

Міністерство культури України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

***МУЗИКА У СПІВДРУЖНОСТІ МИСТЕЦТВ
ТА ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА ДУМКА***

Аспекти історичного музикознавства-V

Збірник наукових статей

Харків
2012

УДК 78.03
ББК 85.313
А 90

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 4 від 1 грудня 2011 року)*

Редакційна колегія:

ВСРЖІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства,
професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор

Редактори та упорядники – І. Л. Іванова, кандидат мистецтвознавства,
доцент; **А. А. Мізітова**, кандидат мистецтвознавства, доцент

А 90 **Аспекти історичного музикознавства-V : Музика у співдружності
мистецтв та філософсько-естетична думка** : Збірник наукових ста-
тей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котля-
ревського. – Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. – 312 с.
ISBN 978-966-8591-80-8

Пропонований збірник наукових статей об'єднує проблематику, яка охоплює основні напрямки класичного вітчизняного музикознавства: філософсько-естетичний, історико-культурологічний, музично-теоретичний. Різноманітні за тематикою дослідницькі матеріали розміщено у трьох розділах, кожний з яких конкретизує подану у назві видання генеральну ідею. Перший з них присвячено загальним методологічним питанням, другий пов'язаний із різними проявами синтезу мистецтв, третій розкриває суто музичні закономірності, зокрема, у жанрах, які засновано на взаємодії музики зі словом або сценічною драматургією. Авторський колектив збірника включає музикознавців України, Росії та Польщі, що належать до різних поколінь науковців – як корифеїв, так і молодих дослідників.

Збірник адресовано фахівцям-музикознавцям, режисерам оперно-балетних вистав, музичним критикам, виконавцям, викладачам та студентам вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв, а також усім, хто цікавиться проблемами музичної культури.

ББК 85.313

ISBN 978-966-8591-80-8

© ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012

Министерство культуры Украины

**Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского**

***МУЗЫКА В СОДРУЖЕСТВЕ ИСКУССТВ
И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ***

Аспекты исторического музыкознания-V

Сборник научных статей

Харьков
2012

Ministry of Culture of Ukraine

The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

***MUSIC IN THE COMMONWEALTH OF ARTS
AND PHILOSOPHICAL-AESTHETIC THOUGHT***

Aspects of the historical musicology-V

A collection of scientific articles

Kharkiv
2012

Аспекты исторического музыкознания-V. Музыка в содружестве искусств и философско-эстетическая мысль : Сборник научных статей / Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2012. – 312 с.

Предлагаемый сборник научных статей объединяет проблематику, охватывающую основные направления классического отечественного музыкознания: философско-эстетическое, историко-культурологическое, музыкально-теоретическое. Разнообразные по тематике исследовательские материалы размещены в трёх разделах, каждый из которых конкретизирует заявленную в названии издания генеральную идею. Первый из них посвящён общим методологическим вопросам, второй связан с различными проявлениями синтеза искусств, третий раскрывает сугубо музыкальные закономерности, в частности, в жанрах, основанных на взаимодействии музыки со словом или сценической драматургией. Авторский коллектив сборника включает музыковедов Украины, России и Польши, принадлежащих к разным поколениям учёных – как корифеев, так и молодых исследователей.

Сборник адресован специалистам-музыковедам, режиссёрам оперно-балетных спектаклей, музыкальным критикам, исполнителям, преподавателям и студентам высших и специальных учебных заведений искусств, а также всем, кто интересуется проблемами музыкальной культуры.

Редакторы-составители – кандидат искусствоведения, доцент **Ирина Леонидовна Иванова**; кандидат искусствоведения, доцент **Адиля Абдулловна Мизитова**

Aspects of the historical musicology-V. Music in the commonwealth of arts and philosophical-aesthetic thought : A collection of scientific articles / The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. – Kharkiv, 2012. – 312 p.

Proposed collection of scientific articles brings perspective, covering major areas of classical Ukrainian musicology: philosophical and aesthetic, historic and cultural, musical-theoretical. A variety of related research materials housed in three sections, each of them is claimed in the name of the publication of the general idea. The first one is dedicated to general methodological issues, the second is associated with various forms of synthesis of the arts, third disclose sensitive musical patterns, particularly in genres, based on interaction with music or theatre drama. Authors collection includes musicologists from Ukraine, Russia and Poland, belonging to different generations of scholars, both leaders and young researchers.

Compilation is addressed to professional musicologists, directors of operatic-ballet performances, music critics, performers, teachers and students of higher and special educational institutions for the arts, as well as anyone interested in the problems of musical culture.

Compiled and edited by **Irina Ivanova** and **Adilya Mizitova**



ЗМІСТ

Від упорядників.....	8
----------------------	---

Розділ 1*НА ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ ОРБИТІ*

<i>Анатолій Цукер</i> (Росія, Ростов-на-Дону). Естетико-теоретичні питання музичних жанрів у роботах А. Н. Сохора: сорок років потому.....	14
<i>Віра Валькова</i> (Росія, Москва). Поза лозунгами та корпораціями: російські музиканти серед художніх угруповань Срібного віку.....	29
<i>Світлана Лащенко</i> (Росія, Москва). Проблема національних пріоритетів в репертуарній стратегії імператорських театрів на початку ХХ століття.....	41
<i>Марина Нестьєва</i> (Росія, Москва). Тема майже вічна.....	53
<i>Марина Черкашина-Губаренко</i> (Україна, Київ). Оперний театр у просторі мінливого світу.....	68
<i>Олександр Гужва</i> (Україна, Харків). Мова музики.....	79
<i>Оксана Бабій</i> (Україна, Харків). Становлення ідеї безсмертя в художній рефлексії Р. Вагнера.....	91

Розділ 2*ЕВЛІТЕРІА ПІА ІНШІ: СОЮЗ ЗВУКУ,
СЛОВА, КОЛЬОРУ*

<i>Ольга Соломонова</i> (Україна, Київ). Семантичний потенціал синестезійних процесів у танцювальній музиці (на прикладі вітально-сміхових текстів).....	108
<i>Ірина Іванова, Аділя Мізітова</i> (Україна, Харків). Метаморфози музичного в літературному тексті.....	125
<i>Ірина Драч</i> (Україна, Харків). Драма В. Гюго «Анджело, тиран Падуанський» на оперній сцені.....	159



Юлія Коваленко (Україна, Харків). Міф в оперному театрі Сергія Слонимського.....	172
Олена Садовнікова (Україна, Харків). Параметри іконичності в російській опері XIX століття.....	182
Оксана Цуранова (Україна, Харків). Музика та живопис у руському православному храмі. Витоки та традиції.....	192
Мечислава Демська-Трембач (Польща, Варшава). Ритм як людський досвід простору та часу.....	203

Розділ 3

МУЗИЧНЕ, НАДПЛО МУЗИЧНЕ

Лариса Данько (Росія, Санкт-Петербург). Повертаючись до періодизації творчості Д. Шостаковича.....	218
Галина Григор'єва (Росія, Москва). До історії і теорії сонатного принципу: сонатно-строфична форма в духовній музиці В. А. Моцарта.....	229
Катерина Підпорінова (Україна, Харків). Сонати-казки М. Метнера та Ан. Александрова: в лабіринтах музичних форм	243
Світлана Анфілова (Україна, Харків). Балетне Adagio та типи його втілення в музиці композиторів XIX століття.....	257
Наталія Антіпова (Україна, Севастополь). Орієнталізм та яничарська музика як феномен культури.....	274
Наталія Катонова (Росія, Санкт-Петербург). Фортепіанні дуети та фортепіанні ансамблі в творчості І. Стравінського.....	288
Відомості про авторів	300
Содержание	306
Contents	308



ВІД УТОРЯДНИКІВ

У своєму відомому сонеті Шарль Бодлер висловив ідею відповідності між звуком, запахом, формою, кольором, що набули у злитті «глибокий темний сенс». Ця якість сприйняття, осмислена в науці через поняття синестезії, створила психологічну основу для синтезу мистецтв – явища, що одержує на різних етапах розвитку художньої культури більшу чи меншу актуальність, але ніколи не втрачає її. Співдружність музики, літератури, живопису заявляє про себе від взаємобміну тематикою, сюжетами, персонажами, жанрами до асиміляції композиційно-драматургічний прийомів, які виникли в лоні кожної з них. Не менш цікаві виходи музики за межі художньої творчості, коли вона залучається до союзу із математикою, медициною, астрономією, філософією та естетикою, не втрачаючи власних якостей та принципів організації. Названі факти загальновідомі, але в силу свого фундаментального значення продовжують жити гуманітарну, в тому числі, музикознавчу думку, про що свідкує пропонований збірник «Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка». Від об'єднує під егідою співдружності різноманітну тематику, яка розроблюється музикознавцями, культурологами, мистецтвознавцями, філософами, що дозволяє наочно представити багатоаспектність зазначеної у назві даного видання проблематики. У відповідності до неї, у збірнику виокремлено рубрики, які присвячено загальним питанням художньої творчості та культури («На філософсько-естетичній орбіті»), синтезу мистецтв («Евтерпа та інші: союз звуку, слова, кольору»), специфічним музичним явищам («Музичне, надто музичне»).

Запропонована тематика привернула увагу як іменитих вчених, так і представників молодого покоління дослідників різних музикознавчих шкіл України, Росії та Польщі. Не дивлячись на уявну різноспрямованість тематичних рубрик, в кожній з них і у збірнику в цілому



винаходяться внутрішні переключки та своєрідні мікроцикли, що забезпечує єдність даного видання у відповідності до його основної назви – «Аспекти історичного музикознавства». Так, у першому розділі методологічна за змістом стаття А. Цукера, що присвячена питанням музичних жанрів у спадку А. Н. Сохора, відзивається у тематиці робіт С. Лашенко, М. Нестьєвої, М. Черкашиної, в яких з різних точок зору висвітлюються проблеми оперного театру. Інше русло дослідницьких інтересів утворюють публікації В. Вальковой про особливе положення музикантів Срібного віку на фоні численних літературних співдружностей; О. Гужви, який осмислює феномен мови музики; О. Бабій, що розмірковує про безсмертя в музичних драмах Р. Вагнера. У другому розділі виникають смислові «пари» між статтями О. Соломонової та І. Іванової, А. Мізітової, в яких розглядаються явища синестезії та синтезу мистецтв у загальнометодологічному та аналітичному планах; І. Драч та Ю. Коваленко, де з різних позицій вивчаються зразки оперного жанру; О. Садовнікової та О. Цуранової, які розкривають різні грані православної культури. Завершує розділ стаття польської колеги М. Демської-Трембач, що спрямована на розкриття дії ритму в образотворчому мистецтві із залученням музичних паралелей. Тематика третього розділу обрамляється роботами специфічної музичної спрямованості, пов'язаної із періодизацією квартетної творчості Д. Шостаковича, здійсненої Л. Данько, та оглядом фортепіанних ансамблів І. Стравінського, що виконаний Н. Катоновною. Інші матеріали даної рубрики у тій чи іншій мірі висвітлюють тісний взаємозв'язок музики з іншими видами мистецтв. Зокрема, Г. Григор'єва пропонує оригінальний підхід до процесу формотворення у духовних творах В. А. Моцарта; К. Підпорінова розглядає сонати-казки М. Метнера та Ан. Александрова крізь призму літературного жанру; С. Анфілова виявляє специфіку балетного *Adagio* на перетині хореографічних та музичних закономірностей; Н. Антіпова розкриває особливості так званої «яничарської музики» в опері XVII–XVIII століть.

Одну із наскрізних магістральних ліній збірника, яка об'єднує усі його розділи, утворюють статті, що звернені до музично-сценічного мистецтва, в яких оперний та балетний жанри постають у всьому



спектрі міжвидових взаємодій. І це не випадково, оскільки вони акумулюють найбільш типові прояви художнього синтезу.

Редактори-упорядники виражають вдячність усім авторам, які надіслали цікавий науковий матеріал, що дозволив панорамно представити актуальну проблематику сучасного музикознавства; завідуючій кафедрою історії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського Л. І. Шубіній, працівникам бібліотеки та особисто І. Е. Коваленко-Грабовській за надану дійову допомогу.

Особливу вдячність редактори-упорядники адресують ректору ХНУМ імені І. П. Котляревського, народній артистці України, професору, кандидату мистецтвознавства Тетяні Борисівні Веркіній за підтримку ініціативи кафедри історії музики та фінансову допомогу у виданні збірника.



ОПІ СОСТЯВЛЕННЯ

В своем знаменитом сонете Шарль Бодлер выразил идею соответствия между звуком, запахом, формой, цветом, обретшими в слиянье «глубокий тёмный смысл». Это свойство восприятия, осмысленное в науке посредством понятия синестезии, образовало психологическую основу для синтеза искусств – явления, получающего на разных этапах развития художественной культуры большую или меньшую актуальность, но никогда не утрачиваемую ею. Содружество музыки, литературы, живописи заявляет о себе от взаимообмена тематикой, сюжетами, персонажами, жанрами до ассимиляции композиционно-драматургических приёмов, возникших в лоне каждой из них. Не менее примечательны выходы музыки за пределы художественного творчества, когда она вовлекается в союз с математикой, медициной, астрономией, философией и эстетикой, не утрачивая собственных свойств и принципов организации. Названные факты общеизвестны, но в силу своего фундаментального значения продолжают питать гуманитарную, в том числе, музыковедческую мысль, свидетельством чему служит предлагаемый сборник «Музыка в содружестве искусств и философско-эстетическая мысль». Он соединяет под эгидой содружества разнообразную тематику, разрабатываемую музыковедами, культурологами, искусствоведами, философами, что позволит наглядно представить многоаспектность обозначенной в названии данного издания проблематики. В соответствии с нею, в сборнике выделены рубрики, посвящённые общим вопросам художественного творчества и культуры («На философско-эстетической орбите»), синтезу искусств («Евтерпа и другие: союз звука, слова, цвета»), специфически музыкальным явлениям («Музыкальное, слишком музыкальное»).

Предложенная тематика привлекла внимание как именитых учёных, так и представителей молодого поколения исследователей различных музыковедческих школ Украины, России и Польши. Несмотря



на кажущуюся разнонаправленность тематических рубрик, в каждой из них и в сборнике в целом обнаруживаются внутренние переключки и своеобразные микроциклы, что обеспечивает единство данного издания в соответствии с его основным названием – «Аспекты исторического музыкознания». Так, в первом разделе методологическая по содержанию статья А. Цукера, посвящённая вопросам музыкальных жанров в наследии А. Н. Сохора, откликается в тематике работ С. Лащенко, М. Нестьевой, М. Черкашиной, в которых с различных точек зрения освещаются проблемы оперного театра. Другое русло исследовательских интересов образуют публикации В. Вальковой об особом положении музыкантов Серебряного века на фоне многочисленных литературно-художественных содружеств; А. Гужвы, осмысливающего феномен языка музыки; О. Бабий, рассуждающей об идее бессмертия в музыкальных драмах Р. Вагнера. Во втором разделе возникают смысловые «пары» между статьями О. Соломоновой и И. Ивановой, А. Мизитовой, в которых рассматриваются явления синестезии и синтеза искусств в общеметодологическом и аналитическом планах; И. Драч и Ю. Коваленко, где с разных позиций изучаются образцы оперного жанра; Е. Садовниковой и О. Цурановой, раскрывающими различные грани русской православной культуры. Закрывает раздел статья польской коллеги М. Демской-Трембач, направленная на раскрытие действия ритма в изобразительном искусстве с привлечением музыкальных параллелей. Тематика третьего раздела обрамляется работами специфически музыкальной направленности, связанной с периодизацией квартетного творчества Д. Шостаковича, осуществлённой Л. Данько, и обзором фортепианных ансамблей И. Стравинского, предпринятым Н. Катоновой. Остальные материалы данной рубрики в той или иной мере освещают тесную взаимосвязь музыки с иными видами искусств. В частности, Г. Григорьева предлагает оригинальный подход к процессу формообразования в духовных сочинениях В. А. Моцарта; Е. Подпоринова рассматривает сонаты-сказки Н. Метнера и Ан. Александрова сквозь призму литературного жанра; С. Анфилова выявляет специфику балетного *Adagio* на пересечении хореографических и музыкальных закономерностей; Н. Антипова



вскрывает особенности так называемой «янычарской музыки» в опере XVII–XVIII веков.

Одну из сквозных магистральных линий сборника, объединяющих все его разделы, составляют статьи, обращённые к музыкально-сценическому искусству, в которых оперный и балетный жанры предстают во всём спектре межвидовых взаимодействий. И это не случайно, поскольку они аккумулируют наиболее типичные проявления художественного синтеза.

Редакторы-составители выражают благодарность всем авторам, приславшим интересный научный материал, позволяющий панорамно представить актуальную проблематику современного музыковедения; заведующей кафедры истории музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского Л. И. Шубиной, работникам библиотеки и лично И. Э. Коваленко-Грабовской за оказанную действенную помощь.

Особую признательность редакторы-составители адресуют ректору ХНУИ имени И. П. Котляревского, народной артистке Украины, профессору, кандидату искусствоведения Татьяне Борисовне Веркиной за поддержку инициативы кафедры истории музыки и финансовую помощь в издании сборника.



РОЗДІЛ I

НА ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ ОРБИТІ

Раздел 1. На философско-эстетической орбите
Part 1. On the philosophical and aesthetic orbit

78. 01 : 78. 072. 3 “20” Сохор

Анатолій Цукер

**ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ЖАНРОВ В РАБОТАХ А. Н. СОХОРА: СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ**

В статье автор обращается к теории музыкальных жанров А. Сохора, изложенной учёным 40 лет тому назад, вошедшей в музыковедческую практику, но до конца не прочитанной отечественным музыковедением, оставляющей широкий простор для её научного использования. Данная теория, связывая в единое целое эстетико-философские, музыковедческие и социологические аспекты изучения музыки, могла бы стать основой принципиально нового осмысления всего музыкально-исторического процесса. Она предполагает расширение масштабов сложившегося предмета исторической науки, реконструкцию условий музыкальной коммуникации прошедших эпох.

Ключевые слова: теория жанров, музыкальная социология, музыкальная коммуникация, массовая музыка.

Анатолій Цукер

ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У РОБОТАХ А. Н. СОХОРА: СОРОК РОКІВ ПОТОМУ. В статті автор звертається до теорії музичних жанрів А. Сохора, викладеної вченим 40 років тому, що увійшла до музикознавчої практики, але й сьогодні не до кінця опрацьована вітчизняним музикознавством, залишаючи широкий простір для її наукового використання. Дана теорія, зв'язуючи в єдине ціле естетико-філософські, музикознавчі і соціологічні аспекти вивчення музики, змогла би

статті основою принципово нового осмислення усього музично-історичного процесу. Вона передбачає розширення масштабів наявного предмету історичної науки, реконструкцію умов музичної комунікації попередніх епох.

Ключові слова: теорія жанрів, музична соціологія, музична комунікація, масова музика.

Anatoly Tsucker

AESTHETIC AND THEORETICAL PROBLEMS OF MUSICAL GENRES IN WORKS BY A. N. SOHOR: FORTY YEARS LATER. *In the article the author adverts to A. Sohor's Theory of Musical Genres created by the scholar 40 years ago. It was accepted by musical practice, but it still remains unexplored by the national musicology, the fact that gives full play to its scientific use. The given theory, connecting together aesthetic and philosophic, musicological and sociological aspects of music study could become the basis of fundamentally new comprehension of the whole musical historic process. It supposes widening the range of the present subject matter of history as well as reconstructing the conditions of musical communication in the past epochs.*

Keywords: *theory of genres, musical sociology, musical communication, mass music.*

В 1968 году вышла в свет брошюра «Эстетическая природа жанра в музыке» А. Н. Сохора, которая явилась основой целой научной теории. Отдельные её положения были продолжены автором в других его публикациях, и в частности, в статье «Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы» (1971) [9]. Заключённые в этих работах идеи прочно вошли в обиход отечественного музыковедения, к ним постоянно обращаются исследователи, а такие понятия, как «жанровое содержание», «жанровый стиль», «жанровое цитирование», «жанровый контрапункт» стали в музыковедении настолько широко употребительными, что уже давно используются без кавычек и ссылок на автора. Казалось бы, чего больше? Но в результате постоянного возвращения к его работам, неоднократного перечитывания их и – каждый раз – обнаружения в них незамеченных ранее подробностей у меня складывается отчётливое впечатление, что сохоровская теория жанров остаётся не вполне прочитанной нашим музыковедением, а её перспективы для нашей науки – не до конца понятыми и оценёнными.



Их адекватному восприятию, возможно, в своё время мешало ощущение идеологической ангажированности (привязанность к решениям партийных съездов, частые ссылки на работы классиков марксизма, открытая официозность отдельных статей, типа: «Партийность, народность, интернационализм советской музыки», «Значение ленинской теории отражения и учения о партийности искусства для музыкальной науки»). Причины подобной идейной «выдержанности», думается, понятны. Активная музыкально-общественная деятельность А. Сохора, гражданский темперамент выдвигали его на положение официально признанного музыковеда-функционера. Он был секретарём партбюро Ленинградской композиторской организации, входил в состав правления СК СССР, СК РСФСР, был членом редколлегии журнала «Советская музыка», без его выступлений не проходил ни один съезд, пленум или иная представительная акция Союза композиторов. И А. Сохор, безусловно, отдавал таким образом дань времени, в котором жил, и тому положению, которое он занимал в системе. Но это позволяло ему как учёному выходить на широчайший круг проблем, связанных с социальной обусловленностью музыки, её общественным предназначением и, в конечном счёте, прийти к формированию целой области знаний – музыкальной социологии в её современном понимании. Он был первым, кто реабилитировал эту науку после вульгарно-социологических опытов 20-х – 30-х годов, определив на многие годы вперед её задачи, круг проблем, функции, методологию.

Сохоровские работы по эстетике и теории жанров в этом плане занимали особое место: они были тем связующим звеном, которое соединяло музыковедческие и музыкально-социологические идеи учёного в одно стройное целое¹. основополагающим положением теории А. Сохора является выдвижение в качестве исходного, наиболее универсального и устойчивого признака жанра не каких-либо внутренних свойств, присущих художественным произведениям данной разновидности, их содержанию или стилю (эти свойства выполняют

¹ Последние годы А. Н. Сохор работал над исследованием, посвящённым значению социологии музыки для музыкознания.

важную, но лишь сопутствующую, вспомогательную роль), а *обстановки исполнения, то есть* объективных, детерминированных самой жизнью условий бытования. «Жанр в музыке, – пишет А. Сохор, – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием» [10, с. 246].

То, что условия, формирующие жанр, А. Сохор был склонен видеть в реальной жизни, а не в художественном творчестве, было отражением его социологических взглядов, но именно этот аспект и не получил широкой поддержки в музыковедческой среде. Все последующие опыты построения жанровой теории (Е. Назайкинский, О. Соколов, А. Коробова и др.) базировались на иных основаниях, выдвигая иные критерии в качестве системообразующих, и каждый из этих опытов был по-своему убедительным. По-видимому, однозначного определения сущности жанра быть и не может: слишком многоуровневое это понятие. И всё же, не абсолютизируя социологический подход к эстетическому феномену жанра, следует признать, что он многое объясняет в его генезисе, происхождении, эволюции. Более того, такой подход мог бы стать основой принципиально нового осмысления всего историко-музыкального процесса.

