальные аспекты его произведений. Не исследована проблема соотношения «сакрального» и «профанного» начал в сочинениях смешанных жанров. Это указывает на *актуальность и своевременность* предпринятого исследования.

**Музыкальный материал** составили V, VI, VII симфонии композитора, опера «Музыка для живых», «Стикс» для солистов хора, симфонического оркестра и солирующего альта, «Светлая печаль» для двух солистов-мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра, Литургия «Оплаканный ветром», Lament для скрипки, сопрано и симфонического оркестра, «Ночные молитвы» из метацикла «Жизнь без Рождества». Их объединяет тенденция к *многогранности форм жанрового синтеза*, черты полистилистики и интертекстуальности, характерные для искусства второй половины XX – начала XXI вв.

**Объект исследования** – полижанровые сочинения Г. Канчели. **Предмет исследования** – жанровые и стилевые взаимодействия в указанных сочинениях композитора. **Цель данной работы** – раскрыть содержание художественных концепций в сочинениях Гии Канчели на основе изучения их жанровых и стилевых взаимодействий.

**Основные задачи работы:**

- исследовать специфику жанровых и стилевых взаимодействий в сочинениях Г. Канчели в контексте трудов и гипотез отечественных авторов по данной проблематике, появившихся во второй половине XX века;
- определить разновидности процессов жанровых и стилевых синтезов в указанных выше сочинениях, раскрыть особенности их симфонизма;
- рассмотреть соотношение «сакрального» и «профанного» начал в полижанровых и полистилистических произведениях Г. Канчели;
- проанализировать своеобразие воплощения грузинского фольклора в наследии композитора;
- выявить концепции полижанровых сочинений композитора в процессе анализа их вербальной и музыкальной драматургии, привлекая необходимые философско-эстетические, религиозные, мифологические источники.

***Степень изученности проблемы.*** Данная работа призвана, в известной степени, компенсировать отсутствие обобщающих теоретических трудов по вопросам жанрового и стилевого синтеза в творчестве Г. Канчели. Интересующие нас проблемы в контексте отдельно взятой области творчества затрагиваются в кандидатской диссертации Е. Люничевой «Хоровое творчество Гии Канчели: жанрово-стилевые и содержательные аспекты», но она не проводит типологизацию разновидностей синтеза. Мировоззренческие и эстетические поиски композитора отражены в многочисленных интервью Канчели, его брошюре «Шкала ценностей», докторской диссертации Н. Зейфас «Национальное, индивидуальное и общечеловеческое в музыке Гии Канчели», её книгах «Песнопения. О музыке Гии Канчели» и «Гия Канчели в диалогах», в диссертации З.Денисовой «Симфонические жанры в творчестве Канчели (к вопросу эволюции мировоззрения композитора)». Большим подспорьем явилось исследование Н. Деканосидзе ««Музыка для живых» Гии Канчели: проблемы жанра и драматургии оперы», связанное с нашей проблематикой. Особенности драматургии и закономерностям цикла в симфониях Г. Канчели посвящены статьи И.Барсовой, Ю.Евдокимовой, Г. Оржоникидзе, С. Савенко, Г. Калошиной, Е. Михалченковой, Н. Колмаковой, М. Пороховиченко, Е. Сагарадзе, В. Екимовской. Значение циклов Канчели в эволюции советской симфонии показано в работах М. Арановского, Г. Григорьевой, Вс. Задерацкого, И. Золотовицкой.

Ответы на актуальные для нас вопросы жанрового, стилевого и художественного синтеза были найдены в трудах М. Кагана, М. Арановского, О. Соколова, А. Со-

хора, Е. Назайкинского, А. Коробовой, М. Лобановой, И. Налётовой, Л. Раппопорт, Г. Дауноравичене, М. Михайлова, А. Цукера, Г. Калошиной. Проблемы стилевых взаимодействий рассмотрены в ряде статей и трудов А. Шнитке, Ю. Холопова, Т. Левой, В. Холоповой, В. Вальковой. Вопросы интертекстуальности представлены в исследованиях К. Барта, Л. Кристевой, М. Арановского, Д. Тибы, А. Денисова, М. Высоцкой. Анализ процессов тематизма и формообразования в сочинениях Канчели осуществлялся нами на основе работ В. Бобровского, Л. Мазеля, М. Скребковой-Филатовой, М. Лобановой, И. Горюхиной, Г. Калошиной. Используются источники по вопросам музыкального содержания, принадлежащие В. Холоповой, Ю. Кудряшовой, Л. Шаймухаметовой, Л. Казанцевой, Г. Тараевой.

При рассмотрении оперы «Музыка для живых» Г. Канчели изучены труды по теории и истории драматического и музыкального театра XX века М. Гозенпуда, Г. Бояджиева, С. Мокульского, концепции П. Клоделя, Ж. Барро, Вс. Мейерхольда, Б. Брехта, Э. Пискатора. Неоценимую помощь оказали статьи режиссёра Р. Стуруа. Долгий и плодотворный союз с ним сыграл важнейшую роль в сценарно-драматургическом и жанровом облике ряда сочинений композитора. Особенности национального мышления Г. Канчели осваивались на основе многочисленных работ по фольклору, мифологии, истории музыкальной культуры Грузии. Соотношения «сакрального» и «профанного» начал изучено по книгам религоведов М. Эллиаде, Р. Отто, С. Булгакова, Ю. Кимелева, С. Гурина. По мере необходимости привлекались труды философов и мифологов А. Лосева, А. Бергсона, З. Фрейда, Н. Бердяева, П. Флоренского, М. Хайдеггера, В. Розанова, К. Хюбнера, К. Леви-Стросса, К. Юнга.

*Методологическую основу* исследования составили исторические и логические методы исследования. Работа находится на пересечении различных отраслей научного знания и потребовала комплексного подхода. Сочинения Канчели рассмотрены как сложно организованная иерархическая системы в контексте жанрово-стилевого и художественного синтеза в искусстве второй половины XX начала XXI веков. Историко-типологический подход применяется для систематизации процессов стилевых и жанровых взаимодействий. Теоретической базой явились труды видных деятелей отечественного музыкознания В. Медушевского, А. Сохора, В. Холоповой, Ю. Холопова, Вс. Задерацкого.