Историческое музыкознание, изучая закономерности формирования и развития музыкальных жанров, исходит преимущественно из представлений о духовной сущности, идеальной природе упомянутых процессов. Они осмысливаются как продукт художественной деятельности, и при этом зачастую остаются «за кадром» условия, на почве которых родились и с учётом которых воспринимались те или иные жанры. В действительности же музыка испытывала на себе (и продолжает испытывать) все последствия не только духовных, но и тех или иных материально-физических реалий. Сохоровская идея первичности условий бытования, естественно, означает включение их в орбиту музыковедческого внимания, а это предполагает расширение масштабов сложившегося предмета музыкально-исторической



науки, культурно-историческую реконструкцию условий музыкальной коммуникации прошедших эпох, иными словами, необходимость историю музыкальной культуры во многом «писать и описывать заново». Но, как говорится, «игра стоит свеч». Попытки решения данной задачи могли бы содействовать прояснению многих «тёмных пятен» музыкального искусства прошлого и настоящего.

Возьмём, к примеру, оперу на этапе её формирования, становления её жанровых разновидностей. Можно ли, скажем, исключительно художественными мотивами объяснить отличия флорентийской музыкальной драмы от образцов венецианской оперной школы? Опера во Флоренции рождалась в атмосфере придворно-аристократической зрелищной культуры, стремившейся поразить слушателей-зрителей своим великолепием, пышностью и богатством. В постановку спектаклей вкладывались огромные материальные ресурсы. Опера имела неограниченные возможности в плане привлечения любого числа участников, использования всевозможных сценографических эффектов. Изобретательность декоративного решения ещё более возросла с открытием специальных театральных зданий, оборудованных новейшей техникой (подобной оснащённости позавидовали бы иные современные театры), имеющих многоярусные залы огромной вместимости. Огромной настолько, что требования Эмилио де Кавальери, чтобы зрителей было *не более* тысячи, один из критиков назвал «химерическими». «Ему бы хотелось, – писал он, – чтобы зал вмещал не более тысячи зрителей, дабы певцам не приходилось слишком напрягать свой голос. Эти советы могут быть справедливыми для труппы монахов-любителей или молодых студентов, но не для устройства пышных придворных представлений, когда среди прочих условий необходимо иметь помещение подходящих размеров и лучших певцов» [5, с. 78]. Вполне естественно, что подобные условия постановки и восприятия неминуемо сказывались на всех сторонах самих оперных произведений, от содержания до типа вокализации, характера интонирования, диктуя поэтам и композиторам определённое жанровое решение.

Венецианская опера складывалась в совершенно иных условиях. В Венеции в XVII веке функционировало одновременно до 16 опер-



ных театров, создававших друг другу немалую конкуренцию. Богатые венецианцы хоть и оказывали театрам финансовую поддержку, но размеры финансирования были куда более скромными, нежели во Флоренции. Это обстоятельство вносило немалые ограничения, в том числе и сугубо творческого порядка в деятельность всех создателей оперных спектаклей. Авторы, например, должны были считаться с тем, что театры не имели средств содержать большие хоровые и оркестровые коллективы, следствием чего явилось формирование камерной разновидности оперы. Достаточно демократический состав платежеспособной публики, заполнявшей залы, диктовал опере ещё одну существенную жанровую коррекцию – усиление комедийно-бытового элемента, более широкое использование обиходных песенно-танцевальных жанров.

Различные факторы материальной культуры детерминировали многие явления не только в сфере музыкального театра, но и в концертной жизни, предопределив структуру последней, характер взаимодействия музыки и публики, атмосферу музыкальной коммуникации, а это напрямую влияло на облик складывающихся жанров. Так, в условиях предконцертных форм – богатой и разнообразной жизни салонов, гостиных, различного рода академий и кружков, где музыка оказывалась не единственной и не всегда главной частью досугового времяпрепровождения, – правилом «хорошего тона» считалось поверхностно-незаинтересованное наслаждение. В начале XVI века В. Кастильоне в трактате «О придворном» подчеркивал, что «знатный человек, поющий, музицирующий или слушающий, не должен погружаться в музыку самозабвенно, ему следует скрывать свой интерес, изображая человека вполне равнодушного» [4, с. 523]. Практика слушания «в пол-уха», свободного включения в процесс восприятия и столь же спонтанного выключения из него оставалась нормой почти до конца XVIII века.

Естественно, в подобных условиях, не предполагавших длительного и вдумчивого слушания от начала до конца достаточно протяжённой по времени композиции, авторы не могли ориентироваться на драматургичность и концептуальность, на процессуальность



художественного целого, выстраивая в соответствии с этим свои жанровые приоритеты. Ведущим должен был стать такой тип музыкального мышления и такие сформированные им жанровые модели, которые бы допускали дискретность восприятия (не теряя при этом эстетической привлекательности) и оказывались бы органичным элементом сложившегося слушательского ритуала. Речь идёт о сюитности как доминирующем художественном принципе и сюите как одном из конкретных жанров реализации данного принципа. «Старинная» танцевальная сюита, наполненная реалиями своего времени, опосредовала через музыкально-пластические знаки многообразие внешнего мира: его нравы, установленные этикетом обычаи, моду, портретно-костюмные характеристики, типы ритуального поведения. Каждый элемент сюиты был в определённой степени самодостаточным и при этом, даже при поверхностном слушании, легко узнаваемым, «прочитываемым» благодаря его связи с природной средой обитания. Сюитная логика являлась прерогативой не только собственно сюиты, но и многих других современных ей жанров, включая ранние образцы нарождающейся симфонии. Не случайно наиболее «юной» разновидностью последней был жанрово-танцевальный тип симфонии, откровенно демонстрировавший её генетическую связь с танцевальной сюитой.

Для рождения полноценной, масштабной симфонии как инструментальной философской драмы, как художественной модели мира и человека в нём нужны были в корне другие условия, а именно – обстановка концертного зала, специально оборудованного для обширного круга слушателей, самим пространственным положением музыкантов и публики, отделяющего их друг от друга, иными словами, отчуждающего музыку от быта. В прямой связи с этими новыми материальными условиями сложился и новый ритуал исполнения и восприятия музыки – концерт как форма художественного общения, который сформировал свою этику поведения исполнителей и слушателей. Согласно этой этике, музыка становилась главной и единственной целью, самостоятельной ценностью, её звучание требовало абсолютной тишины в зале, длительного и сосредоточенного акта художественного созерцания, когда единственным смыслом и целью пребывания

слушателей в зале становилось наблюдение за процессом движения композиторской мысли в определённой исполнительской интерпретации. Отвечая подобному «заказу», симфония складывалась на рубеже XVIII и XIX столетий (именно на этот период приходится строительство больших концертных залов) как единый драматургический процесс развёртывания целостной концепции.

С начала XIX столетия до наших дней филармонический концерт сохраняет свою структуру, максимально приспособленную к восприятию «сложной» музыки, узаконивает нормы поведения участников этого «церемониального» действия (вплоть до внешних аксессуаров типа фрачной одежды музыкантов). Примечательно в этой связи стремление музыки и её творцов на рубеже XIX–XX столетий – времени смелых поисков, дерзновенных новаций – преодолеть рамки «анахронической» традиционно-концертной ситуации, освободиться от «пережитков прошлого», а именно ритуала публичного восприятия музыки в условиях концертного зала. Так, для художественной жизни России указанного периода характерно возрождение интереса к камерно-бытовым формам – салонам, артистическим кафе, домашним творческим кружкам и собраниям типа «Вечеров современной музыки», «Бродячей собаки» или знаменитой «башни» Вячеслава Иванова.

Во Франции Клод Дебюсси призывает к радикальному обновлению музыкального искусства посредством выхода из «мертвящей» атмосферы концертного зала в «свободное пространство» пленэра: «Я предвижу возможность музыки, предназначенной специально для исполнения под открытым небом, музыки, целиком состоящей из широких линий, со смелыми инструментальными и вокальными дерзаниями, которые играли бы в свободном пространстве и радостно неслись бы над вершинами деревьев. Гармоническая последовательность, кажущаяся неестественной в затхлости концертного зала, несомненно, зазвучала бы по-настоящему под открытым небом, и, возможно, был бы найден способ отбросить мелочные пристрастия к слишком определённым формам и тональностям, так неуклюже загромождающим музыку. Она могла бы обновиться и получить прекрасный урок свободы, содержащийся в пышности деревьев <...>. Тогда произошло бы



таинственное сотрудничество воздуха, движения листьев и ароматов цветов с музыкой: она соединяла бы эти элементы в столь естественном согласии, что, казалось бы, участвовала в каждом из них ... Я могу ошибаться, но мне кажется, что в этой мысли заложены мечты для будущих поколений» [1, с. 33].

Эстетические принципы Эрика Сати, Жана Кокто, композиторов «Шестёрки» коренным образом отличались от воззрений Дебюсси; тем более показательно, что и новое поколение французских музыкантов начала XX века относилось к филармоническому типу концерта как изрядно амортизированному, устаревшему. Их привлекали иные формы функционирования музыки, приближённые к бытовым, повседневным, где она была бы частью среды, играла бы декоративную или прикладную роль. Ж. Кокто декларировал в нашумевшем манифесте «Петух и Арлекин»: «Дом, лампа, суп, очаг, вино, трубки – всё это стоит за всеми нашими значительными произведениями... Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить, как в доме» [3, с. 84]. Местом обитания такой музыки, разумеется, должен был стать не концертный зал. Волею авторов их произведения зазвучали в мюзик-холлах и артистических кафе, в цирковых представлениях и импровизированных программах в ателье художников. Естественно, жанровые ориентиры в этой связи также менялись, приоритетными становились малые формы, сюитные циклы, жанры, не отягощённые драматургической сложностью, длительным процессом развития. Демонстративным выражением отмеченной тенденции можно считать парадоксальные в своём жанровом определении «симфонии-минутки» Дариюса Мийо.

Аналогичные тенденции «дегерметизации», выхода за рамки академической концертной ситуации наблюдались и в музыкальном авангарде 60-х годов, проявляются они и в современных хеппенингах, перформансах, мультимедийных акциях, привлекающих в реальном времени различные технические, электронные средства. И, тем не менее, «консервативная» форма филармонического концерта прошла через всё XX столетие и вошла в новый XXI век. Она предельно упорядочила и стабилизировала взаимоотношения основных со-

ставляющих художественной коммуникации – автора, исполнителя и слушателя. Прямым следствием подобной стабилизации условий бытования явилась жанровая консервация академической музыки. «В жанре, – пишет А. Сохор, – кристаллизуется и закрепляется практика не только композиторского творчества, но и общественного бытования музыки и её восприятия <...>. Жанр связывает воедино все звенья общественно-музыкальной коммуникации» [8, с. 122].

Становится понятным в этой связи, почему академическое музыкальное искусство XX века, будучи радикально новаторским в плане образности, драматургии и языка, оказалось весьма традиционным, а то и консервативным в области жанротворчества, почему основные приоритеты в нём по-прежнему принадлежат жанрам, сформировавшимся в европейском искусстве последних двух-трёх столетий и не утеревшим своей актуальности поныне. В возникающих при этом жанровых микстах, широко распространённых в XX столетии (концерт-симфония, опера-оратория, симфония-балет и др.) жанровые составляющие, тем не менее, ясно «прочитываются» и восходят к тем же традиционным моделям.

Столь же объяснимым с этих позиций становится перемещение жанротворческой активности в XX веке в область *массового искусства*. Действительно, именно в нём совершились основные жанровые открытия, связанные с рождением и развитием джаза, рока, новых танцевальных и песенных жанров, неизвестных культуре прошедших столетий. И это понятно. Ведь массовые жанры лишь одной своей гранью относятся к области автономно-художественной. Другая же грань связана с их духовно-практической функцией, включённостью в социум, в повседневную общественную жизнь. А жизнь эта в XX веке была отмечена особой интенсивностью, динамикой, революционными преобразованиями в самых разных областях, принципиально меняющими и условия бытования массового искусства, и возлагаемые на него функции. Поэтому в сфере массово-бытовой музыки с особой наглядностью обнаруживается детерминированность жанровых моделей условиями бытия, влияние этих обстоятельств, иногда самое непосредственное и радикальное, на жанрово-образующие процессы.



Примеров тому множество. Один из них приводит Б. Яворский в книге «Сюиты Баха для клавира» с целью показать причины, по которым сарабанда, сопровождавшая погребальную церемонию, была вытеснена траурным маршем. И тот, и другой жанры были связаны с шествием, но до конца XVIII века существовал обычай хоронить знатных покойников в склепе под полом церкви. Таким образом, прощание с умершим ограничивалось пространством храма, причём кортеж обходил вокруг стоящего посредине катафалка. Сарабанда с её трёхдольным метром и отвечала требованиям кругового движения. На рубеже XVIII и XIX веков – по-видимому, со времен Великой французской революции, когда получили распространение пышные и многолюдные траурные процессии, – сложился новый обычай хоронить умерших на специальных кладбищах у окраин города. В этом случае масса прощающихся шла через весь город уже не по кругу, а по прямой, чему должен был соответствовать двух- или четырёхдольный жанр, каковым и явился похоронный марш [11, с. 55].

Современная практика дает немало подтверждений тому, насколько материально-технические или экономические факторы в состоянии преобразовать не только отдельные жанры, но и всю жанровую систему массово-бытовой музыки в целом. Достаточно вспомнить, как технические средства, возникшие во второй половине XX века, трансформировали всю танцевальную культуру, вызвав к жизни новые, дискотечные её формы и соответствующее им музыкальное оформление. Вне технических достижений XX столетия невозможно себе представить и рождение рок-музыки, оказавшей воздействие на всю звуковую атмосферу не только массовой, но и академической музыки.

Кстати сказать, прежде всего обстоятельствами материального характера был обусловлен принципиально отличный от западного путь развития отечественной рок-музыки. На протяжении долгого времени для официальной критики в её борьбе с «советским роком» главным уничижительным аргументом была его прозападная ориентация, вторичность, грозившая подрывом национальных традиций. Реально же дело обстояло «с точностью до наоборот». «Похожесть» на зарубежные образцы проявлялась не более, чем в освоении устойчивых, ар-

хетипических свойств жанра, минимума его существенных структурно-языковых средств, позволявших этой музыке являться или именоваться роком. В остальном же она не имела прямых зарубежных аналогов. На этапе своего рождения и становления отечественная рок-музыка была фактически «обречена» стать непохожей на западный рок: у неё не было материальных возможностей ей подражать, разве что пародийно. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Даже «андеграунд» советского производства, хотя это понятие также пришло к нам с Запада, оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его – интеллигенты по своей духовной сущности – вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар В. Цой, сторожем служил П. Мамонов, дворником – А. Башлачев, написавший в своей песне: «Что же теперь ходим круг да около на своём поле, как подпольщики?». Быт, в котором пребывала и который отражала наша рок-музыка, был убогим и невзрачным. Его красочно описал в своём романе «Путешествие рок-дилетанта» А. Житинский: «Он (рок. – А. Ц.) – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до полочки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния» [2, с. 220]. Но эта скудость ресурсов оказалась вполне продуктивной, подказав иной путь развития, отличный от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощрённым инструментализмом. Взамен этому акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом становилось слово.

Сфера массовых музыкальных жанров – это особая область научных интересов А. Сохора. Чуждый эстетическому снобизму, столь присущему нашему музыковедению, он был одним из немногих, кто спустился с «олимпа» академической науки, чтобы пристально рассмотреть



процессы, происходящие в области массового музыкального творчества. Более того, он, фактически, дал ключ к изучению данного феномена для последующих поколений музыковедов. Правда, этим ключом до сегодняшнего дня мало кто пользуется, а современное музыковедение всё ещё буксует перед пестрым, многообразным, с трудом поддающимся систематизации миром массовой музыки. Сам исследовательский инструментарий, при всей его изощренности, внутренней дифференцированности на отдельные самостоятельные отрасли (наука о гармонии, наука о контрапункте, наука о форме – подобного нет ни в каких других областях искусствознания) оказывается, независимо от индивидуальных намерений, мало приспособленным к анализу явлений массового музыкального искусства. Эта музыка требует глубокого погружения не только в саму звуковую материю, но и в обширную сферу её конкретно-социального бытования, порождающего широкий спектр смыслов, значений и формирующего систему их художественного опосредования. Исследование данного феномена может быть исключительно комплексным и междисциплинарным. А. Сохор по этому поводу писал следующее: «Включённость произведений массовых жанров в повседневную жизнь общества и наличие у большинства из них не только эстетической, но и духовно-практических функций <...> делают недостаточным отношение к ним только как к явлениям искусства, это одновременно и явления непосредственно самой общественной действительности, социальные феномены в прямом смысле слова. Мы мало что поймем в массовой песне, эстрадном шлягере или в поп-музыке и не сможем правильно оценить их, если подойдем к ним лишь с точки зрения собственно художественных критериев <...>. Для массовой музыки они оказываются не совсем теми же, что для остальных жанров. Здесь несколько иные требования к оригинальности, иные представления о простоте и сложности. А главное, помимо этих критериев вступают в силу другие – социологические» [6, с. 238–239].

А. Сохор обладал замечательным даром систематика: он умел за множеством разнообразных процессов и фактов обнаруживать общую связующую их нить, умел приводить эти зачастую с трудом поддающиеся классификации явления в единую стройную систему и на-



ходить им предельно простые и ясные формулировки. Эта простота подчас вводила в заблуждение, воспринималась как нечто само собой разумеющееся, почти трюизм. А между тем за кажущейся очевидностью, доступностью изложения стоял длительный и напряжённый поиск, логически выверенные концепции. Применительно к жанрам масово-бытовой музыки учёный наметил целую «программу действий» музыкальной науки на десятилетия вперед, определил широкий круг проблем, которые могут быть решены лишь совместными усилиями, тесным сотрудничеством музыкальной социологии, эстетики и музыковедения. В их числе – «закономерности взаимодействия бытовых и небытовых (концертных, театральных) жанров в творчестве и в музыкальной жизни; использование элементов бытовой музыки в небытовой, переход небытовой музыки в быт» [7, с. 290].

Вчитаемся в эту короткую и как будто бы предельно простую формулу. На самом деле она вмещает в себя необычайно много, фактически, целую методологию. Во-первых, в ней учёный обозначил две сферы взаимоотношений музыкальных видов и жанров и соответственно два круга проблем, требующих своего изучения. Одна сфера – это взаимодействие жанров в процессе творчества и в его конкретных результатах, то есть в самих музыкальных произведениях, в их звуковой ткани, структуре, стилистике, семантических параметрах. Другая сфера связана с особенностями взаимоотношений академической и масово-бытовой музыки в реальном практическом бытовании, в контексте жизни, культуры.

Во-вторых, А. Сохор указал на то, что процессы жанрового взаимодействия бытовой и театрально-концертной (академической) музыки носят двусторонний, встречный характер. Бытовые жанры, будучи конденсатом жизненных реалий, строя эмоций своего времени, вводят эту «информацию», заключённую в общедоступных и всем понятных формулах, в сферу высокой художественности, сообщая профессиональной музыке новое жизненное содержание, новую экспрессию, новую лексику, наконец, предлагая ей сильнейшее средство общительности и эмоционального воздействия на аудиторию. Остаётся только понять, как в каждом конкретном случае это происходит. Это с одной



стороны. А с другой, академическая музыка сама оказывается своеобразным истоком для массово-бытового музицирования, снабжая его стилистическими, композиционными приемами и средствами. Помимо того известны случаи прямого перемещения в сферу быта образцов академической музыки, не предназначенных для подобного рода функционирования, в оригинальном облике или в виде транскрипций либо обработок (то что А. Сохор определил как «переход небытовой музыки в быт»). Примеры такой миграции встречались и в прошлом, но в наши дни эта практика обрела невиданные масштабы благодаря расширению сферы прикладной, функциональной музыки (современные разновидности массовых зрелищ, реклама, мобильные телефоны).

При жизни А. Сохора ни сотовых телефонов, ни современной рекламы, заполнившей собой всё окружающее пространство, теле-радиоэфир, ни всеобщей коммерциализации массовой музыки, ни отечественных шоу-бизнеса и поп-индустрии ещё не было. Со времени написания им работ, посвящённых массовой музыке, прошло более четырёх десятилетий, причём каких! Это были годы, полные глубочайших сломов и метаморфоз, в том числе и в музыкальной культуре, в системе эстетических ценностей, характере их потребления. И, тем не менее, работы учёного читаются так, словно они написаны сегодня. Произошедшие перемены только подтвердили универсализм его концепций.

Список использованной литературы

1. Дебюсси К. Статьи. рецензии. беседы / Клод Дебюсси ; перевод с фр. и коммент. А. Бушен. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 279 с.
2. Житинский А. Н. Путешествие рок-дилетанта : музыкальный роман / А. Житинский. – Л. : Лениздат, 1990. – 416 с.
3. Кокто Ж. Из книги «Петух и Арлекин» / Жан Кокто // Зарубежная музыка XX века : материалы и док. / [ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева]. – М., 1975. – С. 84–85.
4. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966. – 575 с.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).

6. Сохор А. Н. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 234–264.
7. Сохор А. Н. О современных задачах социологии музыки / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 281–293.
8. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. – Л., 1980. – [Вып.] 1. – С. 10–136.
9. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт]. – М., 1971. – С. 292–309.
10. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исслед. / А. Сохор ; [ред.-сост. М. Арановский]. – Л., 1981. – [Вып.] 2. – С. 231–293.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский ; под ред. С. Протопопова. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – 55 с.

УДК [78.071.1 : 7.036 “189”](470)

Вера Валькова

ВНЕ ЛОЗУНГОВ И КОРПОРАЦИЙ: РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ СРЕДИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГРУППИРОВОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Русская культура рубежа XIX–XX веков отличалась особой активностью художественных объединений. Каждое из них выдвигало свои теоретические позиции, формулируя их в лозунгах и манифестах. Не включались в это движение только русские музыканты. В статье предпринимается попытка выявить и объяснить это явление.

Ключевые слова: Серебряный век, русская культура, художественные объединения, художественные манифесты, русские музыканты.

Віра Валькова

**ПОЗА ЛОЗУНГАМИ ТА КОРПОРАЦІЯМИ: РОСІЙСЬКІ МУЗИКАНТИ
СЕРЕД ХУДОЖНІХ УГРУПОВАНЬ СРІБНОГО ВІКУ.** Російська культура на межі XIX–XX століть відрізнялася особливою активністю художніх об'єднань. Кожне з них висувало свої теоретичні позиції, формулюючи їх



в лозунгах та маніфестах. Не приймали участь в цьому русі лише російські музиканти. В статті здійснюється спроба виявити та пояснити це явище.

Ключові слова: Срібний вік, російська культура, художні об'єднання, художні маніфести, російські музиканти.

Vera Val'kova

BEYOND CATCHWORDS AND CORPORATIONS: RUSSIAN MUSICIANS AMONG ARTISTIC ASSOCIATIONS OF THE SILVER AGE. *The Russian culture of the Silver age was notable for the particular activity of the artistic corporations. All of them advanced their own theoretical positions, settling them in catchword and manifests. Only Russian musicians did not take part in this movement. In the article the author attempts to reveal and explain this phenomenon.*

Keywords: *Silver age, Russian culture, artistic corporations, artistic manifests, Russian musicians.*

Рубеж двух прошлых столетий (точнее – период с 1890-х до начала 1920-х годов, вошедший в историю под именем Серебряного века) отличался, как известно, не только исключительной напряжённостью художественных поисков, но и постоянным стремлением художников оформлять свои позиции в чёткие лозунги и декларации, объединяясь под их знамёнами в более или менее сплочённые группы. Художественные объединения возникали с невиданной раньше быстротой, противопоставляя себя друг другу и часто объявляя открытую «войну» своим оппонентам. Один из парадоксов этой эпохи – особая, как бы «нейтральная» позиция музыкантов среди почти всеобщих эстетических баталий. Специфика такой позиции и будет в центре внимания в предлагаемой статье.