**Научная новизна** диссертации заключена, прежде всего, в том, что данная работа впервые системно и комплексно раскрывает особенности жанрового и стилевого синтеза в творчестве Г. Канчели. Все рассмотренные сочинения характеризуют выявленные нами разновидности *полижанровости высшего порядка*, определены составляющие её жанры. Охарактеризованы закономерности религиозно-философской драматургии, возникающей на основе взаимодействия «сакрального» и «профанного» начал, духовных (литургии, оратории, реквиема, молитвы, проповеди) и светских (опера, киноискусство, концерт) жанров. В ряде опусов впервые выявлена концепция религиозно-философской трагедии. В опере «Музыка для живых» она взаимодействует с концепцией театра абсурда. Раскрыты закономерности циклических процессов в симфониях и концертных сочинениях Канчели. Доказано наличие интертекстуальности, *комбинаторно-монтажных* принципов в тематическом развитии и в построении композиции. Вводятся в научный обиход такие сочинения Канчели, как метацикл «Жизнь без Рождества», «Lament».

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Жанровый синтез главенствует во всех рассмотренных творениях Г. Канчели. «Сакральное» начало превалирует над «профанным».
2. Выделены разновидности полижанровости: *подвижно-вариабельная* при нестабильности функций составляющих жанров («Музыка для живых», «Ночь без Рождества») и *органическая* при кристаллизации *жанрового гибрида* (Литургия «Оплаканный ветром», Lament, «Светлая печаль», симфонии, «Стикс»)<sup>1</sup>.
3. Вербальный уровень драматургии, многослойность пространственно-временных процессов в опере «Музыка для живых», «Стиксе», «Светлой печали» образуется путём *контаминации* блоков *семантически неоднородного текста*: монтаж мифологических, религиозно-канонических, философских, поэтических, пластических, лингвистических (лексем, интоном) и др. элементов.
4. Синтез театральных систем, принципы метафоричности, карнавальности, гротеска, многоуровневость драматургии в опере «Музыка для живых» рождают взаимодействие *религиозно-философской трагедии и концепции театра абсурда*.
5. В Литургии «Оплаканный ветром», Ламенте, метацикле «Жизнь без Рождества», «Стиксе» возникает новый тип *программного авторского литургийного концерт-*

---

<sup>1</sup> Термины обоснованы в статье Г. Калошиной «Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя» // Проблемы музыкальной науки . – 2010. – № 1 (6). – С. 137 – 142.

ного цикла: «профанного» по назначению, по концепции «двойного портрета» и «сакрального» по особенностям *религиозно-медитативной драматургией* и концепции *религиозно-философской трагедии*.

6. Закономерности концертно-симфонических произведений, метацикла «Жизнь без Рождества», «Стикса» подчинены принципам «совмещенного моноцикла», открытого Канчели в IV-VII симфониях.

7. Тематические процессы сочинений Канчели характеризует *поливалентный ин-тертекст*, образованный *комбинаторикой* стилевых клише XVII-XX веков, фольклорных и современных бытовых пластов.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и рекомендована к защите. Основные результаты исследования апробировались на научной конференции «Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество» (РГК, апрель 2012 года), международной научной конференции «Музыкальный театр: Искусство, социум, бизнес» (к 200-летию со дня рождения Дж. Верди, Р. Вагнера), (РГК, апрель 2013 года). Положения диссертации нашли отражение в ряде опубликованных статей, в том числе, в изданиях ВАК.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его основные положения и выводы могут быть использованы в учебной практике в курсах истории музыки, музыкального театра, анализа музыкальных произведений, истории хорового искусства и истории исполнительства.

**Теоретическая ценность работы** определяется возможностью дальнейшего развития идей и выводов освоенного автором аналитического материала в последующих исследованиях творчества Г. Канчели.

**Структура работы** состоит из *четырех глав, Введения, Заключения, Библиографии* (327 пунктов), *Приложения*, где представлены схемы рассмотренных сочинений, нотные примеры, иллюстрации к «Стиксу», тексты либретто оперы «Музыка для живых» и «Стикса», переведенные на русский язык автором диссертации.

## II. Содержание работы

**Во Введении** обозначена актуальность проблем, поставленных в работе, раскрыты ее цели, задачи, предмет и объект исследования, научная новизна, методологические основы, осуществлен анализ литературы.

*Первая глава «Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях отечественных и зарубежных композиторов последней трети XX – начала XXI веков и творческие искания Г. Канчели»* включает два параграфа. В Первом – «Проблемы жанрового и стилового синтеза в современном музыкознании» – отмечено, что в художественной практике второй половины XX начала XXI веков закрепились различного рода синтезы музыки, театра, поэзия, живописи, искусства кино, стилевые взаимодействия элементов разных эпох, которые исследуются в музыкознании. Рассмотрены понятия «жанра», предложенные М.Каганом, А. Сохором, Е. Назайкинским, Л. Мазелем, В. Цуккерманом, «внешнего» и «внутреннего» жанра, выдвинутые М. Арановским. Представлены позиции М. Старчеус (жанр как норма видения и осмысления мира) и Л. Березовчук (функциональная концепция). Терминологический аппарат по вопросам жанровых взаимодействий предложен О. Соколовым (экстраполяция, смешение, ассимиляция), М. Лобановой (жанровые гибриды, жанровая диффузия, жанровые вкрапления), И. Налётовой («чистые» и «смешанные» жанры). Существенное место уделено *понятию полижанровости* в формулировке Г.Калошиной как *синтеза высшего порядка* при взаимодействии уже синтетических музыкальных (опера, оратория, симфония, балет, кантата, поэма) и немusикальных жанров (литературные, театральные, кинематографические, живописно-декоративные). «Процессы таких синтезов зависят от широты и многообразия источников, способности композитора интегрировать элементы разных художественных систем»<sup>2</sup>. Может происходить их слияние в некое новое качество (*органическая полижанровость* или *жанровый гибрид*). При спонтанном горизонтальном и вертикальном «включении», «отключении» жанров разных искусств, отсутствии их стабильной функции в контексте целого возникает *подвижно-вариабельная полижанровость*. Главная черта полижанровых сочинений – «неповторимо индивидуальное своеобразие сочетаний жанровых составляющих», способствующее «воплощению разнообразных содержательных и концептуальных идей, позволяющее гибко изменять конечную форму целого»<sup>3</sup>, что присуще сочинениям Канчели.