Парадоксальность рассматриваемой ситуации заключается в том, что именно в условиях Серебряного века музыка – по признанию современников и потомков – занимает едва ли не определяющее место среди других искусств. Представители почти всех влиятельных движений в искусстве Серебряного века постоянно акцентировали ведущую роль музыки в художественных поисках эпохи. В первое десятилетие века это определялось особенностями символистской эстетики. Среди главных заповедей русского символизма оставался призыв из

знаменитого стихотворения П. Верлена: «Сначала музыку..!». Один из авторитетнейших современных исследователей русского символизма утверждает: «Как и в (религиозно-) философской теории искусства символизма, так и в мифопоэтической системе принцип “музыкальности” (“духа музыки”) в первую очередь влияет на все соображения о сути прекрасного...» [12, с. 93].

Глубокое и разностороннее влияние музыки на все искусства Серебряного века изучено на сегодняшний день достаточно полно. В это влияние оказываются включены и мифологизированные представления (то, что можно определить как «дух музыки»), и звуковые приёмы и формы, навеянные конкретными музыкальными образцами. Вслед за Л. Гервер [4] используя пифагорейско-боэцианскую терминологию, можно сказать, что здесь звучит и «*musica mundana*» («мировая музыка», «музыка сфер»), и «*musica humana*» – «человеческая музыка», реальное искусство звуков. Высказывания русских символистов о роли музыкальных принципов, форм и языковых приёмов в их искусстве упоминаются во многих исследованиях [8; 4; 6].

Не менее важную, хотя и качественно иную роль принцип музыкальности играл в русском искусстве 1910-х годов – прежде всего, в установках авангарда, в «зауми» поэтов-футуристов, в творчестве В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского, В. Кандинского и других. «Музыка и цвет живого слова, его запах и вкус – важнейшие составляющие заумного слова, синтетического по своему характеру, с собственной мелодией внутренней жизни. <...> Заумь – это звучизм: звуковой ряд или звук, обладающий экспрессивной самоценностью и семантической мотивацией», – свидетельствует современный исследователь [11, с. 141–142]. При этом звук здесь другой, нежели в символизме. «Принцип неожиданности в авангардистской поэтике – резкость и несогласование, звуковая какофония – противопоставлен музыкальному благозвучию символизма» [там же, с. 142].

Казалось бы, свойственный эпохе акцент на музыкальной стороне художественного мышления должен был выдвинуть деятельность самих русских музыкантов на ведущие позиции в эстетических спорах. Однако, как уже было отмечено, этого не случилось. Музыканты



оказались внешне, «организационно» не включены в современные теоретические дискуссии: музыканты не создают группировок, почти не выступают с манифестами и эстетическими декларациями. При этом вне сомнений остаётся причастность представителей «высшего из искусств» к самым насущным идеям и поискам своего времени, их органичная включённость в общий художественный контекст эпохи.

Контраст такого парадоксального положения музыки с ситуацией в других искусствах очевиден. В изобразительном искусстве и литературе постоянно появляются теоретические обоснования новых художественных стратегий – манифесты и декларации, одной из целей которых, как правило, становилось идейное сплочение какой-либо группы поэтов или художников. Склонность к выдвиганию новых эстетических «платформ», к теоретизированию и корпоративности охватывает всё художественное сообщество. Для выразительности контекста напомним о некоторых характерных явлениях той поры. Со своей эстетической программой в разные годы выступают объединения «Мир искусства», «Общество свободной эстетики», «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Цех Поэтов» и многие другие. Художественными объединениями (при всех внутренних сложностях и разногласиях) являлись по существу и содружества единомышленников в редакциях четырёх самых влиятельных журналов: «Мир искусства» (Петербург, 1899–1904), «Весы» (Москва, 1904–1909), «Золотое руно» (Москва, 1906–1909), «Аполлон» (Петербург, 1909–1917). Проблемы музыкального искусства не были в центре внимания этих изданий, хотя освещались в них достаточно регулярно.

Среди художественных деклараций, имевших заметный резонанс в тогдашнем обществе, – манифесты символистов, роль которых выполняли многочисленные авторские статьи с изложением особых эстетических позиций и обширными теоретическими выкладками: «Элементарные слова о символической поэзии» (К. Бальмонт, Париж, 1900), «Ключи тайн» (В. Брюсов, «Весы», 1901, № 4), «Символизм как миропонимание» (А. Белый, «Мир искусства», 1904, № 5),



крупная обобщающая работа Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» («Золотое руно», 1908, № 3–4, 5). Не менее активны более поздние новые художественные направления, публиковавшие свои декларации: «Наследие символизма и акмеизм» (С. Городецкий, «Аполлон», 1913, № 1), сборники статей «Пощёчина общественному вкусу» (1912), «Садок судей» (1914), литературные заявления эгофутуристов, кубофутуристов, имажинистов, ничевоков и прочих течений в поэзии, прозе, изобразительном искусстве.

На этом фоне несколько теряются отдельные инициативы музыкантов, заявлявших порой о принципиально новых направлениях своих поисков. Эти инициативы в основном касались конкретных технических новаций. Таковы, например, концепции «меломимики», «мелопластики», «музыкально-психографической драмы» В. Ребикова, новые принципы вокальной декламации М. Гнесина, несколько позже – идеи ультрахроматики и четвертитоновой музыки (выдвигавшиеся А. Авраамовым, И. Вышнеградским и другими) или теория 12-тоновой атональности, изложенная в трактате Н. Обухова «Абсолютная музыка» (1914). Особняком в этом ряду стоят философско-эстетические теории и технические новации А. Скрябина, позиционировавшего себя как одинокого провозвестника мистического преобразования человечества. Чёткой консервативной направленностью отличались теоретические изыскания Э. Метнера, но их «любительский академизм» (по характеристике Т. Левоу [8, с. 98]) при всей его симптоматичности вряд ли мог оказывать определяющее влияние на современную культуру. Несомненный резонанс, который в разной степени имели все эти идеи в обществе, не сопоставим с корпоративной сплочённостью и пропагандистской энергией представителей других искусств.

Парадоксальная «отдельность» позиций музыкантов не опровергается и тем фактом, что они постоянно участвовали в актуальных дискуссиях, примыкая к разного рода литературно-художественным кружкам и обществам. Так, созданное В. Брюсовым в 1907 году в Москве «Общество свободной эстетики» привлекало внимание многих музыкантов. Описывая круг участников этого общества, А. Белый



в первую очередь приводит обширнейший список посещавших собрания видных музыкальных деятелей [1, с. 195]. Поэтические «среды» Вяч. Иванова в Петербурге (ставшие, несмотря на свой сугубо приватный характер, одним из идеологических центров нового искусства) также посещались музыкантами, на них бывали, например, В. Каратыгин, М. Гнесин. Однако в какие-либо специальные теоретически обоснованные выступления это участие не оформилось.

Всплеск эстетических деклараций в художественной среде был одним из ярких проявлений общей интеллектуализации культуры Серебряного века, её подчеркнутой философичности. Об этом в связи со словесностью свидетельствовал современник событий и авторитетный историк литературы С. Венгеров, утверждавший, что не помнит, «чтобы когда-либо такое количество поэтов и беллетристов пустилось с таким рвением в область философии и критики. Все без исключения модернисты, и старшие, и младшие <...> взяли в руки метлу критики, все учительствуют, все по-своему ищут смысла искусства, смысла жизни, смысла всемирно-исторического процесса» [2, с. 85–86]. Ту же тенденцию отмечает и современный исследователь: «Самое главное и самое важное, что прежде всего следует сказать о художественной культуре эпохи: никогда ещё философия так органично и всеохватно, так непосредственно и глубоко не внедрялась в русское искусство» [6, с. 12].

Это, конечно, относится и к музыке, с небывалой яркостью отражаясь в поисках виднейших композиторов. Философско-эстетические штудии занимают огромное место в зрелом и позднем творчестве А. Скрябина, свою стройную систему воззрений на сущность и исторические пути музыкального искусства кладет в основу собственного композиторского творчества С. Танеев, интеллектуальное начало многое определяет в наследии Н. Метнера. Первые десятилетия века выдвинули в России целую плеяду крупных музыкальных теоретиков, создателей оригинальных концепций, среди них – Б. Яворский, Г. Колюс, тот же С. Танеев, явивший в своих трудах новый уровень музыкально-теоретической науки. В те же годы формируется научное мышление будущего классика отечественного музыкознания Б. Асафьева.

И всё же крупные музыканты эпохи словно бы остаются в стороне от магистральных направлений в современных им эстетических спорах. Эта ситуация сохраняется даже в условиях музыкального авангарда 10-х годов. В то время как поэты и художники авангардных направлений постоянно «сотрясали» общественность громогласными заявлениями, их единомышленники-музыканты (А. Лурье, Н. Обухов, Н. Рославец, И. Вышнеградский и др.) не выдвинули из своей среды влиятельных лидеров, подобных «горлану-главарю» В. Маяковскому. Программные статьи, с которыми они выступали¹, носили характер индивидуальных инициатив и не становились поводом для создания какого-либо нового направления в искусстве. Это обстоятельство специально подчёркивается в современном издании манифестов и деклараций начала XX века: «<...> эстетическая мысль музыкального авангарда не была представлена именами художников такого масштаба, как Маяковский или Малевич <...> ни Прокофьев, ни Стравинский не создавали программных документов, предпочитая бороться с художественной рутинной при помощи самой музыки, в крайнем случае – посредством эпатирующих интервью в прессе» [3, с. 7–8].

Казалось бы, исключением из правила выглядит нашумевшая в своё время опера «Победа над солнцем» (1913), созданная композитором М. Матюшиным в содружестве с поэтом А. Кручёных и художником К. Малевичем. Она могла бы претендовать на роль манифеста музыкального кубофутуризма, однако как раз музыкальная сторона этой акции оказалась наименее проработанной. Слабо проявляется в среде музыкантов и склонность к объединениям, корпоративный дух. В отличие от представителей других видов искусства музыканты не стремились причислить себя к уже сложившимся эстетическим течениям. Напротив, они скорее склонны отстаивать свою независимость от них².

¹ См., например, статьи А. Лурье, А. Аврамова, С. Прокофьева, включённые в сборник: Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) [9].

² Интересно, что похожую позицию мы можем наблюдать и у некоторых западноевропейских композиторов начала века. Клод Дебюсси, например, резко протестовал против причисления его к импрессионистам, а Эрик Сати, иронизируя над



Сложившуюся ситуацию никак нельзя объяснить общественной инертностью музыкальных деятелей. В этот период в России – как в столицах, так и в провинции – создаётся огромное количество новых музыкальных объединений, союзов и кружков разного толка. Их значение было очень велико, однако они представляли собой принципиально иное явление, нежели чисто эстетические группировки в других областях искусства. Новые музыкальные общества существенно дополняют деятельность ранее созданных и давно зарекомендовавших себя организаций, таких как Императорское Российское музыкальное общество (ИРМО), Филармоническое общество, Общество русских симфонических концертов М. П. Беляева и др. Большинство из вновь создававшихся союзов ставило целью пропаганду какого-либо конкретного вида музыки – «Кружок любителей русской музыки» (кружок Керзиных), «Общество камерной музыки», «Кружок любителей хорового пения», «Санкт-Петербургское общество любителей музыки и сценического искусства» и т. п. Почти все такие содружества «преследовали, в сущности, единые цели: эстетическое самовыражение – с одной стороны, музыкальное просвещение общества – с другой» [7, с. 339]. При этом «эстетическое самовыражение» оставалось спонтанным, чисто вкусовым, не стремившимся к чётким теоретическим обоснованиям. Появлялись и иные объединения, носившие чисто профессиональный характер и создававшиеся, прежде всего, для защиты интересов определённой группы музыкантов, не исключая, впрочем, и просветительской деятельности. Такими объединениями были, например, «Общество музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», «Союз драматических и музыкальных писателей», «Общество для взаимной помощи служащих в музыкальной и книжной торговлях и библиотеках», «Общество взаимного вспоможения служащим в духовных певческих хорах». Подобные объединения практически не выдвигали каких-либо новых актуальных эстетических идей.

всеобщим стремлением к классификации художников по принадлежности к разным «-измам», предлагал причислить себя «к разряду фонометрографов».



Особое место в этом ряду занимали «Вечера современной музыки» (1901 – Петербург, с 1909 – Москва). Эта организация была своеобразным ответвлением художественной группы «Мир искусства» и действовала в соответствии с конкретной задачей: привить русской публике вкус к новым для неё явлениям в современном музыкальном мире. Само по себе важно и примечательно, что именно в рамках этой инициативы впервые было дано особое смысловое наполнение словосочетанию «современная музыка». Под последней мыслилась вся сфера неизвестных ранее музыкальных направлений и образцов. При этом акцент делался не только на буквальном значении слова «современная» (как созданная в текущий период времени), но и на противопоставлении предлагаемого репертуара тому, что постоянно фигурировал в концертах признанных музыкальных организаций. «Современная» в данном случае означало – «альтернативная», неизвестная, пока не популярная музыка. Симптоматично, что первый вечер современной музыки, состоявшийся 20 декабря 1901 года, включал в программу произведения композитора XVIII века Д. Скарлатти. Несмотря на то, что «Вечера» выдвинули свою актуальную систему художественных критериев, они оставались, прежде всего, концертной организацией и по остроте и размаху эстетических дискуссий не могли составить параллель влиятельным группировкам в других искусствах.

Отсутствие коллективных эстетических деклараций и объединений в музыкальной жизни отчасти объясняется спецификой музыки как вида искусства – её непонятностью, отвлечённостью смыслов, более глубокой, чем в других искусствах, погружённостью в иррациональную стихию чувств и интуиции. Отсюда и меньшая склонность к вербализации своих намерений и творческих установок. Музыкальные журналы, систематически изложенные музыкально-эстетические манифесты, концепции во все времена появлялись реже, чем аналогичные инициативы в смежных искусствах. Вместе с тем, отмеченная особенность резко контрастирует тенденции к корпоративности в XIX веке – «Могучая кучка», Беляевский кружок при всех внутренних проблемах и разногласиях были достаточно сплочёнными



и действенными объединениями. Возможно, отказ музыкантов начала века от корпоративного духа продиктован особой их чуткостью к лозунгам индивидуализма в эстетике Серебряного века.

Не претендуя на решение проблемы, отметим сам факт: музыканты занимают особую позицию в эстетической полемике эпохи. Среди возможных причин этой позиции следует выделить существенные изменения, произошедшие к началу XX века в профессиональном самоопределении представителей русского академического музыкального искусства. Как известно, эта сфера художественной деятельности в сравнении со смежными искусствами всегда обладала некой «повышенной технологичностью». Музыка требует более долгого периода профессиональной подготовки, овладения самым широким кругом специфических навыков и знаний, длительных и упорных тренировок, которые, как правило, должны начинаться в самом раннем детстве. Европейское искусство создало для этих целей целый ряд специальных традиций и общественных институтов. Тем не менее, в поисках своей самобытности русская музыка прошла в XIX веке через период сомнений в универсальности европейских норм профессионализма. Ярче всего это выразилось в деятельности «Могучей кучки», выступавшей против консерваторской системы музыкального образования, казавшейся чуждым для России заимствованием.

К концу XIX столетия в среде русских музыкантов формируется новое ощущение своей глубокой причастности к общемировым художественным процессам, появляется чёткое осознание того, что полноценная профессиональная деятельность невозможна без освоения всех соответствующих современных знаний и достижений. Выход русской музыки на мировой уровень профессионализма, о котором уже на исходе XIX века ярко заявили достижения П. Чайковского, А. Глазунова, С. Танеева и других русских музыкантов, воспринимался и в начале следующего столетия как актуальная задача отечественного искусства. Новый уровень профессионализма при сохранении своей национальной самобытности стал целью и делом чести для русских музыкантов. Эта цель оказалась и главным поводом для проявлений корпоративного духа. Она уже не требовала громких деклараций:



престиж консерваторского образования утверждается всё увереннее, его необходимость уже доказана растущими успехами прошедших через консерватории отечественных музыкантов. Первые десятилетия XX века, когда европейская музыка с небывалой интенсивностью обновляет свое музыкальное мышление и «изобретает» новые языки, заметно усложнили эту задачу – предстояло оперативно освоить и переработать эти новации. Все стремления и силы русских музыкантов оказались поглощены чисто профессиональными задачами, которые в сложившихся условиях сами по себе становились некой декларацией и «знаменем», под которыми объединялись все, кто создавал новую славу русского музыкального искусства.

Специфическое отношение музыкантов к современным манифестам и влиятельным группировкам в своё время провоцировало музыковедов на рассмотрение музыки Серебряного века, опираясь, прежде всего, на монографический принцип, выстраивая ряд творческих портретов крупных представителей эпохи³. В других случаях путеводной нитью становились ведущие литературно-художественные тенденции, параллели к которым прослеживались и в музыкальном искусстве. Такой подход уже давно показал свою плодотворность [8; 6]. Отсутствие сознательно поставленных общих стратегических задач порождает особую методологию в изучении творчества композиторов с точки зрения ведущих художественных течений избранного периода. Сложные пересечения влияний, сближения и соприкосновения с идеями разных художественных группировок вынуждают, по словам Д. Сарабьянова, «руководствоваться скорее принципом тяготения, чем свершения» [10, с. 7]. «Вязь» таких «тяготений» и представляет собой, как правило, культурно-контекстный анализ музыкальных явлений начала XX века.

Однако возможен и другой подход, который мы и попытались здесь реализовать. Он акцентирует специфические пути музыкального искусства – разумеется, учитывая их соотношение с поисками в других областях художественного творчества. Перспективы такого

³ Так построен, например, том 10-А (М., 1997) коллективного исследования «История русской музыки» [5].



ракурса рассмотрения покажет дальнейший опыт исследований, посвящённых музыке рубежа XIX–XX веков – одного из интереснейших периодов в истории русской культуры.

Список использованной литературы

1. Белый А. *Между двух революций* / Андрей Белый. – М. : Худож. лит., 1990. – 672 с.
2. Венгеров С. А. – *Основные черты истории новейшей русской литературы* / С. А. Венгеров. 2-е изд. – СПб. : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1909. – 88 с. – (Библиотека «Светооча» / под ред. С. А. Венгерова ; № 91).
3. Воробьёв И. С. *Пролог* / И. С. Воробьёв // *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)* / авт.-сост. И. Воробьёв. – СПб., 2008. – С. 5–24.
4. Гервер Л. Л. *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)* / Л. Л. Гервер. – М. : ИНДРИК, 2001. – 247 с.
5. *История русской музыки. В 10 т. Т. 10А. 1890–1917-е годы* / [Ю. В. Келдыш и др. ; ред. Ю. В. Келдыш и др]. – М. : Музыка, 1997. – 541 с.
6. Корабельникова Л. З. *Музыка в художественной культуре серебряного века* / Л. З. Корабельникова // *История русской музыки : в 10 т. / [общая науч. ред. тома: Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашёв]*. – М., 2004. – 10Б. – С. 5–37.
7. Лащенко С. К. *Концертная жизнь в провинции* / С. К. Лащенко // *История русской музыки : в 10 т. / [общая науч. ред. тома: Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашёв]*. – М., 2004. – 10Б. – С. 334–391.
8. Левая Т. Н. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи* / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 168 с.
9. *Русский авангард : манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)* / авт.-сост. И. С. Воробьёв. – СПб. : Композитор, 2008. – 256 с.
10. Сарабьянов Д. В. «Кубофутуризм»: термин и реальность / Д. В. Сарабьянов // *Русский кубофутуризм : сб. ст. / под ред. Г. Ф. Коваленко*. – СПб., 2002. – С. 3–10.
11. Сахно И. М. *О формах экспрессии в экспрессионизме и в поэзии русского авангарда* / И. М. Сахно // *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма : [сб. ст.] / Рос. акад. наук [и др.]*. – М., 2003. – С. 137–147.
12. Ханзен-Лёве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика* / А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб. : Академ. проект, 2003. – 814 с. – (Современная западная русистика ; т. 48).



УДК 78.03 : 792.5 “19”

Светлана Лащенко

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРИОРИТЕТОВ В РЕПЕРТУАРНОЙ СТРАТЕГИИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В статье анализируется оперная репертуарная стратегия Императорских театров 1900-х – 1910-х годов. На основании собранного материала формулируется вывод: национальная опера занимала существенное место в общем репертуарном списке, не уступая в этом опере европейской, а излюбленной моделью национального оперного спектакля на сценах Мариинского и Большого театров являлась так называемая «большая опера», поставленная в характерном «русском стиле».

Ключевые слова: опера, русская Императорская опера, репертуарная стратегия, «русский стиль».

Світлана Лащенко

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНИХ ПРІОРИТЕТІВ В РЕПЕРТУАРНІЙ СТРАТЕГІЇ ІМПЕРАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.

В роботі розглядається репертуарна стратегія Імператорських театрів 1900-х – 1910-х років. Доводиться: російська національна опера займала значне місце в загальному репертуарі, не поступаючи в цьому опері західноєвропейській. Найулюбленішою моделлю національної оперної вистави на сценах Маріїнського та Великого театрів була так звана «велика опера», сценографія якої витримувалась здебільшого у відповідності з естетичними вимогами «російського стилю».

Ключові слова: опера, російська Імператорська опера, репертуарна стратегія, «російський стиль».

Svetlana Laschenko

THE PROBLEM OF NATIONAL PRIORITIES IN THE STRATEGY REPERTOIRE OF THE IMPERIAL THEATRES IN THE EARLY XX CENTURY.

This article analyzes problem of national priorities in the strategy repertoire of the Imperial Theatres in the early XX century. Based on the collected data to draw conclusions: national opera held a significant place in the repertoire list. A favourite model of the national opera on the stage of Mariinsky and Bolshoy theatres was so-called «grand opera» set in a typical «Russian style».

Keywords: opera, Russian Imperial opera, repertory strategy, «Russian style».



Едва ли не самыми постоянными при любом обращении к истории отечественной оперы были, есть и, по всей вероятности, ещё долго будут упреки в небрежении Императорских театров интересами национального музыкального искусства. И современники, воспринимавшие информацию о происходящем из торопливых афиш, и потомки, реконструирующие происходившее по статьям музыкальных критиков, воспоминаниям композиторов, исполнителей, слушателей, сходились в суждении: русская опера – «падчерица» среди репертуарных «дочерей» Императорских театров, постоянно теснимая с казённой сцены то оперой итальянской, то оперой французской, то оперой австро-немецкой, а то и вовсе гонимая модными опереттами...

Но это не так. Ни по фактам, ни по существу вопроса. Уже с середины столетия администрация Императорских театров активно занималась пополнением репертуара национальными операми¹. Традиция преимущественного внимания к отечественному оперному наследию, окончательно укоренившаяся на Императорской сцене во времена Александра III, постоянно оставалась в кругу внимания театрального руководства. К последним годам XIX столетия забота о её сохранении превратилась в часть осознанной репертуарной политики, а выработанный принцип соотношения русских и европейских опер на казённой сцене – в своеобразный канон, нарушить который никто даже не пытался.

Ограничения, обусловленные рамками настоящей публикации, позволяют обосновать данное суждение на примере лишь одного из этапов истории Императорских театров.

* * *

Попытки выдвижения унифицированных требований к работе Императорских театров предпринимались не раз. Последним в ряду таковых стал «Проект законоположения об Императорских театрах»

¹ Необходимость введения в репертуар оперных сочинений отечественных авторов осознавалась ещё Екатериной II, серьёзно размышлявшей и предпринимавшей решительные усилия для достижения поставленной цели. Но условия работы с русскими авторами, равно как и система административного регулирования процесса отбора их сочинений для постановки на сцене были существенно в ту пору иными и нуждаются в специальном рассмотрении.