---

<sup>2</sup> Калошина, Г. Е. Полижанровость во французской оратории, опере, кантате во второй половине XX века // Проблемы художественного синтеза на современном этапе: Материалы интернет конференции. – Ростов н/Д., 2009. – С. 168 -169.

<sup>3</sup> Там же.



В этом параграфе рассматриваются также понятия *полистилистики* в трудах А. Шнитке, Ю. Холопова, Т. Лево́й, В. Холоповой, В. Вальковой, *интертекстуальности* в работах К. Барта, М. Арановского, А. Денисова, В. Высоцкой, Д. Тибы. Методология, предложенная А. Денисовым в книге «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», стала основой для проведения анализов творчества Канчели. Автор чётко дифференцирует этапы вхождения «чужих» текстов в интертекст, разновидности и формы цитирования.

Мировоззренческим взглядам композитора посвящён *Второй параграф «Эстетические поиски Г. Канчели и их отражение в интерпретации жанра симфонии»*, основанный на его многочисленных радио-, теле- интервью, книге «Шкала ценностей», работах Н. Зейфас, З. Денисовой. Последняя характеризует его как религиозного мыслителя, носителя идей, высказанных Н. Бердяевым. Хотя сам композитор нигде не упоминает работы русского философа. Его интерес к религиозной проблематике возникает в русле процессов в советском музыкальном искусстве 70-х – 80-х годов XX века, когда произошла актуализация сакральных мотивов в сочинениях различных жанров, захватившая творчество А. Волконского, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова. В этом контексте появилось и имя Г. Канчели, который ещё в лоне семейных традиций был приобщён к католическим и православным идеями Веры. Его творчество, в основном, связано со светскими произведениями. Однако названия многих включают термины Литургия, Молитва. В них присутствуют черты Проповеди, Реквиема, духовной оратории и кантаты, использованы тексты Ветхого и Нового Завета. Думается, что религиозность композитора синтезирует две модели (из трёх) отношения к Вере современного человека по классификации Д. Келлербергера. Первая – ортодоксальная модель – представлена в Ветхом и Новом заветах, где существование Бога и таинства Веры принимаются как непреложная данность. Вторая – экзистенциальная, абсурдная – верю, но сомневаюсь, хочу понять и доказать, почему верю. Такая модель внутренне противоречива, ибо человек оказывается в парадоксе Вера = Неверие. В «Диалогах» Канчели утверждает, что Бог един, присутствует в храмах разных конфессий. Его Вера космична, символизирует ту первозданную чистоту мира без греха, который осквернен войнами, революциями, распрями народов. Размышляя о Жизни и Смерти, композитор обращается к масштабным жанрам, в которых можно во всей полноте развернуть религиозную тему, осмыслить и пережить её как дарованную свыше Истину, про-

тивопоставить ей деструктивное, демоническое начало, господствующее в современном мире, раскрыть сакральные смыслы мироздания. Ещё И. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, А. Онеггер, К. Пендерецкий использовали светский жанр симфонии для дискуссий вокруг религиозных идей. Раскрывая проблемы Вечности и Бренности, Жизни и Смерти, Памяти нации и Памяти рода, страданий и надежд отчизны. Канчели трактует симфонию как *синтетический жанр с чертами литургии, реквиема, симфонической поэмы*.

Нестандартность цикла и драматургии симфоний композитора побудила исследователей искать сущность его новаций. По мнению С. Савенко<sup>4</sup>, моноциклы Канчели характеризует мозаичность: целое монтируется из отдельных эпизодов-«кадров». В киноискусстве такой монтаж образует чередование сюжетно незаконченных действий, происходящих в разных местах. Савенко выделяет три линии воздействия приёмов киномонтажа. «Первая – громкостно-динамическая, когда “немотивированные” столкновения *форте* одних кадров и *пиано* других порождают эффект параллельного монтажа»<sup>5</sup>. Вторая – фактурная. Ассоциации с кинодраматургией выражены в противопоставлении *tutti* и *solì* как чередовании общего и крупного планов в построении пространства. Третья линия – тематическая в контрастах стилистически неоднородных элементов – и ритмодинамическая (пульсация фактурных комплексов). Е. Михалченкова указывает на стереофоничность симфоний Канчели за счёт «размежевания тематических пластов на два условных стереоплана»<sup>6</sup>.

Иная трактовка циклов композитора предложена Г. Калошиной. Отталкиваясь от особенностей построения религиозно-философских концепций в VIII и IX симфониях А. Брукнера, II симфонии Г Малера, «Литургической» А. Онеггера, она отмечает *многослойность, «ярусность» процессов нелинейной, иерархической драматургии* этих симфоний, в которых финал, вбирая в себя материал предшествующих частей, открывает высший ярус развития с кульминацией в коде. С другой стороны, циклам Канчели предшествуют симфонические поэмы Листа, которые воплотили тенденцию «сжатия» 4-х частного цикла в моноцикл, соединивший конфликтность сонатного *allegro*, масштабность симфонического цикла и монотема-

<sup>4</sup> Савенко, С. Кино и симфония // Советская музыка 1970 – 1980-х годов. Стиль и стилевые диалоги. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. – М.: МГМПИ, 1985. – С. 34.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Михалченкова, Е. Драматургия симфоний Канчели // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: сб. трудов. – М., 1980. – С. 98.

тичность жанровых вариаций. В статье Калошиной<sup>7</sup> описывается феномен *совместенного моноцикла* Канчели, когда в оркестровой вертикали происходит совместное становление частей «бывшего» симфонического цикла. Ведущей частью, в отличие от Листа, является «медленная, лирико-медитативная часть симфонии, возникающая из Тишины Вечности, словно ниоткуда, длящаяся бесконечно и уходящая в никуда»<sup>8</sup>, символизирующая «человека размышляющего». Герой Канчели может быть художником-творцом, как в Пятой симфонии, народным сказителем – рапсодом, как в Шестой симфонии. Внутри этого размышления, как внутри Памяти Человечества, Народа, Художника возникают «осколки», фрагментарные «всполохи» других частей: «человека деятельного» – дискретно рассредоточенное сонатное *allegro* первой части, «человека играющего» – микроэлементы из несостоявшейся третьей жанровой части и неоформленного финала. Они накладываются во времени и пространстве на медитацию образа-состояния, вступая в драматургические сопряжения меж собой по горизонтали, конфликтуя и полифонически наслаиваясь друг на друга «по вертикали». Разграничение разновременных драматургических пластов достигается путём дифференциации интонационно-жанровых стереотипов различных эпох, тембровых, динамических, гармонических средств. Сосуществование нескольких пространственно-временных пластов, множественность времён типично для современного музыкального творчества. Восхождение динамических «ярусов» направлено к зоне Просветления и Преображения в коде. Результат драматургического процесса V и VI симфоний Канчели – *концепция религиозно-философской трагедии*. Её «провозгласил» в своих работах в начале XIX века Фр. Шлегель. Закрепили эту концепцию Л.Тик в своих драмах и трагедиях, Р. Вагнер в опере «Тангейзер», Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер в драматургии симфонии.

В Седьмой симфонии «Эпилог» полярные силы цивилизации-социума и размышляющей о мире личности даны уже в первом разделе сонатного *аллегро*, как в VI симфонии Малера. Главная партия – поливалентная, агрессивно-героическая тема – состоит из множества элементов, построена на основе аллюзий музыки симфоний Шостаковича, китча массовых песен, принимающих в контексте сочинения отрицательный знак (А. Шнитке считал, что шлягер – это «Зло в привлекательной

---

<sup>7</sup> Калошина, Г. Е. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели // Памяти учителей. – Ростов н/Д.: РГК, 1996. – С. 109 – 119.

<sup>8</sup> Там же. – С. 113.

упаковке)). В непосредственной близости с «Эпилогом» Канчели сочинял оперу «Музыка для живых». Её гротескные метафоры, образы, ситуации, тематизм наложили отпечаток на драматургию и жёсткие трансформации *главной партии* симфонии. Метаморфозы её элементов («спирального» мотива «волчка», фанфарного комплекса) вторгаются в лирическую сферу, постепенно растворяясь в скорбных медитациях, уходя в зону Памяти, мистического небытия Смерти. Концепция «Эпилога» *трагична* и, думается, несёт в себе пророческое предсказание краха социалистической системы. Анализ симфонии дан в работе.

**Вторая глава – «“Сакральное” и “профанное” в инструментальных сочинениях Г. Канчели 80-х – 90-х гг. XX века»** – посвящена сочинениям, не имеющим точных жанровых ориентиров, но содержащим черты литургии, молитвы, проповеди. Вступительный раздел *Первого параграфа «Литургия “Оплаканный ветром” как жанровый феномен»* выявляет теологические аспекты соотношений «сакрального» и «профанного» начал. В Литургии представлена концепция «тройного» портрета. Автор воздвигает мемориал Памяти другу – музыковеду Г. Орджоникидзе, используя тематизм эпохи романтизма. Исполнительский портрет альтиста Ю. Башмета запечатлен в особенностях звукоизвлечения, технических ресурсах сочинения. Автопортрет запечатлён в концепции Литургии. В основе её драматургии лежит иерархическое становление разноуровневых пластов: противопоставление внутри «сакрального» (медитативно-молитвенная сфера и сфера горя и отчаяния) и «профанного» начал (символы Зла – силы Рока-Социума, и романтический идеал мечты-надежды); второй «ярус» – взаимодействие «сакрального» и «профанного» начал по горизонтали и вертикали в первых трёх частях. Четвертая часть, как третий ярус, вводит в контекст процесса новые семантические знаки и резюмирует итоги. «Ярусное» восхождение направлено к зоне Просветления, Преображения в коде финала, где торжествует лейттема Идеала – символ Света Истины и Бессмертия Души. Комбинаторика исходных элементов (ламентозной секунды, малой и большой терций), их нанизывание, накопление по горизонтали в мотивном развитии, по вертикали в аккордовых «гроздьях» приводит к формированию основных тематических комплексов: страдания, скорби, молитвенного символа Веры. Полисемантический комплекс триединства символов всепожирающего «профанного» Времени-Кроноса, Смерти-Судьбы и Злых сил агрессивного социума спонтанно возникает в

первой части. Во Второй части он многократно расширяет свою протяженность во времени, становясь основой процесса развития. В Третьей – преобразуется в элементы, символизирующие бренность существования человека, суетность бытия. В Четвертой – достигает апогея развития в жёстко агрессивном и отвлеченном вариантах. Только пройдя через преграды и столкновения с силами Зла, молитвенно-медитативные и лирические темы Героя у солирующего альты синтезируются в возвышенно гимнической коде финала. Процесс развития аналогичен идее прорастания в «Метаморфозах растений» И. Гёте, отражённой в тематических процессах А. Веберна, почитаемого Г. Канчели. Помимо мифологемы Мирового Древа, характер развития микроэлементов, их дление, варьирование, метроритмическое расширение реализует идею вечного становления Жизни как Потока Времени и Пространства. С Веберном Литургию роднит и предельная экономия средств: у Веберна за счёт додекафонии, тогда как микроэлементы Канчели – полистилистические субстраты стилевых «клише» разных эпох, несущие в себе их семантику и коды.

*Второй параграф «“Сакральное” и “профанное” в мемориальных циклах Г. Канчели»* построен как сравнительный анализ двух сочинений, имеющих общие принципы религиозно-медитативной драматургии. «Светлая печаль» посвящена «памяти детей – жертв войны. Всех детей, независимо от национальности»<sup>9</sup>. Её скорбно-трагический характер развивает идею жизни после смерти оперы «Музыка для живых». Экспериментируя с вербальной основой, Канчели сращивает в тексте строки из 4-х стихотворений Г. Табидзе, 8-ми стихов и финальной сцены из «Фауста» И. Гете, 2-х пьес и сонета У. Шекспира, строки А. Пушкина из стихотворения «Деревня». Вычленив отдельные фразы, он соединяет строки поэтов в четыре строфы, сталкивая в них мысли о вечных, вневременных темах Добра и Зла, о круговороте Жизни и Смерти, о Смерти и Возрождении. Канчели считает, что «монтаж текстов, как и любой монтаж, вообще, дает возможность ощутить особую значимость и неисчерпаемость отдельной детали, создает необходимое пространство для включения музыки»<sup>10</sup>.

«Светлая печаль» выстроена по сходному с симфониями принципу «совмещённого моноцикла». Образный строй поминально-молитвенного тематизма

<sup>9</sup> Зейфас, Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели. – М.: Музыка, 1991. – С. 198.