(1899–1900), создававшийся управляющим делами Дирекции и Петербургской конторой Императорских театров В. Погожевым по поручению Министерства Императорского двора и Дирекции Императорских театров. Среди вопросов, отнесенных к числу регламентируемых, существенное место заняли и вопросы репертуарной политики. В. Погожев предлагал точно сформулировать требования к структуре репертуара и, в частности, жёстко определить принцип соотношения отечественных и иностранных оперных сочинений. По мнению чиновника, «число русских оперных произведений, по названиям, должно быть не менее десяти в каждом сезоне, а число исполненных представлений русских опер в каждой столице – не менее половины всего числа оперных спектаклей в году» [2, с. 241].

Не следует думать, что подобное требование было решительным стратегическим прорывом в подходе к репертуару Императорских театров. По существу, оно фиксировало существующее положение дел и, в этом смысле, установления «Проекта...» были не более чем попыткой соотносения принятого с идеологической доминантой времени, прописыванием того, что наличествовало в реальности. Оснований для серьёзного беспокойства по поводу «денационализации» репертуара Императорских театров не существовало. Тем не менее, В. Погожев счёл необходимым, и руководство поддержало его в том, выйти с законодательной инициативой о введении чётких параметров в отношении к отечественным оперным сочинениям в репертуаре Императорских театров. Думается, дело заключалось не просто в осознании того, что в любой сезон зарубежные новинки могут вытеснить или по крайней мере потеснить русские оперы из репертуара. Побудительный мотив состоял в потребности установить факт непреложности национально-характерного репертуара в Императорских театрах на законодательном уровне, «отныне и до века», закрепив незыблемые права русской оперы на национальной сцене. Театральная администрация, участвовавшая в обсуждении «Проекта...», всячески поддерживала эту идею. Более того. Опережая её утверждение², шла навстречу ожиданиям времени.

² «Проект...», разрабатывавшийся В. Погожевым, так и не был утвержден



С начала XX столетия в каждом театральном сезоне русские оперы уже составляли не менее, а, порой, и более половины всего репертуара. Как отмечалось в газете «Курьер», в сезон 1900/1901 года в Большом театре «<...> казённая опера посвятила русской музыке 79 из 140 спектаклей», что составило «56,5 % против прошлогодних 38,9 %». Оценивая ситуацию в целом, корреспондент писал: «Отмечаем отрадный факт значительного прогрессирования отечественной музыки, так долго остававшейся в таком обидном пренебрежении»³. В репертуарном списке Императорских театров за 1905 и 1906 годы число русских опер возрастает ещё более. Их количество в соотношении с количеством опер европейских составляло: в Мариинском театре, соответственно, – 10 к 13 (43,4 %) в 1905-м и 13 к 14 (48,1 %) в 1906 году⁴; в Большом театре предпочтения отечественным авторам были выражены ещё более явно – 14 к 10 (58,3 %) и 16 к 10 (61,5 %), – цифры, говорящие сами о себе. Пройдет еще несколько лет, и Ю. Энгель будет начинать свою статью об итогах сезона 1912/1913 годов в Большом театре прежде всего цифрами: «<...> Русских опер поставлено было 11 (из них две – “Скупой рыцарь” и “Франческа” Рахманинова – ставились в один вечер и в следующем ниже подсчёте считаются за одну). Оперы эти выдержали 116 представлений, т. е. в среднем по 11,6 спектаклей на оперу. Иностранных опер было 11 и выдержали они 56 представлений, т. е. по 5,1 на оперу. Таким образом, русские оперы были в два раза более устойчивыми в репертуаре, чем иностранные» [7, с. 102–103].

Переводя данные Ю. Энгеля в принятую выше систему исчисления, можно сказать: соотношение русских и европейских опер в Большом театре в сезон 1912/1913 года было равным. Доля и тех, и других составляла 50 % в общем репертуаре. Однако русские оперы ставились

законодательно. События 1905 года, военные годы и революционные годы сделали обращение к нему крайне затруднительным.

³ Курьер. 14 февраля 1901 г. Статья была вклеена в Дневник В. А. Теляковского [4, с. 690].

⁴ Процентное соотношение русских и европейских опер исчислялось нами, исходя из общего количества опер в репертуаре.

в два с лишним раза чаще. К тому же, постановка двух опер С. Рахманинова в один вечер – недостаточное основание для того, чтобы при подсчёте рассматривать их как одно произведение. Следовательно, количество русских опер в этом сезоне также было преобладающим над количеством опер европейских (54,5 %). Даже приведенные сведения, «точно» высвечивающие общую панораму происходившего в Императорских театрах в 1900-е – 1910-е годы, позволяют уверенно говорить о весьма весомой роли «национального элемента» в репертуарных планах сезонов. Их количество в каждом сезоне не опускалось ниже 43 % в общем репертуаре и, неизменно повышаясь, доходило, порой, до 61,5 %.

В чём же были причины столь явной «русификации» оперного репертуара казённых сцен? Было ли это данью признания возможностей русской композиторской школы или отражением официальной государственной политики? Конечно, крайне соблазнительно было бы сказать, что и то, и другое имело свой вес в принятии решений. И, отчасти, это было бы верно. Но только отчасти.

* * *

Осознавая возможность существования у некоторых представителей театральной администрации искреннего, подчас, действительно заинтересованного отношения к судьбам русской оперы, рискнём, всё же, утверждать: доминирующее значение здесь имело не оно, а те доминанты государственной культурной политики, которые с поразительным упорством в течение многих лет формировались высшей административной властью. И пример того примитивного идеологического давления, которое испытывали Императорские театры в предвоенное и военное время, когда происходило откровенное выхолащивание репертуара в пользу образцов национальной оперной школы, а вместо музыкальных драм Р. Вагнера⁵ ставились отечественные

⁵ К 1914 году фактически все оперы Р. Вагнера (за исключением «Парсифаля») стали репертуарными для Императорских театров. Тем ощутимей оказалось происшедшее, согласно правительственным распоряжениям, исключение их, как и ряда других произведений австро-немецкой традиции, из планов Мариинского и Большого театров.



оперы⁶, – далеко не самый показательный. Такой идеологический прессинг был в то время явлением всеобщим⁷. Безусловно-значимый, он, однако, имел достаточно кратковременное проявление и, что более важно для нас в контексте рассматриваемой проблемы, – оказался в принципе конгруэнтным уже сложившемуся к тому времени абрису репертуарной стратегии казённых театров.

Думается, истоки мощнейшей «русификации» оперного репертуара Императорских театров в 1900-х – 1910-х годах следует искать не в сиюминутности политических перемен, но значительно глубже – в том процессе идентификации Императорской театральной культуры, который, развернувшись в 1880-е, – к 1900-м годам дал очевидные результаты. Как известно, решительный поворот в направлении развития отечественной оперной культуры совершился в 1882 году. В это время была подведена черта под долгим противостоянием русской и итальянской оперных трупп. Впервые в Москве (а три года спустя и в Петербурге) казённая сцена закрылась для спектаклей итальянских певцов⁸. Одновременно в силу вступило новое положение об императорской Русской опере. Согласно ему существенно увеличивалась численность состава солистов, хора и оркестра, выделялись крупные суммы на улучшение декорационной части и гардероба артистов, пересматривалась оплата работы исполнителей. Впервые был поднят вопрос о превращении Императорских театров в государственные общедоступные организации, и с 1882 года для покрытия дефицита из государственного казначей-

⁶ В том числе и те, которые долгое время не появлялись на казённых сценах: в Мариинском театре – отрывки из «Саламбо» М. Мусоргского; в Большом – «Мазепа» и «Иоланта» П. Чайковского. Настоящий расцвет именно в эти годы переживёт и оперное творчество Н. Римского-Корсакова, востребованное казёнными театрами (впервые за всё время) практически в полном объёме.

⁷ Идеологизация подхода к составлению оперного репертуара Императорских театров не была изобретением России. Она стояла в одном ряду с неприятием немецкой музыки во Франции и искусства стран Антанты – в странах Тройственного союза.

⁸ Это, разумеется, не означало отсутствия итальянской оперы в столицах. Она переходит в руки частных антрепренёров. Одно время крепкую труппу итальянских певцов, в которую входили едва ли не лучшие голоса Италии, содержал С. Мамонтов.

ства Мариинскому и Большому театрам стала выделяться немалая субсидия⁹.

Результаты изменений не могли не сказаться на деятельности казённых оперных театров. Все богаче становится их репертуар. Всё чаще появляются на сценах произведения русских композиторов. Всё активнее разворачиваются эксперименты по художественно-декоративному оформлению оперного спектакля. Не случайно Э. Направник, главный дирижер Мариинского театра, современник и один из авторитетнейших участников музыкально-театральной жизни России 1880-х – 1890-х годов, уверенно утверждал: данный период был «блестящей и роскошной эрой развития Императорских театров, а в особенности Русской оперы» [1, с. 42]. А П. Чайковский, оценивавший в одном из последних своих интервью состояние русской музыкально-театральной культуры и работу Мариинского и Большого театров начала 1890-х годов в сравнении с предыдущими десятилетиями, отмечал: «<...> Что касается сценической обстановки, то смешно даже сравнивать теперешние блеск, роскошь и прекрасный вкус с тогдашней сравнительной бедностью. Режиссёрская часть в настоящее время поднялась также высоко и, быть может, ни на одной столичной сцене в Европе не найти такой тщательности, такой полной обдуманности в подробностях, такой жизненности и осмысленности игры в хоровых массах» [6, с. 368].

«Блеск», «роскошь», «прекрасный вкус» оказались «стянуты» в 1900-е – 1910-е годы вокруг того, что образовывало сердцевину направленной репертуарной деятельности казённых театров – национально-характерного оперного репертуара. Немыслимые без щедрых субсидий государства и, в частности, Императорского двора, они были бы бессмысленны без объекта приложения – той оперной модели, которой призваны были служить. Модель же эта, создаваемая совместными усилиями композиторов, исполнителей, постановщиков,

⁹ Помимо того, Императорские театры ничего не платили за театральные здания, хорошо оснащённые мастерские, за ремонтные и строительные работы, за отопление и пр. Не зависели они (в финансовом отношении) и от колебаний зрительского спроса.



публики, была бы невозможна вне соотношения с основной парадигмой культурной политики, которая состояла в создании средствами оперного спектакля, отвечающего «достоинству Империи и значению образцового в Империи театра» [2, с. 153], позитивного образа государства и государственной власти.

* * *

Процесс, развернувшийся в те годы на казённой сцене, можно было бы охарактеризовать как эстетизацию русского оперного спектакля. Генетически он был связан с утверждением в культуре знаменитого «русского стиля» в том его изводе, который был канонизирован в качестве ведущего еще при Александре III. Он остался в памяти поколения тяжёлой увлечённостью сказочными богатырями, преданьями «старины глубокой» и её героями, витиеватыми причудами узорочной росписи теремной архитектуры и особенностями русского народного быта, обставленными в театре по-восточному щедрым, роскошным сценическим антуражем. Даже тогда, когда названные стилевые пристрастия в других видах искусства сошли на нет, в спектаклях русской Императорской оперы отечественная публика ждала того же «богатства», размахистости и роскошества¹⁰. Любопытно с этой точки зрения, что фактически ни один репертуарный эксперимент театральной дирекции, предпринятый в начале XX столетия и направленный на расширение сложившихся представлений о русской опере на Императорской сцене, успеха не имел. Поставленные в это время «Сервилия» Н. Римского-Корсакова (1902); «Наль и Дамаянти» А. Аренского (1904); «Пан воевода» и «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова (1905); «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» С. Рахманинова (1906); «Актея» Ц. Кюи (1906); «Матео Фальконе» Ц. Кюи (1907); «Миранда» («Последняя борьба») Н. Казанли (1910); «Капитанская дочка» Ц. Кюи (1911); «Чудо роз» (1913) и «Победа» (1914) П. Шенка; «Измена» (1914) и «Оле из Нордланда» (1916) М. Ипполитова-Иванова

¹⁰ Не в этом ли, не сбрасывая со счетов, разумеется, величайшего исполнительского и вокального дара Ф. Шаляпина, коренился секрет фантастической успешности «явления Шаляпина» русскому народу и той поразительной «отзывчивости», которую проявила отечественная публика при встрече с ним?

и ряд других не вызвали серьёзного интереса публики и, как правило, через несколько спектаклей из сезонного репертуара исключались.

Театральная администрация Императорских опер с подобным положением дел если и не была согласна, то считалась, сознавая в том свою силу и свои возможности. Не случайно так поощрительно относилась она к тем сочинениям отечественных авторов, которые продолжали разрабатывать тему «русскости» в привычном ключе. Рассмотрение и, в ряде случаев, заключение дирекцией контрактов на постановку столь разных по художественному качеству опер, как «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, «Ледяной дом» А. Корещенко, «Добрыня Никитич» и «Змей Горыныч» А. Гречанинова, «Забава Путятишна» и «Потёмкинские праздники» М. Иванова, «Скоморох» и «Тушинцы» П. Бларамберга, «Иван Грозный» Р. Гинзбурга, – свидетельство тому.

На фоне сложившейся традиции отождествления стиля русской Императорской оперы с «русским стилем», феноменом «оперного богатства» и оперной сказочности как воплощением патриотической идеи появление оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (премьера которого в Большом театре состоялась 6 ноября 1909 года) оказалось потрясением самих основ репертуарной стратегии Императорских театров. Конечно, политические аллюзии (о которых неоднократно писали и современники событий, и историки) сыграли колоссальную роль в отношении к произведению. Но к весомой злободневности оперных сочинений публика привыкла, и вряд ли в данном случае ситуация складывалась принципиально иначе, нежели, в своё время, с «Фенеллой» Ф. Обера, «Вильгельмом Теллем» Дж. Россини или «Купцом Калашниковым» А. Рубинштейна. Здесь, как представляется, значительно более серьёзным было другое. Сам факт постановки «Золотого петушка» на казённой сцене являлся по своей сути актом низведения официально признанного высокого стиливого должествования в русской Императорской опере до уровня «низкой пародии»¹¹. Постановщикам спектакля и театральной администрации

¹¹ Или возвышения такового до уровня пародии – здесь всё зависит от точки



нужно было иметь веские причины и немалое художественное мужество, чтобы решиться отойти от величавого любования «русским стилем», по сути дела, «рубя сук», на котором так надёжно можно было бы располагаться еще годы и годы.

Пожалуй, в то время лишь «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова могло переломить ситуацию, открыв для развития «русского стиля» в Императорской опере новое русло. Но, преодолев успокоительную сказочность, переведя проблематику идентичности национального в русло мистического, соединив реальное и провиденциальное, композитор оставил потомкам оперу-загадку. Философская концепция сочинения потребовала воплощения не примет, но признаков национальной ментальности, вынудив балансировать на грани жанрового и литургического, трагического и лирического, что ставило перед исполнителями ряд принципиально новых задач. Нет ничего удивительного в том, что решить их в полной мере не удалось ни в 1907-м году, на премьерном показе оперы в Мариинском театре, ни в последующих постановках 1908-го, 1910-го и 1916 годов.

Парадоксально, но факт. Практика неоспоримо свидетельствовала: что бы и как бы ни говорили критики, музыканты, знатоки оперного искусства, отстаивая идеи репертуарной новизны, жанровых экспериментов, смелых художественных решений, в действительности публика ждала от Императорской оперы совсем другого. Обрушиваясь на косность театральной администрации, критикуя оперных артистов за инертность мышления, иронически оценивая происходящее на казённой сцене, она оставалась всё так же предана образам боярской старины, сказочной роскоши, умеренной идейности и необременительной драматичности.

Даже С. Мамонтов, в своё время сознательно ограничивший репертуар Частной Московской оперы определёнными тематическими и жанровыми рамками и достигший, во многом благодаря этому, значительного успеха, в конечном итоге, стал «заложником» сложив-

зрения и тех смысловых акцентов, которые присутствуют в оценке ситуации.

шихся стереотипов. «Публика ждет русского эпоса, исторических сюжетов, – писал он Ц. Кюи. – В Частной опере славяне, князья, бояре, витязи, боярыни, простонародье, скоморохи не сходят со сцены. Хорошо-то оно хорошо, но подчас от них задыхаешься. Следует ли беспрекословно угождать вкусам массы публики, не обязан ли я, как руководитель художественного учреждения <...> распространять, рекомендовать публике и другие звуки и образы, не менее облагораживающие душу <...>» [цит. по: 3, с. 166]. Неоднократно пытаюсь выбраться за очерченные им же пределы, «бунтуя», «ропща», С. Мамонтов неизменно наталкивался на очевидное и, в конце концов, смирился со своей печальной зависимостью от него.

В этом смысле чрезвычайно показательной стала история возобновления на казённой сцене опер М. Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (к празднованию 100-летия композитора¹²). Сама по себе затея дать новую жизнь хрестоматийным сочинениям М. Глинки была воспринята обществом с пониманием. Особенно, – в отношении «Руслана и Людмилы», сценическая репутация которой оставалась по-прежнему печальной. Сделанное в итоге мучительной двухлетней работы над музыкальным текстом стало настоящей победой коллектива. Премьера (с участием Ф. Шаляпина) вызвала ажиотаж публики. «Никогда еще спрос на билеты в оперу не доходил до такого размера, – отмечал В. Теляковский (запись от 10 декабря 1904 г.). <...> Опера прошла благополучно, несмотря на всю сложность постановки. <...> Оркестр, хоры, артисты – все отнеслись вполне добросовестно к трудной задаче дать “Руслана” без купюр и пропусков. Театр был совершенно переполнен, и барышники продавали кресла по неизменно большой цене» [5, с. 350–351].

* * *

«Мы сильны именно своей застылостью», – выразил как-то своё понимание специфики Малого театра М. Садовский. Тогда фраза, обронённая артистом, вызвала насмешки прессы и недовольство коллег. Тем не менее, в ней был свой смысл, отразивший существо одной из

¹² Предыдущее возобновление сочинения состоялось в 1892 году в Мариинском театре, частично в новых декорациях и с некоторыми купюрами.



граней репертуарной стратегии Императорских театров. В том числе и в отношении к русской Императорской опере. Сам факт её существования формировал у публики неискоренимую убежденность: Императорская опера должна быть в прямом смысле слова образцовой, с характерной эстетикой, предполагающей роскошь постановок, пышность «большого русского стиля», образцовые исполнительские составы и адекватные им сценические произведения.

Конечно, в подобном отношении к явлению просвечивал некий консерватизм. Но консерватизм, если так можно выразиться, позитивного толка. Сохранность традиций создаваемой таким образом репутации русской Императорской оперы можно было критиковать, но не следовало разрушать. Таковой была эстетическая максима, пусть и не отрефлексированная большинством публики, но наличествующая в её подсознании. Даже в старом, «поношенном», усвоенном до мельчайших нюансов спектакле публика, продолжая усматривать что-то своё, дорогое и милое сердцу и, идя на сотые, двухсотые, трёхсотые представления «Фауста» Ш. Гуно, «Риголетто», «Травиаты» Дж. Верди или «Демона» А. Рубинштейна, критикуя и хуля, оставалась, тем не менее, в плену увиденного и услышанного. Не случайно Михаил Булгаков, бережно хранивший в памяти впечатления об академических – эффектных и величественных оперных постановках прошлого, будет находить невыразимую прелесть в их «застывшей обветшалости», странным образом приобретшей, уже в революционную пору перемен, сдвигов и сбоев, символический смысл.

Список использованной литературы

1. Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Э. Ф. Направник : сост., автор вступ. ст. и примеч. Л. М. Кутателадзе. – Л. : Гос. музык. изд-во. 1959. – 448 с.
2. Погожев В. П. Проект законоположений об Императорских театрах. В 3 т. Т. 1. Общие положения / В. П. Погожев. – СПб. : Тип. гл. упр. делов, 1899. – 475 с.
3. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина. – М. : Музыка, 1985. – 238 с.

4. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров, 1898–1901, Москва : мемуары / В. А. Теляковский. – М. : Артист. Режисер. Театр, 1998. – 748 с.

5. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров, 1903–1906, Санкт-Петербург : мемуары / В. А. Теляковский. – М. : Артист. Режисер. Театр, 2002. – 703 с.

6. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. Литературные произведения и переписка / П. Чайковский ; том подгот. В. В. Яковлевым. – М. : Гос. музык. изд-во, 1953. – 439 с.

7. Энгель Ю. Большой театр. Обзор итогов московского оперного сезона 1912–1913 гг. / Ю. Энгель // Ежегодник Императорских театров. – СПб., 1913. – Вып. 5. – С. 102–103.

УДК 78.071.1 : [7.071.2 : 782] “312”

Марина Нестьева

ТЕМА ПОЧТИ ВЕЧНАЯ

Статья содержит критические размышления автора о современных взаимоотношениях композиторской и исполнительской практик. Основной акцент делается на режиссёрской интерпретации шедевров европейской оперной классики. Общий ход рассуждений выводит на более широкую проблематику, связанную с состоянием российской культуры наших дней.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, дирижёр, режиссёр, оперный спектакль, массовая культура, академическая культура.

Марина Нестьева

ТЕМА МАЙЖЕ ВІЧНА. *Стаття містить критичні роздуми автора про сучасні взаємовідносини композиторської та виконавської практик. Основний акцент зроблено на режисерській інтерпретації шедеврів європейської оперної класики. Загальний хід міркувань виводить на більш широку проблематику, що пов'язана зі станом російської культури сьогодні.*

Ключові слова: композитор, виконавець, диригент, режисер, оперна вистава, масова культура, академічна культура.

Maryna Nestyeva

THE TOPIC IS ALMOST EVERLASTING. *The author gives critical thoughts about modern relationships between composer and performer. The author focuses*



on stage director interpretation of European opera masterpieces, what brings up a wider range of problems, connected with the condition of modern Russian culture.

Keywords: *composer, performer, conductor, stage director, opera performance, mass culture, academics culture.*

Приближаясь к современности...

Мудрые люди разных эпох и национальностей не уставали – каждый по-своему – повторять мысль: великое искусство продолжает жить после его создателя, ибо оно способно к изменению, к развитию, к восприятию всего нового, что привносит жизненный и творческий путь толкователя. Для актуализации сочинения, приближения его к воспринимающей аудитории неимоверно важно, как в данный период времени взаимодействуют две основные составляющие искусства – творчество и исполнительство, находятся ли они в процессе обмена идеями и достижениями или отчуждены, «не дружат», не способны к взаимообогащению.

Помнится, в 60-е годы, особенно в прибалтийских республиках, бурный расцвет новых видов исполнительства и качественный его подъём плодотворнейшим образом «вдохновили» творчество – появились пьесы для непривычных составов, осваивались жанровые разновидности и т. д. и т. д. Сегодня картина резко иная. Исполнителей чаще всего мало интересуется, что делают современные творцы, разве что приходится поучаствовать один-два раза в год на фестивалях типа «Московская осень» или «Ленинградская весна». Принцип «сообщающихся сосудов», способный плодотворно обогатить обе стороны, как творчество, так и исполнительство, работает мало. Если же работает, то результаты получаются весьма интересными.