<sup>10</sup> Зейфас, Н. – С. 201.

хоровой партии, воплощающей полюс Тишины, вневременное мистическое Пространство, не изменяется на протяжении произведения. Несоответствие слова и музыки порождено «мистически невесомым» тонусом мелоса хора мальчиков и жёстко контрастными строфами текста. Его смысловые ориентиры воздействуют на вторую, симфоническую, линию сочинения в оркестровых эпизодах, контрастирующих литургическим «рефренам» своей вызывающей агрессивностью. Так противостоят мистико-инфернальная сфера Инобытия, Смерти и сфера Бытия как квинтэссенции Зла враждебного социума. В поливалентном интертексте музыкального ряда драматургические сферы дифференцированы. «Сакральная» мистическая сфера опирается на барочные риторические фигуры, плачи-причитания, григорианские хоралы, православные молитвы, романсность. Агрессивная сфера ориентирована на маршевость, гротескно искажённые стереотипы классической музыки: тираты, фанфары, волевой энергетический тематизм. Приоритет «сакрального» начала (трансцендентная, божественная сфера молитвы) над «профанным» («воспоминания» о страшном Бытии реального мира) типичен для религиозно-медитативной драматургии. Это присуще и концертному сочинению *Lament для скрипки, сопрано и симфонического оркестра*, имеющему двойное посвящение Л. Ноно и Г. Кремеру, первому исполнителю.

Смысл названия отражён в предельно медленном темпе и скорбно-элегическом образном строе. Созданный по заказу Кремера, *Lament* включает также партию сопрано соло на тексты псалмов Давида и мистические стихи Х. Зааля. Сложный мир Л. Ноно воссоздаётся в нескончаемом религиозно-медитативном процессе с помощью пуантилистического (*pizzicato*) тематизма как аллюзии техники сериализма, в которой он работал. Призрачный мистический образ «точечного» звукового пространства инобытия возникает на основе серии Л. Ноно, разделённой на пять сегментов. Кремер воспринимал ритмические пульсации «точечного» пространства как «тему сердца», которое то живет, то угасает. Тонкие, призрачные нити ритмической сетки этой темы связывают мир живых, мир инобытийный и мистическое пространство тех, кто живет в этих мирах одновременно. Туда, в это инобытие, направлено движение героя Х. Зааля: «Я уйду из этого мира в дальнюю даль. И тот, кем я был, есть и останусь, терпеливо, не торопясь идет со мною в страну, где никто никогда не был»<sup>11</sup>. Изысканная «кружевная» фактура тайного

---

<sup>11</sup> Перевод текста наш (М. К.).

мира постепенно разрастается, поворачиваясь к слушателю разными гранями. Образный строй 42-х минутной медитации воссоздаёт аллюзию фортепианного квартета «Фрагменты – Тишь. К Диотиме» Л. Ноно, посвященного Бетховену, на текст Ф. Гёльдерлина.

В музыке сочинения использовано множество самоцитат. Оркестр и соло скрипки воспроизводят главную партию и свадебный хорал из Largo Первой симфонии Канчели, «Злую молитву» из «Жизни без Рождества». Внезапные «всполохи» аккордовых вертикалей на *ffff* (цитата темы Судьбы из Пятой симфонии Бетховена в 12-ти звучных аккордах оркестра), как «чёрные дыры», прорывают зыбкие «точечные» пространства инобытия. Внешне абсолютно несовместимые миры Жизни и Смерти запредельно контрастны. В медитативных зонах вступает солистка, распевая тексты псалмов Давида на мотивы риторических фигур и хоралов. В последнем разделе, после генеральной кульминации, построенной на теме «Злой» молитвы и секвенции *Dies irae*, она выходит на авансцену, чтобы в тишайшем динамическом ключе озвучить строки Зааля. Структура целого напоминает ветви разворачивающейся спирали (их всего 12). Разрастаясь, они захватывают новые цитаты из «Утренних» и «Ночных молитв», тему мальчика-скрипача из оперы «Музыка для живых» Канчели. Сквозные лейтмотивы и цитаты появляются на гребне кульминаций, способствуют то их разрастанию, то полному снятию. Моноцикл завершается в мистической тишине неопределенного пространства на границе ирреального и бытийного миров. Ещё один шаг, один звук – и мы окажемся в той космической дали, откуда нет возврата. Таким образом, произведения этого параграфа сближает *трагедийная концепция, в которой Смерть подчиняет Жизнь.*

*В Третьем параграфе – «Вера как путь духовного прозрения. “Суточный” метацикл молитв»* – рассматривается метацикл из четырёх сочинений для камерного оркестра или квартета с солистами, названный «Жизнь без Рождества» (без вхождения в мир Иисуса Христа и его вероучение). В начале параграфа речь идёт о творчестве отечественных авторов 70-х 80-х годов XX века, которые обращались к сакральной тематике. Акцентируя соотношения «*сакрального и профанного*» в музыке этого периода, мы останавливаемся на особенностях *молитвенного дискурса*, раскрытых в трудах А. Лосева, В. Розанова, С. Булгакова, С. Гурина, иерархов церкви. Большинство философов рассматривают молитву как общение с Богом,

как Откровение и прошение о милосердии. «Жизнь без Рождества» – религиозно-философское, но не церковное сочинение – находится на пересечении «сакральных» и «профанных» тенденций. В конце каждого из 4-х моноциклов звучит молитва на латинском языке. Её произносит ребёнок или ансамбль 19 певцов. Агрессивное злое начало связано с демоническими силами и с греховным отчаянием. Тематические комплексы частей интонационно взаимосвязаны. Особенно показателен процесс развития в моноцикле «Ночные молитвы» для квартета струнных, магнитофонной записи и соло ребёнка. Тематизм вырастает из фрагмента григорианского хорала, с которым происходят самые неожиданные трансформации. Автор формирует пять сфер: сферу «Злой» молитвы как греховной сущности человечества, сферы мечты, страдания, романтического идеала, иронии (вальс-скерцо). В развитие контрастных зон вторгается технически преобразованная запись на магнитофонной пленке голосов 12 актеров, свободно декламирующих текст на шумерском языке из оперы «Музыки для живых». При вступлении «шумерской» записи герою словно приоткрывается дверь в Преисподнюю и в Смерть. В результате процесса развития вырастает *итоговая тема*: детский голос пропевает по слогам молитву, обращенную ко Всевышнему, ту, что звучала в первой части метацикла как молитва к Ангелу-хранителю при утренних общениях Бога и человека. Парадокс в том, что теперь она является результатом комбинаторных перестановок Злой молитвы, символизируя движение от греховной антимолитвы к Божественному Слову. Так «Ночные молитвы», как «Утренние» и «Дневные», завершаются зоной Просветления и Надежды, воссоздавая концепцию *религиозно-философской трагедии*.

Черты иерархичности (восхождение от «дольного» к «горнему»), «совмещённого моноцикла», синтез концерта (сольного, хорового, ансамблевого), литургии, реквиема, поэмы и приёмов кино говорят о появлении в творчестве Канчели особого *литургийного концертного цикла*.

**Третья глава «Жанровые и стилевые интертексты “Музыки для живых”»** включает ряд разделов. *Первый параграф* - «Особенности режиссерского театра Р. Стуруа. Творческий союз Г. Канчели и Р. Стуруа предполагал рождение яркого, новаторского сочинения, каким стала опера «Музыка для живых». Стуруа сыграл огромную роль как либреттист, сценарист, режиссёр в создании и постановке оперы. Многие закономерности его *универсального, синтетического и метафорического* театра, связанного с трансформациями в XX веке эстетики *театра представ-*



ления, становятся особенностями оперы. Актуализация эстетики представлений отражает потребности современного зрителя в усилении интеллектуального, внеэмоционального воздействия искусства. Стуруа синтезирует многие особенности новаторской для XX века режиссуры эпического театра Б. Брехта, политического театра Э. Пискатора, условного театра Вс. Мейерхольда, концепции подвижно-вариабельного синтеза П. Клоделя, кинорежиссуры Ж.-Л. Барро, театров парадокса и абсурда. Его постановки отличает яркая зрелищность, карнавальность. В театральной поэтике мастера пестрота и калейдоскопичность элементов целого имеют четко продуманный и выверенный план, упорядоченный концептуальным видением, интеллектуальной фантазией режиссера-стратега. Метафоричность и гротеск – главные составляющие его зрелищных действ. Излюбленный метод – работа со штампами и стереотипами, выворачивание наизнанку хрестоматийных истин. Это отражено в несоответствии пластов повествования и действия, в замещении психологических процессов и характеристик гиперболизацией внешних черт и пластической подачей образа, нарушении взаимосвязей художественного пространства и времени. Средство организации – принцип парадоксальной монтажности, при котором амбивалентные метафоры помещаются в противоположный по смыслу контекст. Это способствует расширению пространства скрытых подтекстов и нюансов спектакля, неподдающихся однозначному определению, ведёт к формированию скрытых линий драматургического процесса.

Второй параграф «Принципы организации вербально – сценического ряда “Музыки для живых”». Опера стала знаковым явлением в музыкальном театре своего времени. Р. Стуруа, как автор либретто, был свободен в выборе сюжета и во всей полноте развернул возможности своей фантазии. Вербальный текст оперы контаминирует огромное количество источников, сюжетов, мотивов и текстов. Задействованы мифологические образы и символы, христианские идеи, аллегории социально-политических событий XIX и XX веков, драматургические принципы театров разных эпох, фрагменты сюжетов произведений различных искусств. Христианские и мифологические источники не препятствуют внедрению светских бытовых, фарсовых и надрывно мелодраматических эпизодов, абсурдных и глубоко философских сцен. В сценографии взаимодействуют особенности греческой трагедии с её триединством слова, музыки и танца, гротескная экспрессионистическая трагедия, условности символического театра, куда вторгается площадное карнавальное

действие. В либретто присутствуют также закономерности притчи, мистерии, бурлески и экстраваганцы. Авторы намерено отходят от конкретности образов, времён и пространств. Это проявляется в символической трактовке персонажей, не имеющих имён, индивидуальных характеристик, лишенных личностных качеств: Старик, Дети, Мальчик-поводырь, Женщина с Хлыстом, Офицер, музыканты. На языке театра даны глобальные конфликты *Добра и Зла как противостояния Божественного и Демонического начал, Жизни и Смерти, Войны и Мира, Истины и Лицемерия*, развёрнутые в нескольких временных и пространственных пластах. Герои путешествуют из будущего (после атомной катастрофы) в настоящее (XX в.), затем в прошлое (XIX в.), вновь в будущее, оказываются вне Времени или во времени Вечности (религиозно-символический пласт драматургии). Во втором акте действие «модулирует» в итальянскую оперу «Любовь и долг». Будучи *внешним действием* исторической трагедии, революционные события и персонажи вставной оперы, оказываются *внутренним действием* для основных конфликтов вербального уровня.

Сценический процесс «Музыки для живых» калейдоскопичен и фрагментарен. Каждая сцена – самостоятельный по сюжету, открытый по драматургии эпизод. Минимум словесного текста, как в театре абсурда, ведет к дефициту смысловой информации, что компенсируется информативностью зрелища: многорядной светоцветовой символикой, пантомимой, немymi сценами, обозначенными в ремарках партитуры. Гротеск вскрывает истинное содержание, алогичную и бессмысленную сущность действительности. Драматургические акценты выделены светоцветовым красочным оформлением – важнейшим компонентом целого, балетными эпизодами. Поиски Стуртуа-режиссёра и творческий метод Канчели роднит афористичность высказывания, сочетание простоты с неожиданностью, концентрированное воплощение идей с дробностью незаполненных смысловых пространств.

*Третий параграф главы «Процессы жанрово-стилевого синтеза в опере Г. Канчели».* Карнавальные метафоры либретто наложили свой отпечаток на музыкальные процессы. Но Музыка (как персонаж оперы и как основа драматургии) объединяет эти многоликие составляющие в законченное целое. Предпосылка целостности – поляризация четко очерченных интонационных сфер, семантических констант и лейткомплексов произведения. В роли музыкальных метафор выступают *интонационно-жанровые комплексы* стилевых стереотипов различных эпох. Автор огротесковывает приемы итальянского *bel canto* XIX в.. Ему противостоят

барочный тематизм, романс, молитвенные песнопения и жёсткий комплекс XX века, представленный китчем, поп-музыкой, инструментально-конструктивным тематизмом с 12-ступенной хроматической тональностью, приёмами алеаторики, «музыки тембров». Музыкальные гротески и пародии усиливают алогизмы театра абсурда.