Скажем, послушаем в тот образно-стилистический пласт «Мёртвых душ» Р. Щедрина, который, как известно, конфликтен атмосфере острых сатирических зарисовок. Чему служит здесь развёртывание песенных мелодий на двенадцатитоновой основе (своего рода эффект ультрахроматики)? Ответ я нашла не сразу, но в итоге поняла сверхзадачу автора – запечатлеть и сами способы бытования народной песни. Его слова подтверждают **предположение**: «Сейчас, мне кажется,

мы подошли к той стадии, когда современная нотация, современные способы интонирования, инструментовки <...> открывают перед композиторами возможность почти стенографически точно изложить не только, скажем, мелодический рисунок или ритмическое сопровождение, но и малейшие высотные изгибы, изломы (и полутоновые и четвертитоновые) подголосочных линий, полиладовость, наконец, всю мелизматiku, которой так насыщено народное музицирование» [2, с. 405]. Красноречивый пример обогащения творчества исполнительскими принципами, не правда ли?

Достаточно распространённое в наше время явление – композитор-исполнитель, хотя замечательные примеры такого рода встречались нередко и раньше: Ф. Лист, Ф. Шопен, С. Рахманинов, С. Прокофьев хотя бы. Любопытно наблюдать, скажем, за развитием великодушных пианистов М. Ермолаева и В. Лобанова, Т. Сергеевой и И. Соколова. Чем ярче они проявляют себя на композиторском поприще, тем оригинальнее играют классику. Это сказывается и на общей концепции, и на звукоизвлечении, на построении формы, на пользовании педалью, на своеобразном ощущении музыкального времени и на многом другом.

Однако если исполнитель и не соприкасается непосредственно с произведениями, созданными сегодня, интерпретаторский стиль, даже поневоле, испытывает воздействие новых композиторских веяний – слух и мышление чуткого исполнителя улавливают их словно бы из воздуха. Так, рождается склонность сглаживать, смягчать контрасты во имя единообразия настроения целого пьесы – отражение медитативных принципов, неоромантических настроений у композиторов; особое прослушивание «звучащих» пауз в роли продолжающейся музыки или акцент на регистровых контрастах, игра фактурами как способ достигать стереофонического эффекта – тоже явные влияния современных авторов; символическая трактовка простейших интервалов или последовательностей – секунды, терции, квинты или нисходящей гаммы, трихорда, тетрахорда, что весьма характерно для таких мастеров, как А. Пярт или В. Сильвестров, воздействует на исполнительскую практику и сказывается в особой выразительности



ведения фразы, в насыщении смыслом тех форм движения, которые привычно называются общими, в пропевании, эмоциональной подаче украшений.

Порой актуализация произведения будто бы и не зависит от воли исполнителя. Трудно, предположим, заподозрить Владимира Атлантова, в своё время певшего романсы П. Чайковского и С. Рахманинова, в желании осовременивать классику. Но когда он поёт этот камерный репертуар как оперный певец, открытый сильным неординарным эмоциям, словно обнажая страсть, крупно подавая звук, с использованием светлого, белого тона на высоких нотах, чётко выстраивая драматургию каждого романса-сцены, то понимаешь, что нынешняя тенденция драматизировать, в частности, П. Чайковского, не прошла мимо него.

Современный быт – в самых разных его проявлениях – также накладывает свой отпечаток злободневности на интерпретацию. Замечательная находка режиссёра Д. Паунтни в «Макбете» Дж. Верди, привезенном в Москву Английской национальной оперой, – трактовка ведьм. Кто бы ни ставил оперу, сталкивается с большой трудностью в решении этих вестников зла – чаще всего фигур окарикатуренных, почти балаганных. В английском «Макбете» они – выходцы из современной уличной толпы: обычные кумушки, сплетницы, домохозяйки, способные при определённых условиях обернуться ведьмами. Эффектный балетный кульминационный номер (часто копируемый в других постановках) окончательно обнаруживает их до поры скрытую бесовскую сущность.

Другой пример – более конкретный источник современного бытового интонирования. По-особому форсированная подача звука, соблюдение баланса между пронзительным пафосом и сокровенной лирикой требовались, по замыслу, от исполнителя партии Дон Гуана в первой, одноимённой части пушкинского триптиха «Пророк» В. Кобекина. Видимо, композитор, не раз слышавший упреки в «неэстетичности» его героя, мог бы ответить словами К. Станиславского: «Конечно, Дон Жуан должен быть страстным, но этого мало, чтобы отличить его из тысячи испанцев. Надо, чтобы Дон Жуан был оригинален и своей

индивидуальностью задерживал на себе общее внимание» [3, с. 83]. Певцу же В. Тюменцеву, который великолепно выступал в этой роли в Свердловском оперном театре, на мой взгляд, помогла найти свою оригинальность и свою органику (что немаловажно!) опора на манеру исполнения Владимиром Высоцким собственных песен.

Как и во все времена, философские течения накладывают свой отпечаток на искусство – и художников, и интерпретаторов. На Западе сегодня стало хорошим тоном прочитывать старые знакомые сюжеты с привлечением психоанализа или опираясь на экзистенциальный инструментарий. Один из интересных примеров – постановка А. Михалковым-Кончаловским «Евгения Онегина» П. Чайковского, осуществлённая на сцене *La Scala*. Самое радикальное её новшество – введение в спектакль мотива медведя (имея в виду пушкинский сон Татьяны). Через этот образ режиссёр, видимо, пытается воплотить весь спектр переживаний Татьяны, так как, во-первых, образ медведя связан с символикой сватовства, брака в обрядовой поэтике, а во-вторых, известна функция медведя как «двойника» лешего, «лесного чёрта». И такая амбивалентная природа, коренящаяся в фольклорных традициях, созвучна одновременно доброй и враждебной роли Онегина в тайниках подсознания Татьяны. Другой вопрос, насколько подобный режиссёрский ход «вычитывается» из музыки П. Чайковского¹.

Маниакальное желание театральных режиссёров прочесть классическое сочинение на **современный** лад приобретает подчас совсем уж нелепые формы. Дело даже не в том, что увидеть на сцене исторические костюмы или декорации соответствующей эпохи считается дурным тоном. Продвинутые постановщики даже придумывают биографии бедным классическим героям. Например, в «Дон Жуане»

¹ Чтобы было понятнее, придётся в нескольких словах рассказать, как именно развивается мотив медведя в постановке. Впервые медведь появляется в первом акте, ведомый цыганом, который вместе с крестьянами приветствует Ларину. Во второй раз – в саду, подбиваемый цыганом, он подсматривает за купающимися в бане девушками (кусочек бани выгорожен на сцене). Наконец-то нашлось оправдание словам: «Не ходи подсматривать!» В третий раз Онегин на балу у Лариных в маске медведя заигрывает с Татьяной, пугая её. Даже в конце сцены письма в глубине возникает тот же таинственный образ зверя...



появляется директор крупной корпорации (Командор) и целая группа менеджеров – главный (Дон Жуан), его зам., который, с одной стороны, завидует старшему по положению, с другой, – влюблён в него (Лепорелло), менеджер юниоров (Донна Анна), провинциальный менеджер (Донна Эльвира) и т. д. Разумеется, никаких крестьян – вместо них уборщики. Мало того. Речитативы вообще аннулируются, заменяясь разговорными диалогами, для чего-то перед каждой арией задумана генеральная пауза и т. п. Это австрийский кинорежиссёр Михаэль Ханеке так прочитывает шедевр В. А. Моцарта. Мы тоже не отстаём. В том числе покушаемся на хрестоматийные произведения – «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». В первом (Большой театр, режиссёр Д. Черняков) деревенское помещичье общество – безжалостные монстры, Ларина – выпивоха, Ольга – злючка. Тут хотя бы есть некоторая объединяющая идея. Всё сочинение истолковано с точки зрения Ленского, он и есть главный герой этого произведения. С «Пиковой» творят совсем уж невообразимые вещи. То выясняется, что Герман, оказывается, бомж, который потчует статую Графини из бутылки водки в самом начале, а Лиза после свидания во второй картине забеременела и в третьей уже с животиком, и всё, что происходит в опере, ему, этому бомжу, приснилось (Ростовский спектакль); то разыгрывается драма несчастной любви Томского к Герману (постановка, обошедшая многие западные сцены). При этом сама музыка звучит по-разному. Бывает и очень хорошо. Особенно в западноевропейских вариантах. Но никакого отношения к тому, что делается на сцене, её звучание не имеет. Это и есть самое главное. Не делается даже попытки как-то связать сценические новации с нетрадиционным интонированием музыкального текста. То есть провозглашённый Б. Покровским когда-то перпендикуляр правит бал единолично.

Воображая себя автором, причём единственным, постановки, режиссёры дошли до изменения самой *сути* оригинала. Часто это приводит к появлению, иногда декларируемому, другого *жанра*. И что принципиально важно: противоположного оригиналу. Так, Юрий Александров свои «Паяцы», поставленные в руководимом им Петербургском Камерном и показанные на «Золотой маске»-2011, обозначил

как «оперу-фарс». Ради чего? Чтобы продемонстрировать, насколько не актуальны в наш прагматичный век сильные страсти? Предположим. Но пережим в проявлении чувств, натурализм, чтобы не сказать вульгарность, в любовных сценах Недды и Сильвио – это и отсылает к фарсу? Впечатление усугубляется и тем, что певцы нередко поют в низкой позиции (исключая А. Пашиева – Сильвио), а заменивший обещанного заболевшего В. Алешкова В. Калмыков вообще по уровню не способен исполнять Канио.

Другой пример – финал «Замка Герцога Синяя Борода». Появляются три убиенные жены Герцога. Перед нами глубокие старухи. Режиссёр Дэниел Креймер, видимо, забыл, что имеет дело с символистской драмой, и введение в спектакль чисто материалистических жестов – состарившихся жен или детей герцога разных возрастов, противоречит самой специфике жанра оперы Б. Бартока.

Вседозволенность в обращении с первоисточником в большой мере идёт от заветов постмодернизма. От него – же принижение, приземление героя. Я уважаю режиссёра Дмитрия Чернякова, очень востребованного ныне не только в нашей стране, но и в театрах Западной Европы, как настоящего профессионала. Придуманную им концепцию, волнующие его идеи он проводит через весь спектакль последовательно и логично. Умеет и, видимо, любит работать с актёрами. Однако стремление соответствовать моде, скорее всего, влияет и на него. При обсуждении отлично выстроенного режиссёрски спектакля по опере «Воццек» («маска» за лучшую режиссуру) один из членов жюри заметил, что для Д. Чернякова Воццек – *антигерой*. Добавлю, а Мария – обыкновенная шляха, их ребёнок и вовсе никакой. Да, скорее всего, в этом спектакле это действительно так. Поэтому здесь никого не жалко, в том числе и ребёнка Воццека и Марии; публика уходит с этого представления холодной, в лучшем случае равнодушной. Но в таком случае, что общего в решении Д. Чернякова с тем, что вкладывали в своего «Воццека» А. Берг вслед за Бюхнером, да и дирижёр Т. Курентзис? По-моему, ничего.

Борьба с оперной вампукой, желание приблизить происходящее на сцене к аудитории и аудиторию «повернуть лицом» к сцене – одна



из распространённых сегодня тенденций во всем мире. Подходы тут разные: максимально расширить пространство сцены и зала – показ опер на пленэре, в исторических местах, специально оборудованных площадках, стадионах; предельно сузить величину сцены и зала: демонстрация опер в салонах, особняках, даже под рояль, до минимума сократив дистанцию между артистами и публикой. Новые эстетические возможности и способы восприятия открывает очень распространённый ныне на Западе жанр кинооперы.

С выходом опер на огромные пространства, на экраны кино аудитория несказанно выросла, стала необычно пёстрой. И здесь, хочешь не хочешь, эффект массовости, публичности, а порой даже шоу-представления должен присутствовать. (Дай Бог остаться при этом в рамках безупречного вкуса!). Камерный показ диктует необходимость особой достоверности – как характеров, так и ситуаций. Тут уж и актёрам, сколь бы знаменитыми они ни были, нельзя быть «возрастными», и вообще почти всякая условность отступает во имя реалистической пьесы со всеми присущими ей чертами. Однако демонстрация опер вне театра предлагает и неожиданные ракурсы видения старого материала: столкновение предельной условности с предельной достоверностью, скажем, разыгрывание чисто условной ораториально-подобной оперы среди природы, в окружении естественнейших пейзажей, что придаёт глубокомысленной истории атмосферу осязаемой конкретности – прямо-таки воочию ощущаешь вкус земли, её запахи. (Очень красноречивый пример – австрийский фильм-опера «Моисей и Аарон» А. Шёнберга.)

Приближаясь к универсуму...

В духовной, художественно-культурной ситуации сегодня – и уже достаточно давно – обнаруживается особенность, которую можно было бы назвать тягой к универсальности мышления, чувством всеединства жизни. Исследователь А. Якимович, например, так формулирует задачу современных художников: «Показать сущее именно как целое <...>. А если целое – значит там всё взаимосвязано, и до такой степени, что разные уровни действительности могут соединяться. Отсюда – про-

странственные и временные “монтажи” <...>. Тематика современности срастается со старинной иконографией, факты обыденности сливаются с порождениями воображения <...> художники пытаются запечатлеть тот мир, где всё взаимосвязано и слито <...>» [4, с. 39]. Таким образом, не полюсы противоположностей, не моменты разлада явлений культуры, а возможности взаимодействия приковывают сейчас к себе всеобщее внимание. Симптоматично, что учёные в наши дни не только отдают дань дискурсивному, логическому подходу, но обращают свой взор к интуиции как синтетическому суждению, способному к целостному охвату истины... Разумеется, отмеченное стремление к универсуму наблюдается в истории человечества и культуры не впервые. Наиболее характерное свидетельство – эпоха Возрождения. Однако согласно диалектике эта тенденция всякий раз выглядит по-разному.

В современном музыкальном театре явственно желание мыслить универсумами. Как некий эталон рисовалось известному режиссёру Л. Михайлову такое мышление: «Мне кажется, что когда мы ставим классическое произведение высшего ранга, мы должны ставить не только эту вещь, но как бы всего автора, будь то Римский-Корсаков или Мусоргский. В “Пиковой даме” должен быть весь Чайковский, с его Шестой симфонией, с его биографией, его неразрешимыми проблемами, с его идеалами» [1, с. 235]. Действительно, опора на эстетику композитора в целом при постановке спектакля становится всё более характерным явлением. Например, это подтвердили А. Лазарев – А. Титель – В. Левенталь на сцене ГАБТа в «Ночи перед Рождеством». «Сначала Бог создал слово, небо, звезды, месяц – целый мир; а потом в центре этого мира поместил “Диканьку”, – так определил режиссёр А. Титель место действия повести Н. Гоголя и оперы Н. Римского-Корсакова. Раз Диканька – «пуп Земли», то и спектакль можно ставить про всё сразу – и про Бога, и про Чёрта, и про побеждающую недоразумения любовь, и про взрывающие всякую логику чудеса. Феерия, китч, народные обряды-колядования, рождественские лубочные картинки, быль и невидаль, христианские мотивы и языческое полнокровие восприятия жизни здесь перемешаны-перепутаны



ярко, вкусно, красиво ради воплощения единого в своей неделимости народного космоса. «Тянет» ли «Ночь перед Рождеством» на универсум? Нет, привыкли мы считать, и сам композитор не особенно жаловал своё детище, даруя ему лишь роль одного из этюдов к «Садко». Да, пытаются доказать авторы спектакля, апеллируя явно к эстетике Н. Римского-Корсакова вообще, Н. Римского-Корсакова – пантеиста.

В. А. Моцарт как художник-универсал – таким его сейчас стараются видеть постановщики всё чаще. Тезис Дж. Стрелера: Моцарт – это прошлое, настоящее и будущее, – сегодня становится для интерпретаторов словно руководством к действию, и каждый исполнитель считает себя вправе выделять в планете «Моцарт» близкое себе или подчас «прошлое, настоящее и будущее» одновременно. Так, четыре версии «Дон Жуана» включают, кажется, все возможные (в том числе резко противоположные) трактовки этого вечного образа и его окружения. Предположим, Донна Эльвира и Донна Анна решаются по принципу «наоборот», то есть оказываются почти взаимозаменяемы. Взаимоотношения Лепорелло и Дон Жуана распространяются от общения простолюдина с грандом до партнёрских: слуга – двойник господина. Церлину одни представляют как простушку, другие – как ветреную искусительницу. Не говоря уж о самом Дон Жуане – от примитивного мужлана-развратника до утончённо отважного «искателя идеала». И самое главное, почти все – убедительны и в целом лишней раз подтверждают универсальность мышления творца оперы.

Парадоксально, но тяга к универсальности рождает желание voltar в целостность спектакля подчас противоположные свойства – жанровые, эстетические, – дабы как можно полнее отразить действительность. Драма, скажем, постоянно сопровождается ярко выраженными комическими ситуациями. Да, далеко не ново, но ныне – для своих целей. Думаю, это был ключ к прочтению опер Г. Ф. Генделя, долгое время недееспособных для современной сцены. И в «Ксерксе», и в «Джустино» именно комические ситуации «отчуждали» дидактическую серьёзность драмы и делали живым подчас условный сюжет. Так, в «Джустино» – целая серия «отстранений», в том числе с помощью разных видов «театра представления», которые здесь уме-



ряют чрезмерный пафос выразительнейшего «театра переживания» и заставляют аудиторию, как в реальной жизни, отыскивать равновесие между «серьёзным» и «юмористическим».

Ныне становится правилом хорошего тона своего рода **историческое видение**, когда при трактовке того или иного явления исполнитель как бы имеет в виду и другие, близкие по времени явления, включает позднейший опыт. Подобный феномен искусствовед А. Каменский остроумно назвал **чувством всеобщего времени художественных образов**. Мне приходилось однажды сравнивать разные трактовки оперы Ж. Бизе «Кармен». В каждой из них в той или иной мере сказывалась тенденция «исторического видения». На прочтение Л. Бернштейна, в частности, наложило некоторый отпечаток и искусство знаменитого мастера оперетты Жака Оффенбаха. Дирижёр объединил двух, пусть несопоставимых по масштабу, художников **своеобразным** реалистическим даром, формообразующей ролью ритма, разноголосием народнобытовых жанров. Наверняка сказался на интерпретации «Кармен» и собственный композиторский опыт Л. Бернштейна, автора такой блестящей партитуры, как «Вестсайдская история», и всё это ради показа улицы – улицы как главного героя бернштейновской «Кармен». Другой толкователь оперы, Г. Караян, предлагает свой ряд ассоциаций. Скажем, большую часть хоров и ансамблей в «Кармен», а также антракты ко второму и третьему действиям он рисует как пласт поэтичного, прекрасного в жизни. Здесь нет ни тени грубости, все звучит изящно, с лучезарно моцартовской лёгкостью. Конечно, дирижёр следует традиции исконно французской – отдаёт дань грации стиля. Уловил и выделил тут Г. Караян и особую прозрачность, воздушность ткани, переливчатость её оттенков – словом, прозрения импрессионизма, которые явно посещали Ж. Бизе. Такой светлый, гармоничный фон создаёт необходимое равновесие – трагедия любви и смерти разворачивается среди нетленной красоты, в атмосфере манящего ожидания чуда. Последнее же действие маэстро живописует сочно, чистыми красками: шум, крики, возбуждение толпы, разыгравшаяся стихия жизни, которая у него здесь сродни ярмарочному гулянию в «Петрушке» И. Стравинского. Ни грани нет от



прежнего эстетизированного взгляда на народные сцены; всё звучит выпукло, с блеском, выписано намеренно обобщённым «мазком». В таком нагнетаемом ликовании толпы больше ощущается азарт смертельных автомобильных гонок, чем радость естественного человеческого веселья, и это как нельзя уместно в преддверии трагического исхода драмы. Заметен в интерпретации Г. Караяна (главным образом, конечно, у Леонтин Прайс – Кармен) и опыт таких творцов, как Джордж Гершвин и прежде всего его наиболее психологически сложного создания – Бесс в опере «Порги и Бесс». В мировосприятии Кармен – Прайс есть нечто от языческого «зова предков», стихийно-чувственное, оргастическое начало, что сближает её с гершвинской героиней.

Разумеется, в интерпретациях обоих дирижёров названные ассоциации возникают не случайно, а входят как самостоятельные голоса в многоголосную концептуальную партитуру каждого. Здесь не просто вспыхивают – по М. Бахтину – диалоги художников разных эпох, но рождается целая полифоническая ассоциативная система, которая и определяется историческим видением, причём то, что для автора партитуры было лишь прозрением, интерпретаторы материализуют, словно проводя нас, слушателей, по ступеням истории...

Вместо коды, или Спускаясь на Землю...

Подчеркну: речь в статье идет о **большой** культуре, которой во все, даже в самые тяжелые, времена было сильно наше Отечество. Всё более агрессивной, захватывающей новые души, площадки, сферы влияния становится главное духовное зло нашей эпохи – **массовая** культура. Её нынешние проявления даже неудобно обозначать культурой. Отдельная беда, что престиж серьёзного академического искусства неудержимо падает, и это явно поддерживается власть предержащими для собственного благополучия с помощью мощного рупора – телевидения. Для убедительности приведу высказывание Юрия Шевчука, знаменитого рокера, лауреата премии «Триумф», члена Наблюдательного совета «Новой газеты» на экономическом форуме в Петербурге: «<...> для всего народа какая у нас культура? Попса и дешёвый

юмор – всё, вся наша культура. Кого мы воспитаем на этом? Какую молодежь? На этом тотально разрекламированном материальном золотом тельце». Россия потеряла властителей дум, сейчас сплошные и. о. духовных авторитетов, – вторит Ю. Шевчуку известный литературовед Станислав Рассадин.

Однако параллельно и не так заметно идут и другие процессы. Как показала последняя «Золотая маска», в целом повысился уровень *музыкального исполнения* оперного спектакля, о чем давно мечталось. Появились новые имена среди молодых дирижёров. Это и Антон Гришанин, который был справедливо определён в программке челябинского «Лознгрин» как руководитель проекта. Он сумел преодолеть все несовершенства вверенного ему оркестра, как-то «жидковатую» струнную группу, резко звучащую медь, и вовлечь слушателей в стилистический мир вагнеровского творения. Поразил Павел Смелков, не просто справившийся со сложностями роскошной партитуры Рихарда Штрауса «Женщина без тени». Он «держал в руках» эту художественную громаду на протяжении всего спектакля, в помощь ему оказались незаурядный артистический темперамент и умение погрузиться в красоты протяжённой ариозной мелодики. Молодой маэстро сумел подчинить своей воле и выдающийся оркестр Мариинского театра, и певцов – как маститых, так и молодых, которые проявили исключительное мастерство в трактовке своих ролей, – и в актёрском, и в певческом планах. Отмечу и молодого Константина Чудовского, уже прочно украшавшего спектакли «Геликона». На сей раз в прокофьевской «Любви к трем апельсинам» он определял и заражающий тонус спектакля, и его искрящийся юмор, помогал певцам доносить ювелирные речитативные реплики композитора и обаятельную лирику второй половины оперы.

Раз уж речь зашла о музыкальной части, то нельзя оставить без внимания дирижёров известных, завоевавших себе имя не только в наших пенатах, но и за рубежом. Блестящая работа Теодора Курентзиса в «Воццеке» А. Берга («маска» лучшего дирижёра). Он сумел передать самое существенное – образное и стилистическое богатство этой партитуры, заразить им весь исполнительский состав, в том



числе оркестр, непривычный играть такую музыку. Валерий Гергиев ожидаемо раскрыл со своими великолепными инструменталистами профессиональные и стилистические достоинства музыки Бартока в «Замке Герцога Синяя Борода». Вернувшийся на российскую сцену Петер Феранец (ныне главный дирижёр Михайловского театра) продемонстрировал всю драматическую мощь и красоту произведения Ф. Галеви.