Жанровыми составляющими полижанрового комплекса высшего порядка в опере «Музыка для живых» помимо театральных систем, кинодраматургии, указанных выше, являются синтетические музыкальные жанры XIX и XX века, черты светоцветового шоу, литературные жанры притчи и басни-аллегии, театр средних веков в варианте фарса и мистерии. Процесс синтезирования связан с *нестабильным подвижно-вариабельным* взаимодействием жанров, составляющих целое. В первом акте в сценах Старика с детьми главенствует *оратория*. Но текст и сценография напоминают скорее *киносценарий* нежели традиционное либретто. Приёмы монтажа, кадровость вербального уровня, музыкальных элементов и образов говорят о воздействии *киноискусства*. Действия, поступки, мимику героев, указанные в ремарках, сопровождают *светоцветовые кадры* и *программные инструментальные эпизоды*. Вставная опера «Любовь и долг» – пародия на исторический театр XIX века – представляет собой *жанровое «вкрапление»* или «отклонение» с возвращением к *«ораториальной» симфонии и литургии* в финале. Симультанность и полипространственность драматургии, наличие образов-символов, аллегорических персонажей вовлекают в пространство жанрового синтеза «Музыки для живых» литургическую драму и мистирию в симфонизированном вагнеровском варианте. Полихроникальность образуется *наложением* картин «апокалипсиса» атомной катастрофы *будущего, эпизодов из* прошлого (Италия XIX века, войны Наполеона) и переживаемого как настоящее перманентного «апокалипсиса» (Вторая мировая война, революции). И над всем огромным *полижанровым полем* царит *театр абсурда* как важнейшая культурологическая парадигма эпохи, как установка на осознанно конструируемый алогизм целого, «какофонию» образов, метафор и смыслов.

В скрытой линии симфонической драматургии прочерчена *концепция религиозно-философской трагедии*: рождение Музыка как божественного *сверхначала* Вселенной, её «страдания» и кульминация в зоне *bel canto* XIX века, её «уничтожение» в войнах XX века (сцены смерти музыкантов оркестра), сместившего все нравственные ориентиры. Музыка оперы развивается по законам симфонизма, её внут-

решающая логика, тематические арки постоянно вступают в противоречие с алогичностью вербального ряда. Авторы надеются на всепоглощающую Божественную силу Музыки, синергетическая мощь которой призвана соединить мистическую суть бытия и творческие силы человека, преодолеть культурную парадигму абсурда, царящую в реалиях современного информационного общества. В эпилоге даны строки Евангелие от Иоанна, перефразированные Стурца: «В начале было Песнопение. И Песнопение было у Бога. И Бог был Песнопением», озвученные в гимнически приподнятом, возвышенном хорале «Освети пути наши». В коде «Музыки для Живых» выстраивается Зона Просветления *религиозно-философской трагедии*. Только Вера и Надежда на Спасение смогут преодолеть Неверие в душах и абсурдность житейного Бытия.

**Четвёртая глава «Драматургический и жанровый феномен “Стикса” Канчели»** открывается *параграфом «История создания “Стикса”»*, где раскрываются перипетии творческой дружбы Г. Канчели и альтиста Ю. Башмета, их сотрудничество в процессе написания и исполнения этого шедевра.

*Второй параграф «Общая характеристика драматургии сочинения. Мифологические аспекты сюжета»* посвящён анализу вербальных процессов. Мифологическое поле «Стикса» путём *контаминации восьми блоков*. Первый смысловой блок – культовый – включает названия храмов, монастырей, кафедральных соборов, тексты молитвы и ритуалов. Они символизируют земной путь и воскрешение Господа Иисуса Христа, устанавливают самый масштабный *сакральный цикл* в контексте целого, включающий в себя *циклические круги истории и духовной жизни нации, жизненного цикла и мученического пути Художника-творца*. Второй блок – наименование исторических местностей Грузии, имена народностей северной Грузии. Третий блок состоит из наименований разновидностей народных и ритуальных песен, духовных гимнов. Четвёртый включает *память рода* и родственных связей: мама, папа, бабушка, жена, ребенок, внук, устанавливая мифологическую вертикаль жизненных кругов. Пятый обращён к картинам и явлениям природы, выступающим как мифологемы: хорошая погода, рассветает, смеркается, дальняя дорога, чистое небо, шелест травы. Они символизируют циклы времени суток, противопоставление «горного» и «дольного», мифологему Пути. В Шестой включены имена недавно ушедших из жизни и ныне живущих сокровенных друзей, разделявших устремления и взгляды Канчели, а также их исторических предшественников. Ком-

позитор трактует имена и родственные связи в соответствии с *концепцией имени* А. Лосева. В *седьмой* вошли тексты молитв «Хвала Господу» и «Хвала Богородице», строки из поэмы грузинского поэта Галактиона: «Ветер дует! Где ты?» А также двусложные словосочетания: «колокол звонит», «одинокая душа». *Восьмой блок* составляет законченный фрагмент из «Зимней сказки» Шекспира, который сводит всё остальное в единое смысловое целое. Монолог аллегорического персонажа *Время* необходим для раскрытия идеи вечно текущего, изменчивого времени Бытия, для связей «сакральных» и «профанных» временных процессов. Смысловые блоки как «сгустки» из слов-понятий-фраз проносятся в памяти человека, оказавшегося перед Всевышним в День Страшного Суда. Они распределены по всей композиции. Только имя Альфреда Шнитке выделено в самостоятельный эпизод. Образы национальной мифологии обозначены метафорическими топосами монастырей, храмов, соборов, исторических и географических объектов Грузии.

В итоге формируются четыре драматургических уровня: *символический* – *вне-временной* (тексты молитв, строки Шекспира), *внутренний* – время переживания (блоки имён и семейные термины близких, фраз из текстов других авторов – переключки художников разных эпох), *блок внешнего мира* – фразы о силах природы, географические названия. *Четвертый, литургический, уровень* включает «имена» монастырей и храмов – медиаторов «горнего» и «дольнего».

В *третьем параграфе «Истоки тематизма “Стикса”, его основные элементы и закономерности композиции»* рассмотрены стилевые константы различных эпох как компоненты *поливалентного интертекста*. Здесь присутствуют все стилеобразующие типы тематизма в наследии Канчели: элементы грузинского фольклора; барочный тематизм (стереотипы арий оперы-seria, старинная сарабанда, риторические фигуры lamento, circolato, passus duriusculus, фуги; мотивы-символы «креста», «распятия», «зова», «сожаления»), протестантские, григорианские хоралы, грузинские гимны, псалмодический и ораторский речитативы, типовые элементы классической и романтической эпох. XX век представляют инструментально-конструктивный комплекс 12-ступенной хроматики, алеаторика, сонористика, микрохроматика. Из них формируются религиозно-символический (инструментально-конструктивные, молитвенные элементы), народно-жанровый, лирико-психологический пласты, 14 основных элементов.

*Второй раздел параграфа* раскрывает монтажно-комбинаторные приёмы развития и принципы композиции сочинения. На композиционном уровне взаимодействуют закономерности различных музыкальных форм. Ведущее значение имеют особенности *симфонического моноцикла*, черты *множественного рондо* с четырьмя рефренами за счёт периодических спонтанных повторов основных лейткомплексов Фатума, молитвы-прошения, страдания, Креста, использованы приёмы традиционного для Грузии *импровизационного варьирования*.

*Четвертый параграф «“Стикс” как полижанровое сочинение»* посвящён синтезу *высшего порядка*, принципам музыкальной драматургии, выявлению концепции. *Полижанровость* выражена в *органическом слиянии* средств кинематографии, реквиема, кантаты, концерта, симфонической поэмы, визуальных картин, культовых жанров литургии, проповеди, молитвы. Кинематографические наплывы разделов и эпизодов, микрокадры, приёмы *монтажа* текста и музыкальных элементов, фактурные *комбинации* тембровых ресурсов оркестра и хора подчёркивают роль кинодраматургии как важнейшей составляющей целого.

«*Сакральное*» взаимодействует с «*профанным*» уже в тексте. Фатум Канчели в «Стиксе» грозен и страшен подобно *Dies irae* из Реквиема и очерчен фразами из Апокалипсиса («Настанет день», «этот день настанет»), трелями, тремоло низких тембров у духовых и струнных. Строки молитв, восхваляющие Всевышнего и Богоматерь, ритуальные песни («Lileo-Lile»), культовый тематизм указывают на жанры *духовной кантаты и Литургии*. В текстах и мелосе грузинских песен («Naduri», «Odi»), песен из кинофильмов («Чито-гврито») проявляются *светские жанры*.

Трагический тонус произведения, заупокойные молитвы, плачи, тексты апокалипсиса акцентируют связи с *Реквиемом*. Имена храмов и монастырей Грузии также символизируют связи с Литургией. Изображения храмов осуществляют мистическое единство «горнего» и «дольнего». Вся Церковь, земная и небесная, присутствует в Литургии. Её участники изображают небесные силы в их «великом и страшном» служении, о чём гласит Херувимская песня. Литургические образы, не являясь архетипом, по своей антиномической природе обладают его силой. Той же силой обладают словесная и музыкальная часть Литургии. Её символика раскрывает понимание богослужения как «воспоминания» (анамнесиса), ибо всё совершается в храме «в Его воспоминание». Внутреннее устройство и росписи храма тоже имеет «напоминательное» значение. Это *вневременное воспоминание* не подчиняет-

ся логике бытия: прошлое, настоящее и будущее трактуется как бывшее и вечно длящееся, что выходит за пределы *антиномий* «литургического времени» и преодолевает его.

Развёрнутая партии альты – основного стержня драматургии – символизирует голос самого Художника-Творца. Так выделена роль инструментального *концерта* в полижанровом наборе целого. Одновременно, присутствуют черты *симфонии* в варианте *совмещённого моноцикла*. В композиции сохранены все его особенности, но найден иной принцип тематического единства. Мелодическая линия солиста *интегрирует* в себя *монтажный калейдоскоп* элементов хора и оркестра.

Мифологемы Храма, Горы, Реки отображены в фактурных и динамических процессах. Мир мёртвых и мир живых как бы «встроены» друг в друга с помощью реки Стикс – реки Времени и Памяти, символом которой в этом контексте также является партия альты. Она же сосредоточила в себе ещё и исповедь Художника-Творца, выступающего от лица всех, кто назван в тексте поимённо. Его сознание и подсознание и есть тот чаемый универсум, в котором соединяются прошлое, настоящее и будущее, Жизнь и Смерть, Пространство и Время. Он связывает эти миры, хранит в себе генетическую Память нации о мифах, верованиях, событиях.

Как художественное целое «Стикс» – взволнованная Проповедь-комментарий к догматам Нового Завета и апокалипсиса. В драматургии претворена *концепция религиозно-философской трагедии*.

В *Заключении* подведены итоги исследования, подчёркнута художественная ценность наследия Канчели.

### **Публикации по теме диссертации:**

*В журналах, входящих в перечень, рекомендованных ВАК:*

1. Караманова, М. Л. «Стикс» Г. Канчели как полижанровое сочинение / М.Л. Караманова // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2012. – Вып. 2 (99). – С. 360 – 364. [0, 5 п. л.]
2. Караманова, М. Л. Процессы жанровых и стилевых взаимодействий в сочинениях Гии Канчели 80 – 90-х годов XX века / М.Л. Караманова // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 2 (15). – С. 59 – 64. [0, 6 п. л.]

3. Караманова, М. Л. Мифологические аспекты драматургии в сочинении Г. Канчели «Стикс» для альта, хора и симфонического оркестра / М.Л. Караманова // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014. – № 1 (74). – С. 58 – 62. [0,5 п. л.]

*Другие публикации:*

4. Караманова, М. Л. Проблемы концепции и жанровых взаимодействий в Литургии «Оплаканный ветром» Г. Канчели / М.Л. Караманова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – № 2 (13) – С. 37–45. [0,5 п. л.]
5. Караманова, М. Л. Черты симфонизированной мистерии в опере Г. Канчели «Музыка для живых» / М.Л. Караманова; ред.-сост. А. В. Крылова // Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес: сборник научных статей. – Ростов н/Д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – С. 147 – 160. [0,8 п. л.]