В Красноярском крае местный отдел культуры заполучил ассистента директора Бах-Академии Х. Риллинга для мастер-классов по всему Красноярскому краю. В Москве открывается Институт книги и проводится Фестиваль книги, организуется общество защиты старой Москвы, которому удаётся отвоёвывать соответствующие особняки у современных строителей-хищников. Растёт фестивальное движение, куда включается и молодёжь, и старшее поколение. В частности, фестиваль Рихтера не ограничивает возраст участников. В Петербурге набирает силу фестиваль Коляды – когда-то вовсе не признанного талантливого актёра, режиссёра и драматурга, ныне руководителя своего театра в Екатеринбурге. В столице проводят фестиваль Чехова, который в основном привозит самые лучшие, принципиально новаторские спектакли со всего мира. Появился на нашей музыкальной сцене по-настоящему крупный дирижёр современности Марк Минковски и не просто появился, но работал с коллективом и поставил условие, что никто кроме него, не будет дирижировать оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси в Московском музыкальном.

Держит высокую планку музыкального качества Валерий Гергиев в Мариинском театре. Именно он поставил в своё время всего оперного С. Прокофьева, а недавно всего главного Р. Вагнера, причём на немецком. Ныне осваивает Л. Яначека, начинает обращать внимание на современность – балет С. Слонимского «Волшебный орех», «Очарованный странник» Р. Щедрина, «Братья Карамазовы» А. Смелкова. Постоянно пополняют труппу и часто поют по всему миру новые талантливые артисты из Академии молодых певцов Мариинского театра.

Исполнилось десять лет факультету старинного и современного исполнительства, который возглавляет выдающийся музыкант, пиан-

нист Алексей Любимов. Результаты его деятельности, в частности по освоению старинных инструментов, налицо и с каждым годом становятся всё заметнее.

Новая обнадеживающая тенденция проявилась на последнем конкурсе имени Чайковского. Оказалось, что возможность получить наряду с отечественным образованием профессиональную подготовку в разных – европейских и американских – высших учебных заведениях весьма плодотворно влияет на развитие индивидуальности исполнителя. Как в смысле обогащения звуковой палитры, так и в отношении самих интерпретаций произведений, которые стали ощутимо более зрелыми.

В последних строках хочу всё же выразить надежду, что дешёвое самовыражение постепенно уйдёт, и новые конструктивные силы помогут преодолеть долгий кризис российской культуры и её всё нарастающие противоречия. Постараемся в это верить...

Список использованной литературы

1. Михайлов Л. *Семь глав о театре: размышления, воспоминания. диалоги* / Л. Михайлов. – М. : Искусство, 1985. – 336 с.
2. *Советская музыка на современном этапе : ст., интервью* / [сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова]. – М. : Совет. композитор, 1981. – 408 с.
3. *Станиславский К. С. Из записных книжочек. В 2 т. Т. 1. 1888–1911* / К. С. Станиславский. – М. : Всерос. театр. об-во, 1986. – 608 с.
4. *Якимович А. К. Позиция исследователя и художественное мышление XX века* / Александр Якимович // *Декоративное искусство СССР*. – 1983. – № 4. – С. 36–38.



УДК 792.54(4) : 792.01 “312”

Марина Черкашина-Губаренко
**ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ
МЕНЯЮЩЕГОСЯ МИРА¹**

Рассматривается современная практика европейской оперной сцены. Анализируются три модели функционирования оперы (в виде стационарных театров, в системе стаджоне и как фестивальной акции). Выявляется присущая оперной индустрии иерархия ценностей. Прослеживаются пути обновления постановочного стиля оперных спектаклей.

Ключевые слова: опера, фестиваль, спектакль, репертуар.

Марина Черкашина-Губаренко
ОПЕРНИЙ ТЕАТР У ПРОСТОРИ МІНЛИВОГО СВІТУ. Розглядається сучасна практика європейської оперної сцени. Аналізуються три моделі функціонування опери (у вигляді стаціонарних театрів, у системі стаджоне та як фестивальної акції). Виявляється притаманна сучасній оперній індустрії ієрархія цінностей. Простежуються шляхи оновлення постановочного стилю оперних вистав.

Ключові слова: опера, фестиваль, вистава, репертуар.

Marina Chercashina-Gubarenko
THE OPERA THEATRE IN A SPACE OF THE WORLD OF CHANGES. The modern practice of European opera stage is considered in the article. The author analyses three model of function of opera theatre (as a constant company, system of stagione, as a festival action) and reveals values of the opera industry. Under discussion are the new Opera performances.

Keywords: opera, festival, show, repertory.

Опера с самого своего зарождения была искусством, парадоксально соединяющим противоположные устремления. Элитарная замкнутость придворных спектаклей довольно быстро трансформировалась в демократизм «оперы для всех» и в постоянную тенденцию к захвату все новых территорий. Оперные войны подогревали интерес публики к этому виду искусства, которому было тесно в своих национальных рамках. Первая из европейских оперных школ, итальянская, вскоре

¹ Данная статья является вступительным разделом к авторской монографии с одноименным названием, которая готовится к публикации.



приобрела универсальное значение. К такому же универсализму тяготеи и соперничающие с ней новые школы, предлагавшие свои модели притягательного для разной аудитории жанра.

Может ли такое сложное и дорогостоящее искусство, как опера, не ощущать на себе следов экономических трудностей, которые переживает современный мир? В разных странах и в разных театрах на этот вопрос дают противоположные ответы. Кто-то характеризует состояние современной оперы как предсмертную агонию. Некоторые европейские политики предлагают сокращение государственного финансирования оперных театров и даже ставят под сомнение целесообразность существования такого по видимости элитарного искусства. Однако с подобной попыткой поправить экономику за счёт одного из уникальных образцов высокой культуры явно не согласны оперные меломаны. Многие из них в летнее отпускное время отправляются на известные в Европе оперные фестивали. Одни до краёв заполняют такие огромные залы, как Арена ди Верона с её 35 тысячью мест, как летний театр на воде под открытым небом в Брегенце. Другие оказываются счастливыми обладателями билетов на оперные вечера в городе В. А. Моцарта Зальцбурге, в Мекке музыки Р. Вагнера Байройте, в уникальном фестивальном театре маленького английского местечка Глайндборн.

Европейский оперный театр функционирует в наше время в трёх основных разновидностях. Это стационарные репертуарные театры большего либо меньшего масштаба, многие из которых имеют долгую историю и солидный международный авторитет. Это театры, работающие по итальянскому принципу стаджоне. Исполнители набираются в них под конкретную постановку, премьеры которой проходит заранее оговоренное число раз, а затем спектакль завершает свою жизнь. Наконец, это фестивальные театры и театральные площадки.

Концепция Зальцбургского летнего фестиваля, сегодня самого масштабного и престижного среди подобных европейских праздников серьёзного искусства, начала складываться девяносто лет назад. На первом этапе вклад в её формирование внесли такие выдающиеся деятели в области музыки, литературы и театра, как режиссёр-новатор Макс Рейнхард, композитор и дирижёр Рихард Штраус, писатель



и оперный либреттист Гуго фон Гофмансталь. В послевоенные годы в течение сорока лет всё определяла личность руководителя фестиваля, всемирно известного дирижёра Герберта фон Караяна. При нём фестиваль обрёл свой нынешний формат, включающий три главных художественных проекта: оперные спектакли, концертные программы, драматические театральные постановки. Моцарт выступал при этом в роли единственного и неповторимого Короля музыки, как бы окружённого многочисленной музыкально-театральной свитой. Эта основная идея сохраняется и до нынешнего дня, хотя каждый новый руководитель предлагает свои новшества как реакцию на вызовы времени. Так, сменивший в 1991 году Герберта Караяна на посту интенданта бельгийский импрессарио Жерар Мортье отреагировал на театральный режиссёрский бум, который вызвал решительную ломку канонов академических оперных спектаклей и был связан с вторжением в оперу современной режиссуры. Ж. Мортье сделал ставку на известность, порой скандальную, таких режиссёров, как П. Шеро, К. Марталлер, П. Штайн, постановки которых вызывали бурные дискуссии в прессе и поддерживались радикально настроенными критиками. Но эта новая тенденция, продолжающая действовать и сегодня, никак не уменьшила важнейшей роли, которая при планировании фестивальных программ придаётся участию в них звёзд и суперзвёзд.

Европейские летние фестивали, пропагандирующие серьёзное искусство, отличаются удивительным разнообразием масштабов, целей и задач, а также степенью международной известности. Центром некоторых из них становится, как в Зальцбурге, в Байройте, в Пезаро, выдающийся композитор прошлого. Долговременный фестивальный проект нередко возникает и по инициативе яркой многосторонней личности современного творца, способного собрать значительные силы и сконцентрировать их в каком-либо привлекательном для летнего отдыха месте. Туристический аспект тесно связан с художественным буквально во всех без исключения фестивалях. При этом учитываются интересы местных жителей и заинтересованность властей в развитии многообразной тематики, отражающей историю края и его достопримечательности.

Оперные фестивали стали неотъемлемым атрибутом туристического летнего сезона в Европе. Они проходят и в крупных музыкальных центрах, и в маленьких курортных городках, в стационарных помещениях или на открытом воздухе в окружении живописной природы и старинной архитектуры, часто выполняющей роль естественных декораций.

Фестиваль на юге Франции в Экс-ан-Провансе был основан в 1948 году. Репертуарная политика на протяжении его истории менялась. Сначала преимущество отдавалось операм В. А. Моцарта. Постепенно всё большее внимание стали привлекать оперы и музыка эпохи барокко. С середины 1970-х годов в репертуаре появились и традиционные оперы XIX века. Всегда изюминкой фестивальных программ оказывались редко исполняемые оперы или новые произведения современных авторов. Так, в 2002 году новинкой стала мировая премьера оперы Петера Этвёша «Балкон», написанной по пьесе французского драматурга начала XX века Жана Жене. Дирижировал спектаклем и готовил премьеру сам композитор.

Стефан Лисснер, который руководит фестивалем, одновременно курирует музыкальную программу фестиваля *Wiener Westwochen* и совместно с Питером Бруком возглавляет парижский театр Буфф дю Нор. С провансальским фестивалем сотрудничают известные режиссёры, в том числе сам Питер Брук, поставивший в 1998 году моцартовского «Дон Жуана» совместно с Клаудио Аббадо. Большой резонанс вызвали также постановки покойного Герберта Вернике («Фальстаф», «Прекрасная Елена»), Люка Бонди («Поворот винта», «Геркулес» Г. Генделя), немецкого хореографа Пины Бауш («Замок герцога Синяя борода»). Из известных дирижёров здесь выступали Пьер Булез, Марк Минковски, Вильям Кристи. Постоянно сотрудничает с фестивалем сумевший ярко о себе заявить дирижёр Даниэль Хардинг. Из русских опер здесь были поставлены «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Похождения повесы» И. Стравинского и «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева.

Инициатива создания другого уникального фестиваля, который проходит в маленьком тирольском селении Эрл в живописном горном



массиве северной Австрии, принадлежала известному австрийскому дирижёру и одновременно оперному режиссёру, композитору, педагогу, талантливому организатору Густаву Куну. Эту идею он осуществил в 1997 году и связал с реализацией масштабной международной программы подготовки молодых исполнителей, как начинающих, так и уже успевших заявить о себе. Творческая молодежь, которая нуждается в поддержке и в совершенствовании своего мастерства, в настоящее время получает шанс выступить на фестивале, предварительно пройдя курс обучения в Академии Монтеграля, также детища Густава Куна.

Рихард Вагнер явился центральной фигурой оперной части Тирольского фестиваля. Успешно была решена сложная задача подготовить и исполнить всё «Кольцо нибелунга». Густав Кун трактовал центральную часть вагнеровского оперного наследия как грандиозную семичастную структуру. Кроме самой тетралогии она охватила фестивальные постановки «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мастерзингеров», двух опер, написанных в паузе между окончанием прерванного после второго акта «Зигфрида» и завершением всей тетралогии, а также включила как эпилог «Парсифаля». В качестве достойных спутников вагнеровской музыки на фестивале были исполнены «Фиделио» Л. Бетховена и две оперы Рихарда Штрауса – «Гунтрам» и «Электра»: первая из них была создана композитором в ранние годы и отмечена сильными вагнеровскими влияниями, вторая же стала ярким манифестом новых тенденций в музыкальном театре начала XX века.

Оперное фестивальное движение в Европе крепнет и ширится. Старожилы Байройта вспоминают о незаполненных залах на спектаклях Фестшпильхауза в начале 1950-х годов. Теперь же для того, чтобы попасть на фестиваль в Байройт, нужно посылать заявки и ждать их выполнения в течение нескольких лет.

Как никакое другое искусство, опера способна привлечь разнорациональную публику универсальностью языка музыки, красотами прекрасного пения, особого рода театральными эффектами, связанными с яркой зрелищностью, пышностью, с экзотикой оперных сюжетов и причудливостью исполнительских традиций. Здесь мужчины

нередко поют женскими голосами, а женщины изображают мужчин-воинов и безусых юношей поры первой влюблённости. Здесь девушки порой выглядят зрелыми матронами, а любовь теноров к своим избранницам и вовсе не знает возрастных границ. Здесь торжествует возведенная в высшую степень театральность, что удивительным образом сочетается с подлинностью воссозданных человеческих драм, с надрывающим сердца слушателей накалом страстей, с глубиной проникновения в сокровенные тайники жизни и загадки бытия.

Сегодняшний оперный театр превратился в некий мировой концерт, в котором сложилась своя иерархия ценностей. Поэтому каждый крупный центр европейской оперной жизни можно считать зеркалом, в котором отражаются общие закономерности современного оперного процесса. Практика мировой оперной сцены связана со сменой и постоянным обновлением не только состава исполнителей, но и руководителей коллективов. Это препятствует застою, создаёт живой обмен идей. Основа театра – принцип коллективного творчества. Работая на разных сценах и с разными исполнителями, дирижёры и режиссёры проверяют свои эстетические пристрастия, вносят коррективы в собственные замыслы, учатся общению с различной публикой.

XX столетие, которое ещё недавно воспринималось как живая незавершённая современность, сегодня окончательно стало историей. Это позволяет обозревать разные этапы четырёхсотлетнего существования оперного искусства как бы с птичьего полета. XIX столетие целеустремлённо шло путём формирования идеала музыкальной драмы с непрерывно развивающимся действием и подчинением всех искусств единой цели. Такую непрерывность обеспечивал симфонический оркестр, который разросся до больших масштабов. Вокальные голоса должны были органично вписываться в этот единый звуковой поток. При этом музыка трактовалась как главное средство реализации драмы. Самостоятельные пути решения названной задачи были предложены Дж. Верди и Р. Вагнером – представителями соперничающих между собой итальянской и немецкой оперных культур. Вместе с тем, в этот период границы распространения оперы существенно расширились благодаря становлению молодых национальных оперных



школ. В масштабах всей Европы и всего мира наступил конец безусловному господству итальянской оперы, характерному для первых веков оперной истории. На рубеже XIX и XX веков творчество Р. Вагнера, достигшее пика популярности уже после смерти композитора, стало восприниматься как квинтэссенция всего нового и передового. Однако XX век начался в европейском оперном мире альтернативной репликой, с которой выступил представитель французской оперной школы Клод Дебюсси, написавший оперу по пьесе бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда».

Французская культура всегда по-своему реагировала на попытки завоевания её художественного пространства самонадеянными конкурентами. И если можно утверждать, что без вагнеровской поэмы любви и смерти «Тристана и Изольды» не было бы уникального творения К. Дебюсси, то именно опера «Пеллеас и Мелизанда» стала началом обновления, захватившего все без исключения европейские оперные школы.

Итальянская опера отреагировала на утрату приоритетов по-своему. Последним сугубо итальянским по происхождению стилевым направлением и последним оперным жанром, который зародился в Италии, можно назвать веризм и веристскую музыкальную драму. А синтез веристских тенденций и наивысшего взлета театра Дж. Верди, в свою очередь, породил такое самобытное явление, как оперный театр Джакомо Пуччини. Именно произведения Дж. Пуччини остаются на протяжении всего XX века самым ярким свидетельством связей прошлого и настоящего итальянской оперной культуры. Среди всех радикальных поисков и смелых экспериментальных проб, которыми отмечено оперное творчество этого беспокойного взрывчатого века, театр Дж Пуччини сохранил сугубо итальянскую коммуникативную идею «оперы для публики», не утратив при этом своей новизны и высоких художественных достоинств.

Долгое время стимулом для композиторского творчества служил преимущественный интерес оперной публики к новым произведениям. На удовлетворение такого интереса была направлена деятельность театральных импрессарио. Под новый репертуар специально

подбирались певцы, а оперные партии создавались в расчёте на их голоса и таланты. Особенно востребованные итальянские композиторы, такие, как, к примеру, Дж. Россини или Г. Доницетти, едва успевали дописать одну партитуру, как их уже торопили новые заказчики и театры. Отсюда следовали поражающие воображение быстрые темпы работы над новыми сочинениями, а также солидные списки созданных опер.

Ситуация кардинально изменилась к началу XX века. Премьеры произведений радикальных новаторов сопровождались скандалами, в то время как в текущем репертуаре стали появляться оперы, казалось бы, давно и навсегда сданные в архив. Одновременно с этим в ходовом оперном репертуаре закрепилось до двух десятков названий, к которым неизменно обращалось большинство оперных театров разных стран. Это были некоторые наиболее часто ставившиеся произведения В. А. Моцарта, а также популярных композиторов XIX века. Кроме Дж. Верди, в такой интернациональный список входили «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Вертер» Ж. Массне, две-три более доступных оперы Р. Вагнера. Интересно, что в стереотипном репертуаре прочно укрепились и две веристские одноактные оперы «Сельская честь» П. Масканьи и «Паяцы» Р. Леонкавалло, а также оперы Дж. Пуччини, в особенности «Богема», «Тоска» и «Чио-чио-сан». Из русских опер чаще всего ставился и ставится «Евгений Онегин». Триумфы Фёдора Шляпина и парижских «Русских сезонов» С. Дягилева вызвали интерес к творчеству М. Мусоргского, прежде всего, к «Борису Годунову». Из произведений русских композиторов XX века в мировом оперном репертуаре постепенно завоевали прочное место оперы С. Прокофьева. Не только высокими художественными достоинствами, но и политической подоплёкой постоянно подогревается интерес к «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерине Измайловой») Дмитрия Шостаковича. Творчество чешских композиторов чаще всего представляют «Проданная невеста» Б. Сметаны и оперы Леоша Яначека.

Не прошли мимо оперного искусства XX века поиски новых театральных форм и общий процесс обновления, который переживал



драматический театр. Наряду с музыкальной драмой, за которую ратовал Р. Вагнер, вопреки его категорическим утверждениям актуальными оказались также иные виды театральной эстетики. При этом главным, что отличает современную оперную жизнь от тенденций, характерных для прошлых эпох, стало превалирование интерпретаторского, то есть театрально-сценического аспекта, над новой оперной продукцией, место которой в театральном репертуаре сведено теперь до минимума. Центром внимания становится не столько само произведение, чаще всего хорошо известное, сколько его конкретная постановка, особенно если в ней участвуют знаменитые режиссёры, дирижёры и вокальные звёзды. Подобные процессы нарастают, как снежный ком, с развитием средств массовой информации и звукозаписывающей техники.

За последние десятилетия минувшего и в начале нынешнего веков параллельно с повсеместным утверждением стереотипного ходового репертуара передовая поиска переместилась на новые позиции. Из архивов и библиотечных хранилищ были извлечены и возвращены на театральные подмостки десятки произведений, ключ к которым казался давно утраченным, а имена их некогда знаменитых авторов упоминались разве что на страницах специальных книг и научных исследований. Если Рихард Вагнер критически оценивал оперную историю и ратовал за музыку будущего, то в наше время самые важные открытия оказались связаны с возвращением к прошлому. Было выяснено и доказано театральной практикой, что первый великий оперный композитор Клаудио Монтеверди жил и создавал свои шедевры за сто пятьдесят лет до того, как родился В. А. Моцарт. Был открыт на оперной карте богатейший материк под названием «опера барокко». Были развеяны укоренившиеся неверные представления о творчестве многих композиторов. Г. Генделя знали и ценили как автора монументальных ораторий, но его оперы считали безнадежно устаревшими и не имеющими шанса заинтересовать публику, воспитанную на «Травиате» Дж. Верди, «Фаусте» Ш. Гуно, произведениях Р. Вагнера, П. Чайковского, М. Мусоргского, Дж. Пуччини. Теперь же оперы Г. Генделя ставятся во многих театрах и воспринимаются как яркие новинки.



Возрождение оперы барокко и режиссёрское обновление современного оперного театра позволяют по-новому осмыслить многие явления оперной истории. Сегодня не представляются актуальными споры приверженцев музыкацентристкой либо драмоцентристкой концепций. Активность авторской режиссуры, новая эстетика современного оперного спектакля позволяют интерпретировать оперу, в первую очередь, как феномен театральный, основанный на взаимодействии трёх семиотических практик. К привычному сочетанию «слово и музыка» или же «драма и музыка» добавляется ещё один компонент – театр, который не сводится к драме как родовому понятию и к законам её словесного оформления.

В новых семиотических исследованиях подчеркивается довербальная природа театра, его связь с жестом и игрой. Театр как семиотическая практика представляет альтернативу глобальному влиянию на традиционное европейское мышление законов вербального языка с его линейностью и причинно-следственным развертыванием, с иерархической цепочкой «означающее – знак – означаемое». Театр – это, в первую очередь, пространственная структура, способ освоения трёхмерного пространства как бы посредством его сотворения заново по образцу космического универсума и свободных игровых модификаций. В отличие от этого, драма как особый род представляет собой борьбу с неотвратимым диктатом времени, движение в непрерывном временном потоке, направляемое волевым устремлением и целеустремлением. Музыка, понимаемая в качестве особой семиотической практики, напротив, обладает беспредельными ресурсами для манипуляций со временем и его трансформаций. В ней как бы постоянно затевается и возобновляется игра со временем. Пространство существует здесь как виртуальная категория и воспроизводится с помощью изменения объёма звучания, громкостной динамики и других приёмов.

Если ввести общую для всех трёх семиотических практик категорию сюжета как процесса развёртывания театрального представления, то можно сказать, что оперный спектакль развёртывается на основе полифонического взаимодействия театрального, драматического



и музыкального сюжетов. Они не находятся в иерархических отношениях. Вопреки утверждению Рихарда Вагнера, музыка не должна быть в опере средством реализации драмы. В рамках театрального спектакля каждый компонент выполняет свои особые функции. Музыкальный и драматический сюжеты находятся в ситуации постоянного соперничества, перехвата инициативы. Это соперничество разворачивается в театральном игровом пространстве. Как и в полифоническом многоголосии, каждый из трёх сюжетов сохраняет в опере самостоятельность. Основная тема может переходить из одного пласта-голоса в другой, либо они могут совмещаться, как в контрастной полифонии. Один из них может временно попадать на второй план нашего восприятия, как бы выключаться или останавливаться.

Отказ от иллюстративности стал важной приметой современной оперной режиссуры. Спектакль сочиняется как самостоятельный и новый художественный текст, которому предстоит войти в резонанс с двумя уже существующими в произведении пластами. При этом он трактуется именно как практика, процесс живого порождения нового смысла. Само оперное произведение теряет при этом замкнутый характер и свойства своего рода «священного письма» с зашифрованными значениями, которые его интерпретаторы должны угадать и раскрыть, уподобляясь ученым-герменевтикам. Вместе с тем, прежние подходы имеют свои преимущества и тоже не сбрасываются со счетов. Интерпретаторско-герменевтические подходы, связанные с культивированием принципа исторической достоверности, все ещё господствуют в большинстве оперных театров бывшего СССР, да и во многих театрах мира. Критерии оценок каждого такого спектакля формируются на основе соблюдения верности партитуре и авторскому замыслу, включая исполнение ремарок, воссоздание исторических реалий в оформлении и обстановке. Но их оборотной стороной нередко оказывается музейно-реставраторское отношение к оперным ценностям прошлого.

Эстетика и постановочный стиль спектаклей, которые мне довелось посмотреть в Мюнхене, Байройте, Зальцбурге, Лейпциге, Будапеште, Пезаро, Петербурге, Москве и других европейских оперных



центрах, свідетельствували о стремлении их создателей любыми путями установить контакт с сегодняшней публикой и насытить постановки реалиями сегодняшнего дня. Опера для всех – это динамичный современный театр, который не имеет ничего общего с торжественной пышностью и статикой музейных экспозиций. Девиз здесь – преодоление дистанции, некоторый оттенок фамильярности в подходе к классическим шедеврам. Такая настроенность более всего отражается в режиссуре, во внешнем облике постановок и трактовке образов персонажей. Принцип историзма перестал быть обязательной догмой, а часто просто отбрасывается как устаревший. Представители авторской режиссуры или, как его принято называть, «режиссёрского театра» предлагают трактовать оперный спектакль как текст, открытый в интертекстуальное пространство культуры и свободно использующий самые различные её коды. На первый план тогда выходят иные эстетические установки: подчёркнутая театрализация и карнавализация сценического действия, иронический комментарий, демифологизация возвышенного стиля «высоких» оперных сюжетов и их супер-героев.

УДК 130.02 : 78.01

Олександр Гужва

МОВА МУЗИКИ

Становлення музичної мови розглядається разом із народженням самої духовності, здатної осягти Всесвіт; у цій скерованості на відтворення образу світу мова музики об'єднує можливості різних мистецтв, оскільки й несе у собі цілісне уявлення про світ та людину.

Ключові слова: мова музики, прмова, метамова, символ, симфонія, симфонізм.

Александр Гужва

***ЯЗЫК МУЗЫКИ.** Становление музыкального языка рассматривается вместе с рождением самой духовности, способной постигнуть Вселенную; в этой направленности на воссоздание образа мира язык музыки объединяет*



возможности разных искусств, поскольку и несёт в себе целостное представление о мире и человеке.

Ключевые слова: язык музыки, праязык, метаязык, символ, симфония.

Olexandr Guzhva

LANGUAGE OF MUSIC. *Becoming of musical language is examined together with birth of spirituality able to grasp Universe; in this orientation on the recreation of the world character a music language unites possibilities of different arts, as and carries in itself an integral idea about the world and man.*

Keywords: *language music, pralanguage, metalanguage, symbol, symphony, symphonizm (symphonic thinking).*

Музика встає врівень зі Всесвітом, як його аналог – така думка па-нує в сучасній філософії та музикознавстві [1], проте до кінця не ви-значеним є шлях набуття музичною мовою, що починається зі стихії звуків, смислової виразності, логічного спрямування [2]. На думку автора, мова музики невід’ємна від тривалого шляху формування ду-ховного світу людини, разом з прамовою та метамовою, завдяки яким відбувалося осягнення дійсності.

Метою статті стає саме набуття музикою можливості розбудови образу світу та відтворення колізій духовного буття.

Мова музики є універсальною, зрозумілою всім і причетною до прихованих у глибинах людського духу архетипів колективного Я, з якого протягом тривалого часу вирізнялось Я особистості. Кожен з елементів музичної мови проходить випробування часом, засвоюю-чи його, оскільки вже окремих звук, якийсь спалах ритму або тембру прагне охопити час і простір, виринає з них і згасає в них.

Дійсно, музика єднає людину та Всесвіт, як те вважали мислителі здавен. Вона віднаходить себе у криптограмі постійного становлення між полюсами гармонії та хаосу, стійкості та нестійкості. В ній роз-гортається різнобарвність людського буття, що єднає поштовхи сер-дець в уявному та нескінченному просторі духовності.

Так, саме биття людського серця, своєрідний кордіоцентризм у широкому вимірі духовності розкриває сутність музики як виду мистецтва. Вона єдина може лікувати серця, людські душі, нести світ-ло Любові та жадоби до життя. Її невід’ємність від биття людського



серця, кожної миті людського життя вводить у нескінченність прояву часу психологічного, про який говорить І. Стравінський [3]. Час психологічний постає над різними емоціями, настроями, почуттями. Він відбивається в думках та прагненнях, що вводять окрему істоту в людський осередок.

Час психологічний, що відтворює пульс епохи, стає більш диференційованим. В прадавніх магічних дійствах та ритуалах віднаходить себе спосіб життєдіяльності людей, що потребував пристосування до оточуючого середовища, набуття досвіду соціалізації за умов, коли суб'єктом дії було колективне *Я*. Час психологічний у первісну добу свідчить про те, що людина відкриває для себе власну душу і поширює її на весь світ.

Мова музики невід'ємна від способу життєдіяльності людей, її корені варто шукати в прамові та метамові, тобто первинних засобах спілкування та їх закріпленні у якості носіїв сенсу, що набувають особливого, нерідко сакрального значення. Синкретична природа первинних засобів спілкування у згорнутому виді завжди присутня у мистецьких пошуках під час зміни світоглядних парадигм та оновленні картини світу [див.: 4]. Ця синкретичність виходить за межі художньої картини світу, шукаючи відповідності в нових наукових та філософських парадигмах.

«Гра в бісер» Германа Гессе як раз є спробою об'єднати музику з наукою та філософією, з тим щоб відтворити драматизм світовідчуття у Європі напередодні другої світової війни. Умовна країна Касталія, що нагадує Швейцарію, де виховуються магістри гри, не може відсторонитись від духовної драми, яка є продовженням драми історії. «Займатися історією, – пише Герман Гессе на сторінках роману, – означає занурюватися в хаос та все ж зберігати віру в порядок і сенс. Це дуже серйозна задача і, можливо, трагічна» [5, с. 191]. Не дарма музика бере на себе визначальну роль у прагненні досягти цілісність світорозуміння, оскільки саме в ній протягом історії затверджується поняття «подоланий трагізм» [6].

Прмова і метамова завжди актуалізуються у періоди рушійних змін в історії і зумовлені змінами образу світу. Відносини між цими



рівнями ментально-психологічних реакцій на подразники дійсності не складають труднощів у їх усвідомленні: прामова – найдавніший рівень комунікації, представлений «домовними» засобами виразності; метамова відповідає рівню розвитку свідомості та самосвідомості, що спиралась на писемність та мову і у сфері мистецтва реалізовували себе у відповідних синкретичних формах сакральних або театралізованих дійств.

Саме звернення до *метамови*, коли відкривається новий рівень у розумінні того, що знаходиться у постійному русі: життя соціуму, природи, Всесвіту, – відбиває симфонізм, що від початку свого становлення у XVII столітті (зокрема, симфоніях-*sacrae* Генріха Шютца) і до наших днів живиться синкретичною єдністю з усіма видами мистецтва, сягає за його межі, споріднюючись з науковою та філософською картинами світу з тим, щоб затвердити образ світу засобами музики. Симфонія у розумінні давніх греків – то є злагода. Симфонізм, на нашу думку, – є проявом та виміром духовного буття, головною колізією якого стає подолання трагізму.

Симфонізм набуває нових якостей завдяки збагаченню мови музики та наявності художніх принципів, прийомів, що відповідають природі інших видів мистецтва. Так, симфонізм реагує на цілісні жанрово-естетичні утворення, такі як роман, поема, що формуються в літературі; пейзаж, картина, портрет, фреска, що невід’ємні від живопису; драма, дійство, що розгортаються в театрі; можливі певні аналогії з архітектурою, простором паркових ансамблів – знову ж через певні стильові ознаки.

Відповідно до змін у світосприйнятті та їх прояв у *метамові* мистецтва симфонізм концентрує у собі нові уявлення про логіку розгортання музичних подій та можливості мови музики на рівні композиції та драматургії. Розгортання художньої думки у часі, що зумовлено природою музичного мистецтва, огортається просторовими уявленнями, композиція у цілому підкоряється формальній логіці, знаходячи вираз в асаф’євській формулі *i:m:t* (*initio – movere – terminus*).

На формування виразності музичної мови, її синтаксису, композиції та драматургії у період становлення симфонізму як принципу



мислення значно вплинули риторика та театр. Риторика допомагала стверджувати логіку розгортання інтонаційної фабули. Театр, а потім література, надавали інтонаційному розвитку емоційної виразності, відповідно до плану розгортання життєвих колізій, реакції людини на буттєві ситуації. Звертаючись до сфери почуттів, музика впливає на глибинні плани психіки, актуалізуючи «архетипи» колективного досвіду (за Карлом Юнгом), сприяючи постійній дії двох тенденцій: однієї до міжвидового синтезу мистецтв; іншої до відтворення особливостей художнього мислення певної епохи засобами одного мистецтва. У цьому сенсі музика не лише сприймає від інших мистецтв певні естетичні та художні принципи відображення дійсності, а й впливає на них у свою чергу, повертаючи до можливостей прамови як первинній розгорненій системі колективної реакції на події реального буття і, концентруючи в засобах музичної виразності набутий усіма мистецтвами потенціал семантичний, оживляє можливості інших видів мистецтв. Театр не може існувати без адекватної до конкретної п'єси музичної партитури; література збагачується емоційністю, прагне розчинитись у музичних хвилях симфонічних апофеозів (у поезії символістів: А. Бєлий, П. Тичина та ін.); живопис вбирає можливості музичних форм.

Драматургія розгортання музичних подій відповідає вимогам Аристотеля стосовно драми: єдності місця, часу і дії, – хоча з часом і відступає від неї, коли симфонізм відчуває на собі вплив модернізму та постмодернізму і поруч з формальною логікою виступає логіка символів і логіка відносності, навіть випадковості.

Різнобарвність семантичного спектру жанру симфонії, що відображує модуси буття людини: *homo agiens*, *homo ludens*, *homo orantes* (людина, що діє, людина, що грає, людина, що молиться), – змінюється разом з плином історичного часу і свідченням змін самого симфонізму, що стає раціонально-чуттєвим проявом і виміром духовного буття. Безпосередньо стихія буття заявляє про себе у межах композиторського задуму, що постає як «звукове тіло», за Є. Назайкінським, неповторне за своїм змістом, емоційною забарвленістю, сплетінням думок, композицією, що розгортається у часі і, підкоряючись логіці



інтонаційного розвитку, сприймається всім культурним осередком, у межах релігійного мистецтва – всією общиною.

Залишається з'ясувати, яким чином музика, що набуває самостійності серед інших мистецтв, все ж залишається органічно поєднана з ними? По-перше, на органічне поєднання музики з іншими мистецтвами вказує її інтонаційна природа; по-друге, – відповідність принципів художньо-естетичного осягнення дійсності, що формуються у межах цього осягнення; по-третє, об'єднуючим усі мистецтва фактором стає наявність метамови, що сприймається у своїй скерованості на стихію буття як поєднання раціональності з чуттєвістю, що у найбільш повній мірі відповідає природі симфонізму; по-четверте, симфонізм поширює свою дію на всі сфери буття, поєднуючи ці сфери, він набуває здатності створювати його узагальнений образ.

Симфонізм знаходить вираз у інтонаційній природі музики, що цікавить багатьох дослідників. Б. В. Асаф'єв вказує на багаторівневий прояв інтонаційності: «<...>думка, щоб стати втіленою в звуках, стає інтонацією, інтонується. Процес інтонування, щоб стати не мовою, а музикою, або зливається з мовною інтонацією і перетворюється в єдність, у ритмоінтонацію слова – тону, у нову якість, багату виражальними можливостями... Або, минаючи слово (в інструменталізмі), або випробовуючи дію “німої інтонації” пластики та руху людини (включаючи “мову рук”), процес інтонування стає “музичною мовою”, “музичною інтонацією”» [7, с. 211–212]. В усіх зазначених випадках: звуково-мовна, музично-звукова, німа інтонація пластики, – інтонаційність постає як «феномен колективної свідомості» [7, с. 12].

Інтонаційність у широкому розумінні виступає як об'єднуючий фактор людського буття, як спосіб досягнення злагоди, порозуміння, що, підіймаючись від засобів виразності до певних концептів, поєднує емоції з думками, зображення окремих подій з виразом емоційної реакції на них. Здається, звідси бере початок і наявність двох принципів художнього відображення, що мають місце у зорових видах мистецтва та симфонічній музиці: відображення та зображення подій. Інтонаційність скріплює й окремі види мистецтв, поступово споріднюючись зі сферою художності та естетичного відображення дійсності.

Інтонаційність у вимірі художності шукає узагальнених форм для виявлення спільних колективних емоцій, сприймається як *єдина для різних мистецтв реакція на проблеми буття* (на зразок того, як те було в античній трагедії). Художність узагалі залишає за мистецтвом право відтворювати дійсність в умовній формі, залежно від матеріалу: каменю, слова, музичного інтонування. У вимірі естетичному інтонаційність призводить до виявлення найважливіших естетичних категорій: героїчне, піднесене, прекрасне, досконале, драматичне, комічне, трагічне, ліричне, епічне, – звичайно впливаючи на розвиток усєї системи художнього мислення (у першу чергу – інтонаційний словник, застосування риторичних фігур, принципи зіткнення, зіставлення, взаємовиключення тематичних утворень, що підносять музичний задум на рівень конфліктного розгортання інтонаційних подій). Саме естетичний вимір інтонаційності у межах композиторської практики, або інакше – мовного дискурсу певної епохи, зумовлює появу мистецьких жанрів, стилів.

Найважливішим проявом інтонаційності у широкому розумінні стає пошук стрижня для розбудови художнього цілого, у якості якого постає окремий артефакт – твір мистецтва як носій певних образів, що декларуються з самого початку в бахівських прелюдях та фугах, сонатах та симфоніях віденських класиків, баладах Ф. Шопена або операх Р. Вагнера. Кожен з цих образів втілює у собі певну естетичну концепцію, згусток естетичних барв, так само як і визначеність у художньому плані емоційних станів-афектів, згідно теорії вісімнадцятого століття, яка не втратила свого значення й у наші дні.

Естетичні принципи зумовлюють прояв драматургічних чинників: образів, їх характеристик, принципів взаємодії чи-то на основі контрасту, чи-то протистояння. Не завжди естетичне полягає в досягненні гармонійності. Часто воно вказує на наявність конфліктів, трагізм буття, що вносить свої барви в світоспоглядання соціуму й окремої особи.

Чи не найскладнішим питанням у дослідженні мови музики є з'ясування тих її характеристик, які об'єднують форму та зміст, семантику та структуру, композицію та драматургію і які є свідченням



тривалого виховання слуху у межах соціокультури разом із розвитком свідомості людини, її світоглядного горизонту. На наш погляд, зростання мови музики до рівня самостійності від театру та поетичного слова зосереджуються у її часопросторових уявленнях.

Музика класична, до якої варто віднести все те, що має традицію і зафіксовані взірці творів у виконавчій практиці та писемності, має три виміри часу.

Перший часовий вимір співвідноситься з вічністю, з якою сполучаються всі творіння людського духу, особливо якщо сам автор має намір втілити ідею вічності буття, етичних цінностей, усвідомлення нерозривного зв'язку людини з природою, яка у всі часи є для неї джерелом натхнення і поклоніння. Мабуть, план вічності, якщо узагальнити, то є проекція життєвих обставин, що незмінно повторюються, на план людської долі.

Другий часовий вимір відображає пульс епохи, який в музиці виявляється в пануючих в цю епоху жанрах: наприклад, менуеті епохи віденських класиків (у Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена) або вальсі епохи романтизму (у М. Глінки, І. Штрауса, Ф. Шопена). Ці жанри живуть своїм особливим життям, потрапляють вони і в симфонії, підкоряючись певному художньому задуму.

Третій часовий вимір передає биття людського серця, адже за кожним твором стоїть не тільки особистість творця – композитора, але й узагальнене *Я* його епохи.

Сучасник Бетховена німецький філософ І. Г. Фіхте так розумів виключно важливу для його концепції категорію «Я»: «Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині. І взагалі для світу не має значення і не складає події питання про те, що мислить і чого не мислить окрема особа. “Ми” як община, що злилася і цілком пішла в поняття в абсолютному забутті наших індивідуальностей, – ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це “Ми”, а зовсім не про своє “Я” думаю я» [цит. за: 8, с. 35–36].

Категорія простору також відіграє в симфонії важливу роль, на яку варто звернути увагу. Вихід за межі свого *Я*, за межі тілесної обо-

лонки – особливість людського світосприйняття. Ми завжди бачимо те, що у нас перед очима: визначаємо об'єм і масу, межі тіл, їх «протяжність», на яку вказували в дослідженні природи Р. Декарт, Г. Гегель та інші філософи.

Протяжність викладу музично-тематичного матеріалу та образів, що вгадуються за ним, їх своєрідне композиційно-просторове розташування дозволяють поширювати на музику принцип архітектури. Просторові характеристики торкаються, чисто із зовнішнього боку, масштабів розгортання музичного матеріалу: симфонії Й. Гайдна або В. А. Моцарта за тривалістю розділів, кількості тактів не йдуть ні в яке порівняння з симфоніями Бетховена.

Просторові характеристики позначаються в музиці також за допомогою фактурного оформлення. Оркестровка у творах Вольфганга Амадея Моцарта розрахована на їх виконання в аристократичних салонах. Бетховенська музика, долаючи великі концертні зали, виривається на простори площ. Це враження виникає саме тому, що композитор звертається до більшого складу оркестру, де набувають значення дзвінки голоси мідних інструментів. Весь універсум починає звучати в симфоніях Густава Малера, Олександра Скрябіна, Гіт Канчелі, Євгена Станковича. Такий художній ефект є наслідком знову ж таки непередбаченого для творчої практики фактурного рішення, де всі елементи художнього цілого набувають посиленого драматургічного значення. Інтонація, ритм, тембр емансипуються, форма стає ніби *відкритою* і більш інтегрованою щодо усталених схем.

Часова природа музики як мистецтва дозволяє відносити поняття протяжність до найважливіших чинників формування образної семантики. Тривалість розгортання музичних образів у бахівських творах адекватна медитативній образній сфері, глибоким роздумам, які повні експресії, драматизму. Й. С. Баху, що жив на зламі різних музичних стилів: бароко і класицизму, – а також різних історичних епох з різним устроєм життя, дано було втілити світобачення, духовний світ свого сучасника і всієї протестантсько-католицької церковної общини. Адже його Велика меса *сі-мінор* виходить за межі двочастинної композиції протестантського богослужіння й адресована всьому християнському



світу. А світ бахівських образів – це світ нескінченних земних страждань і такий же виразний для релігійної свідомості світ божественної благодаті і слави Всевишнього.

Просторово-часові характеристики музичного звукового континууму допомагають відтворити узагальнений образ світу, який виникає у свідомості автора і героя його творів і який стає надбанням нашої свідомості. Більше того, «завершення внутрішнього цілого душевного життя» (за М. М. Бахтінім) завдяки зустрічі однієї творчої особистості з іншою розповсюджується на всі сфери людського буття, що розгортається у просторі та часі і характеризує світ культури і перебування особистості в ній.

Концептуальний план мистецького твору не можна уявити без співвідношення понять «людина та її оточення», «людина та суспільство», «людина та все людство», оскільки саме філософсько-художнє, діалектичне зіставлення цих понять лежить і в основі музичних задумів. Особливо це стосується симфонії. Спираючись на місткість включених у неї образних планів, симфонія наближається до вирішення метафізичних проблем: для чого ти живеш, хто ти в цьому світі: мандрівник, спостерігач або творець, які твої життєві орієнтири і цінності?

Симфонічний твір може включати процес розгортання думки або його результат, все загострення пристрастей, або ніби відокремлення від них, коли створюється відчуття, що драматичні колізії розгортаються десь над дією або за її межами (як, наприклад, у Четвертій симфонії Густава Малера). І все ж частіше драматичні колізії складають сюжетний, «інтонаційно-фабульний» план твору.

Зауважимо, що симфонія, не дивлячись на її світоглядну ємність та значимість, за своєю природою є демократичним жанром, що народжується із стихії народного мелосу і не тільки піднесених емоційних станів, що належать царині церковної музики, а й безпосередньо чуттєвих, якими багата народна музика, які за ємною образною семантикою набувають значення образів-міфологем. Ці образи-міфологеми актуалізуються в кожен епоху. Їх варто сприймати як певні змістовні та сюжетні плани окремого музичного твору.

Назвемо лише деякі з них.

1. Вічно божественна природа і поклоніння їй. *Anbetung ewig herlicher Natur*. – З програми Альпійської симфонії Ріхарда Штрауса.

2. Етапи життєвого шляху – вони зливаються з уявленнями про цикли в самій природі. – «Пори року» А. Вівальді, Й. Гайдна, П. Чайковського. Ці образи легко мігрують з творів різних жанрів, заломлюючись і в музиці чисто симфонічній. – У П. Чайковського, О. Глазунова, Г. Малера.

3. Картини дитинства – від різдвяних ноелів і через всю історію музики проходить ця тема. Назвемо лише «Дитячий куточок» Клода Дебюссі й «Матінку-гусиню» Моріса Равеля. У Четвертій симфонії Густава Малера дитячість сприйняття – призма, через яку композитор дивиться на світ.

4. Драматичні колізії юності – *Sehnsucht* Л. Бетховена і композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера, Й. Брамса та інших.

5. Зіткнення між обов'язком і відчуттям – опера-*seria* та лірична опера ХІХ століття, «Тангейзер» Ріхарда Вагнера.

6. Боротьба добра і зла, що трансформується в зіткнення мрії і дійсності, життєвих поривів і долі – Дж. Верді, П. Чайковський.

7. Сходження по ступенях всесвітуту – в симфонічних опусах Г. Малера.

8. «Помру, щоб жити» – «*Stirb um werde*», з духовних віршів Клопштока в Другій симфонії Густава Малера.

9. Героїка – Л. Бетховен, Г. Берліоз.

10. Всепереможне відчуття любові – Ф. Лист, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Рахманінов.

11. «Отець передвічний», «Світло невичірне» – безмежний океан, в який вливаються річки музики.

«У греків, – пише Р. Вагнер, – досконале мистецтво (драма) синтезувало все, що <...> було символом всієї глибини грецької культури» [9, с. 127]. У цій же статті «Мистецтво і революція» йдеться про наставників людства, що репрезентували собою різні світогляди, культури та типи суспільного буття: «Збудуймо ж жертovníк майбутнього



як у житті, так і у мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: *Христу, котрий постраждав за людство, й Аполлону, котрий підняв його на висоту величі, що вселяє радість і бадьорість* (курсив автора. – О. Г.)» [9, с. 141]. Певно, що античність та християнство визначили напрямок розвитку усєї європейської культури і стали тими полюсами тяжінь, між якими проклала собі дорогу творча думка упродовж усєї історії. З часом стає зрозумілим, що від античності та християнства беруть свій початок найвизначніші напрямки у мистецтві, які, незалежно від естетичних програм та ступеня новаторства їх прихильників, знаходять примирення між собою у гармонійному, цілісному сприйнятті світу, яке у найбільшій мірі втілюється мовою музики.

Отже, мова музики відтворює процес розгортання космічного та людського буття, вона відповідає всезагальній людській потребі у спілкуванні та досягненні злагоди. Протягом багатьох віків вона зводила окремі засоби виразності у цілісну систему.

Її системна звуковисотна організація від тону, їх зчеплень, звукоряду, тональності, разом із метром та ритмом, тембром, голосовою та інструментальною палітрою підпорядковувались художньому цілому вже в найдавніших музичних артефактах. Ускладнення системної організації музичної мови від однієї історичної доби до іншої відбувалось разом із підняттям обріїв самого змісту, аж доки цей зміст не почав відбивати духовні колізії. Від початку новітньої доби спостерігається зворотній процес згортання музичних закономірностей до їх первісного стану з виявленням прадавніх відчуттів, поринанням у надсвідоме.

Носії сенсу, що формувались в магічних первісних та сакралізованих дійствах і поширились у сучасному мистецтві, надали можливість творчій особистості розширити горизонт свідомості до нескінченності Всесвіту, відстоювати загальнолюдські цінності, до яких належить і радість буття. Мовою музики сучасні композитори залучаються до вирішення гострих світоглядних проблем.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1, 2.» / Борис Владимирович Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
3. Гессе Г. Избранное : Сборник ; Пер. с нем. / Герман Гессе ; [Сост. и предисл. Н. Павловой]. – М. : Радуга, 1984. – 592 с.
4. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії / Олександр Гужва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2007. – № 2. – С. 21–35.
5. Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва / Олександр Гужва // Культура України : зб. наук. праць. –Х. : ХДАК, 2008. – Вип. 25. – С. 198–209.
6. Гулыга А. В. Гегель. – 2-е изд. / А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1994. – 272 с.
7. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Моск. ун-т, 1990. – С. 195–392.
8. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Игорь Федорович Стравинский ; [сост. Л. С. Дячкова ; под общ. ред. Б. М. Ярустовского]. – М. : Сов. композитор, 1975. – 527 с.
9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки) / Виктория Константиновна Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

УДК 78.03 : 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

**СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕИ БЕССМЕРТИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ Р. ВАГНЕРА**

Обладая метафизической природой, идея бессмертия синтезирует различные эвристические истоки, сложившиеся в культурно-историческом опыте человечества. В статье раскрывается процесс её формирования и углубления в художественном мировоззрении Р. Вагнера. Обращаясь к различному истокам, композитор видел в них отражение исканий собственного творческого «я», в связи с чем неуместно говорить о прямом влиянии на него определенных идей, образов, религиозных и философских доктрин. Скорее они способствовали его глубинному художественному самопознанию.

Ключевые слова: бессмертие, страдание, познание, самопознание, Эрос, христианство, буддизм, античность.



Оксана Бабій

СТАНОВЛЕННЯ ІДЕЇ БЕЗСМЕРТЯ В ХУДОЖНІЙ РЕФЛЕКСІЇ Р. ВАГНЕРА. Наділена метафізичною природою ідея безсмертя синтезує різні евристичні витoki, що склалися в культурно-історичному досвіді людства. У статті розкривається процес її формування та поглиблення у художньому світогляді Р. Вагнера. Звертаючись до різних джерел, композитор бачив в них віддзеркалення шукань свого творчого «я», у зв'язку із чим недоречно говорити про прямий вплив на нього певних ідей, образів, релігійних та філософських доктрин. Скоріше вони сприяли його глибинному художньому самопізнанню.

Ключові слова: безсмертя, страждання, пізнання, самопізнання, Ерос, християнство, буддизм, античність.

Oksana Babij

THE EVOLUTION OF IDEA OF IMMORTALITY IN ARTISTIC REFLECTION BY R. WAGNER. Having a metaphysical nature, idea of immortality synthesizes the various heuristic sources which have been usual in cultural-historical experience of mankind. The process of its formation and deepening in art world outlook by R. Wagner is considered in this article. Addressing to various sources, composer saw in them reflection of searching of his own creative «I», in this connection is inappropriate to speak about direct influence on him of the certain ideas, images, religious and philosophical doctrines. Faster they promoted his deep artistic self-cognition.

Keywords: immortality, suffering, cognition, self-cognition, Eros, Christianity, Buddhism, antiquity.

Актуальність статті обумовлена посиленням уваги учених до мировоззренчих проблем мистецтва. Обравшись до тезаурусу Р. Вагнера, який набув безпосереднього претворення в його авторефлексії та творчості, можна виявити преломлення ідеї бессмертия крізь призму античної трагедії та філософії, християнських та буддистських ідей, шопенгауєрської етики, в той час як читальський кругозор сигналізує про повноту та різноманітність його знань. Про безпосередній вагнерівський інтерес до проблеми діалектики смерті та бессмертия свідчить його знайомство з філософським трактатом Л. Фейєрбаха, де ключовими є обидва поняття («Мисли про смерть та бессмертия»). Близькою композитору була ідея, що істинно бессмертним яв-



ляется лишь возвышенное деяние и одухотворённое произведение искусства» [4, с. 129]. **Цель статьи** – представить становление идеи бессмертия как процесс в контексте формирования художественного мировоззрения Р. Вагнера и его творческих устремлений.

В своём художественном мировоззрении Р. Вагнер синтезировал различные истоки, находя в них общее, обнаруживая идеи, родственные собственным духовным исканиям. В письме к А. Рекелю от 5 февраля 1855 г. композитор формулирует суть собственного личностного диалога с А. Шопенгауэром: «Скажу откровенно, что в моём собственном жизненном опыте я дошёл до того, что только его философия может удовлетворить меня и определить ход моих мыслей. Тем, что я безоглядно принял все его очень и очень серьёзные правды, я решительно пошёл навстречу глубочайшим запросам моего собственного “Я”. И хотя Шопенгауэр вывел мою мысль на новую дорогу, отличную от прежней, нужно сказать, что всё это увлечение им вполне соответствует заложенному во мне самом *страданию, гармонирующему со страданием мира*» (курсив мой. – О. Б.) [5, с. 192]. В дневниковых записях Р. Вагнера (от 1 октября 1858 г.) обнаруживаем размышления композитора относительно взаимосвязанных в его сознании идей страдания и сострадания, любви, радости и со-радости. Истинную причину своих терзаний он видит в невозможности для себя полностью отрешиться от жизни, от устремлений земного бытия. Вместе с тем, Р. Вагнера пугает сама ориентированность на достижение материального благополучия, поскольку богачей, по его мнению, нельзя назвать людьми по-настоящему счастливыми, но в их поведении и мироощущении чувствуется довольство, что отталкивает композитора от их образа жизни совершенно. Большую симпатию у него возбуждают бедные классы общества, вызывая в его душе сострадание. Само же сострадание, как подчеркивает композитор, не обусловлено «индивидуальными особенностями страдающего человека» [5, с. 246]. Любовь, напротив, позволяет человеку подняться «до со-радости, а радость какого-нибудь человека мы разделяем лишь в том случае, если индивидуальные его особенности в высшей степени приятны и родственны нам» [там же]. Здесь же он пишет о высокой натуре, которая



близка его собственным устремлениям: «Натура высокая есть то, что она есть, именно благодаря тому, что путём собственных страданий она возвысилась до самоотречения, или благодаря тому, что сохраняет и развивает в себе склонности к такому подвигу. Она непосредственно близка мне, равна, и с такою натурою я могу иметь общую со-радость» [5, с. 248]. И это чувство со-радости разлито в вагнеровских *Liebestod*, преисполненных величайшего самоотречения и одновременно духовного умиротворения, отражаясь в восприятии реципиента, который постигает смысл оперных опусов байройтского гения.

Обратившись к авторефлексии композитора, можно прийти к заключению, что метафизическая идея бессмертия непосредственно связана в его сознании с преодолением страданий через мучительную борьбу, смерть, ведущих к высочайшей ступени внутреннего самопознания. В различные периоды художественного становления композитор черпал подобные идеи из многообразных мифологических, религиозных, легендарных и художественных истоков. В христианстве и буддизме запечатлелась извечная борьба человечества на пути познания им смысла жизни, устремлённость к преодолению душевных терзаний и физической боли, исконное желание обрести свободу и бессмертие. Единство духовных и физических терзаний обнаруживается в образах вагнеровский героев – Тристана и Амфортаса. Не случайно, эти персонажи осмысливаются композитором в едином контекстуальном ключе. Свидетельством этому могут служить размышления в мемуарах, где композитор вспоминает о процессе создания либретто «Тристана»: «В последний акт я включил эпизод, который, однако, не был мною использован: в поисках Грааля Тристана посещает Парсифаль. Страдающий от раны, готовый умереть Тристан отождествляется в моём наброске с Амфортасом из романтического повествования о Граале» [4, с. 246]. Оба героя испытывают острую дисгармонию, боль, чувство несвободы, конфликт между реальностью и тем, к чему устремлено их внутреннее «я», однако их терзания являются необходимым условием восхождения и обретения покоя – столь желанной гармонии, духовного умиротворения, тяжело выстраданного освобождения от трагических коллизий бытия.

Подобные смыслообразы глубоко укоренены в культурно-историческом опыте человечества, поскольку страдание образует единое целое с самим жизненным процессом. В буддизме символом, объединяющим эти начала, выступает колесо сансары, втягивающее в свой бесконечный бег природу и человечество. Жизнь и страдания неразрывно связаны с постижением мира, духовным совершенствованием и самопознанием. Вспомним, к примеру, библейское двузначное древо жизни и познания, вкусив плоды которого человек свершает грехопадение и испытывает тяжкий удел терзаний. Таким образом, греховность и мучения земного бытия выступают в Ветхом Завете в контексте причинно-следственных связей, образуя цепочку: познание – страдание – онтологический процесс. Однако смыслообраз страданий обнаруживается и в светлом эллинистическом мировоззрении, далёком, казалось бы, от буддистской и христианской аскезы. Судьба, рок, закономерно влекущие за собой мучительную борьбу, терзания и смерть, определяют своеобразие мифологической картины мира; покорность уделу, невозможность преодоления мирового предначертания определяют трагизм мироощущения эпохи. Примером мифологического героя выступает Вотан, который ощущает нераздельность собственных страданий с судьбами мира, личная драма антропоморфного божества резонирует с мировой скорбью; благодаря духовным терзаниям, которые активизируют его внутренний поиск, он восходит на всё более высокие ступени самопознания.

Страдания издревле мыслились не только как горестный удел, но и как закономерные испытания на пути духовного восхождения, само совершенствования. Подобную ситуацию обнаруживаем в творчестве Р. Вагнера, начиная с «Фауст-увертюры» и опер 40-х годов: душевные терзания заглавного героя гётевской трагедии, Летучего Голландца, Тангейзера, а в дальнейшем Тристана, Вотана, Кундри, Парсифаля служат катализатором их внутренних поисков, ведущих к искуплению. Данная мифологема обусловлена глубинными предпосылками культурно-исторического опыта: в древнегреческой трагедии и различных ветвях религиозного сознания запечатлена издревле осознаваемая связь между духовными муками и подлинным бытием человека,



поскольку внутренние терзания тесно сопряжены с философскими антиномиями свободы и необходимости, бессмертия и жизненного конца. В драматургии вагнеровских опер смерть интерпретируется не как неизбежное разрушение физической оболочки, а как «жизнь за гробом», искупление и высвобождение, преодоление трагизма бытия, просветление, знаменующее посмертное вознесение духа.

Особенность истолкования идеи искупления Р. Вагнером (которая в христианстве мыслилась как залог райской «вечной жизни») заключается в том, что он соотносил её не только с жертвенной любовью и духовными поисками, но и с аллегорической фигурой богини Революции, знаменующей падение старого мира и рождение нового из его обломков: «Идёт она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озарённым блеском молнии, с мечом в правой и факелом в левой руке, с мрачными, холодными и карающими очами, но с очами, излучающими сияние чистой любви для тех, которые дерзают в упор смотреть в эти темные очи» [2, с. 41]. Р. Вагнер мечтал о социальном переустройстве, всеобщем благоденствии, но в первую очередь в его сознании запечатлелся образ идеальной революции, которая призвана, указывая на эру всеобщего равенства, сотворить «рай на земле» и одновременно новый союз искусств, феномен совершенного произведения искусства будущего. Во главе этого движения он видит Христа и Аполлона. Хотя отношение композитора к христианству было не столь однозначным, как к красоте античности, о чём мы можем судить согласно брошюре «Искусство и Революция», именно христианского Мессию он истолковывает как провозвестника мирового братства, основанного на глубоком нравственном фундаменте. Подводя итог рефлексиям на тему революции (реформации) в искусстве, он пишет: «Итак, Христос нам показал, что мы, люди, все равны и братья; Аполлон наложил на эту великую братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневающегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества» [1, с. 141]. Представления композитора о социальном преобразовании, осуществление которого Р. Вагнер в конце 40-х гг. мыслил как революцию, ведущую в новую эру любви и взаимопони-



мания, позволяет достроить смысловую цепочку, представив её как некий аналог мирового апокалипсиса, когда зёрна будут отделены от плевел. При этом и в христианстве наступлению высшей справедливости будет предшествовать страшная картина разрушения и крушения грешного мира, которая завершится торжеством «вечной жизни» в райском её понимании (сообразно Откровению святого Иоанна Богослова).

В связи с идеей революции отметим фактор пересечения имени Р. Вагнера и русской культуры. К существенным биографическим фактам следует отнести знакомство композитора с Михаилом Бакуниным, их общение, во многом послужившее толчком для вагнеровских рефлексий. Как великий художник-реформатор Р. Вагнер мечтал о переустройстве искусства и учреждении коммуны – сообщества творческих личностей, которое должно было способствовать росту духовного потенциала сограждан (социально-эстетическая утопия композитора). Обнаруживаются и иные точки соприкосновения двух культур, связанные с отдельными образными параллелями с русской литературой. Постигание революции как апокалипсиса-искупления, преображающего и обновляющего мир ценой крушения старого общественного строя, когда неизбежными будут кровопролитие, смерть и разрушение, объединяет творчество Р. Вагнера с поэмой А. Блока «Двенадцать». Показательно, что уже само название произведения апеллирует к христианской числовой символике. В Откровении Иоанна Богослова небесный Иерусалим описан следующим образом: он «имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов, на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот; стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов и Агнца» [Откр. 21: 12–14]. В своём поэтическом откровении (именно так можно охарактеризовать сочинение русского поэта с позиций христианской эсхатологии) А. Блок зрит завораживающую и одновременно пугающую картину революции, во главе которой он видит Христа «с белым венчиком из роз» и двенадцать Апостолов. Здесь возникают явные параллели



с Р. Вагнером. Не случайно А. Блок называет вагнеровский грандиозный оперный цикл «социальной тетралогией» [цит. по: 7, с. 113], улавливая в ней дух эпохи, мысля её частью политических взглядов немецкого композитора, которые тот выразил в работе «Искусство и Революция», где во главе реформаторских движений находится христианский Мессия. Таким образом, Вагнер-революционер оказался близок Блоку-художнику своими социально-христианскими воззрениями.

Трагедия высшей власти, «одинокость лидера», к тому же реформатора, идеи которого оказались многим не по душе, показаны в романе В. Мережковского «Юлиан Отступник». Добрые побуждения главы римской державы, стремящегося возродить былое величие государства, сталкиваются с историческими реалиями, что ведёт к образованию духовной пропасти между правителем и народом, возникновению непонимания с непосредственным окружением, которое ранее поддерживало его. Идея контрреволюции, политического заговора, изменчивости политических настроений и народной приверженности, размышления о прелести эллинистического мировоззрения, которая была безвозвратно утрачена, о христианском спиритуализме, аскетизме, его нетерпимости к другим религиям и чувственному миру находятся в фокусе внимания русского писателя. Одновременно он показывает точки соприкосновения между двумя эпохами, выказывая двойственность души самого Юлиана. Все эти обстоятельства позволяют поставить этот роман в один ряд с духовными исканиями Р. Вагнера, которого постоянно волновали подобные же темы. Вспомним главного героя оперы «Риенци», его стремление к возрождению былого величия Рима и горькое одиночество, когда единственным преданным соратником оказалась сестра Ирена. С другой стороны, – метания Тангейзера между векторно-разнонаправленными тенденциями чувственной и духовной жизни, которые символизируют два полюса в душе героя, ярко представленные благодаря обращению к архетипическим образам, каковыми являются римская богиня чувственной любви и красоты Венера и непорочная дева Мария. В авторефлексии композитора зафиксированы постоянные раздумья на тему диалекти-

ки христианства и язычества и его собственное глубоко личностное осмысление этой темы. Р. Вагнер неизменно со- и противопоставляет эти две эры в истории человечества и зачастую не в пользу христианства, в котором он видит предпосылки людского лицемерия. Если мистерия пути Юлиана Отступника связана с потерей духовных ориентиров, поскольку, мечтая о возрождении язычества, он всё же не вполне свободен от христианских идеалов, что вызывает в его душе непримиримые противоречия, то Р. Вагнер, напротив, размышляет на тему религии будущего, которую он мыслит как объединение христианского и аполлонического начал. Эту мысль композитор рельефно выразил в авторском программном пояснении к увертюре «Тангейзер», которое он завершает метафорическим резюме: «И оба ранее разъятых элемента, дух и чувственность, бог и земная природа, сливаются в едином священном поцелуе любви» [3, с. 58].

Являясь необходимым условием беспредельности человечески конечного, любовь преодолевает все, даже смерть (данная мысль созвучна как античности, так и христианству). В древнем мифе об Орфее и Эвридике обнаруживается напряжённое противостояние любви и смерти. Однако в эллинистическом сознании происходит не только разъединение, но и совмещение этих понятий. В диалоге Платона «Пир» последовательно проводится мысль о том, что человек стремится к бессмертию, то есть продолжению себя в детях, учениках, проявлению духовного потенциала в творчестве, благодаря чему имя творца остается в памяти грядущих поколений. Подобное осмысление идеи бессмертия определяется древнегреческим философом понятием Эроса, мыслимым им как устремлённость к истине, совершенству, созиданию.

Кроме чудесных, по словам самого Р. Вагнера, диалогов Платона, среди которых он выделяет «Пир» [4, с. 10], композитора неизменно волновали евангельские мотивы. Об этом свидетельствуют многочисленные карандашные пометки в Новом Завете из библиотечного фонда байройтского мастера [9, с. 3]. В Евангелии идея бессмертия получает несколько иное в соотношении с античностью преломление, хотя не следует всё же полностью разграничивать данные исторические



периоды, мыслить их как абсолютные антитезы. В христианском сознании Любовь, Смерть и Вечность сопрягаются в единое смысловое целое: смерть не представляется небытием, она – инобытие, знаменующее переход в иную, более совершенную сферу существования, являясь прекращением лишь земного бренного присутствия (для праведников и подлинно раскаявшихся грешников). Смерть не обрывает жизни бессмертной души. В Священном Писании Иисус молвит: «Бог же не есть Бог мертвых, но живых» [Лк. 20: 38], разумея возможность воскресения, вечного существования благодаря великой жертве. Святой апостол Павел пишет: «Христос воскрес из мёртвых, первенец из умерших <...> Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» [1 Кор. 15: 20; 15: 22]. Своей смертью, уйдя в бессмертие, он дарует искуплённому человечеству надежду на воскресение, знаменуя возможность «вечной жизни»; согласно пасхальному гимну, «Христос воскрес из мёртвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав!».

Вера в загробную жизнь существовала и в дохристианский период, однако именно христианство в полной мере поднимает проблему нравственного поведения как критерия посмертной участи души. Идея смерти и воскресения обнаруживается ещё в античности. Так, в трагедии Еврипида «Алкеста» жертвенная любовь героини преодолевает смерть, ведь даже родители Адмета отказались уйти за него в могилу. Платон приводит в качестве примера этот поступок, утверждая, что умереть друг за друга готовы одни только любящие, их преданность друг другу может быть более сильной, чем любовь кровных родственников. Древнегреческий философ видит в этом деянии глубокую нравственную подоплеку: «<...> этот её подвиг был одобрен не только людьми, но и богами, и если из множества смертных, свершавших прекрасные дела, боги лишь считанным даровали почётное право возвращения души из Аида, то её душу они выпустили оттуда, восхитившись её поступком» [8, с. 127]. С идеей исцеления и воскресения связана фигура врача Асклепия – сына бога Солнца Аполлона, которого Зевс за воскрешение умерших поразил молнией. Аналогия с христианством в этих примерах возникает благодаря иде-

ям светоносности, исцеления, преодоления жизненного конца, знаменую идею бессмертия. Умиравший Сократ в диалоге Платона «Федон», ощущая холод сковывающей смерти, сообщил оплакивающим его о своём исцелении при переходе в мир иной: «Мы должны Асклепию петуха» [8, с. 414]. Его изречение имеет глубокий смысл – необходимость принесения жертвы в знак обретения здоровья – последние слова философа, в которых на первый взгляд заключён парадокс, поскольку они имеют не житейский, типично обыденный, а мистериальный смысл, связанный с представлениями о вечности.

В египетских мистериях, посвященных культу Осириса, идея бессмертия связана с мифологическим постижением неизбежного круговорота природы, поскольку этот бог является олицетворением царства мёртвых и плодородия. Согласно египетским мифам, он был героем и царём в Египте; коварный брат Сет хитростью лишил его жизни, однако преданная супруга и сестра Исида воскресила его. Поклонение Осирису связано с земледельческим культом, в связи с чем идеи бессмертия, смерти и воскресенья обусловлены постижением первооснов бытия, где завершение пути является неотъемлемой частью обновления природы, проявлением извечной цикличности: рождение – становление – угасание – устремлённость к новой жизни в каждом новом поколении выказывают вехи бытия индивидуума и вселенной, фило- и онтогенез. В архаичном сознании с идеями появления на свет, смерти и возрождения ассоциировались ежедневно наблюдаемые явления – восход и закат солнца, которые мыслились в единстве с круговоротом бытия, где соседствуют бесконечно сменяющие друг друга периоды. Образно-смысловое содержание четвертой песни вокального цикла Р. Вагнера на стихи М. Везендонк «Скорбь» / «*Schmerzen*» в единстве поэтической и музыкальной составляющих задано философским истолкованием данного архетипа, поскольку горести и радости осмыслены лирическим героем в единстве с солярным циклом, его проявлениями в контексте естественного бытия. Утреннее пробуждение природы и закат небесного светила, символизируя рождение и смерть, сопряжены здесь с глубоко личностными переживаниями, рефлексиями страждущего, тонко чувствующего лирического героя,



столкнувшегося с жестокими социальными реалиями, трагическими коллизиями бытия, но твердо верящего, что «в смерти семя жизни новой» (перевод поэтического текста В. Коломийцева).

Наряду с константностью воззрений следует отметить их эволюцию в художественном сознании композитора, обратившегося в зрелый творческий период к буддизму. О характере его отношения к буддистским образам свидетельствует биографический факт, приведенный в дневнике композитора. Некая графиня А. прислала Р. Вагнеру небольшую китайскую статуэтку, изображавшую Будду. При этом композитора охватило глубокое отвращение от её вида, которое, однако, нисколько не противоречило его трепетному отношению к самому буддистскому учению: «Сколько труда надо положить, чтобы в этом всеиссякающем мире оградить себя от подобных впечатлений и сохранить от всяких извращений чистое созерцание идеального. Кому не дано вознестись на уровень идеально-благородного, тот стремится представить его в реальном образе, т. е. показать его карикатурную маску. Но мне, все-таки, удалось, несмотря на китайскую карикатуру, сохранить для себя во всей чистоте сына Саккия, Будду» [5, с. 251–252]. Освоение индийской литературы помогало композитору познать самого себя, осмыслив собственные духовные искания. Центральное понятие буддизма – нирвана – мыслится в этом учении конечной целью духовного пути, знаменуя высшее самоотречение. Нирвана означает угасание, затухание. Противоположным полюсом по отношению к ней выступает сансара, которая в свою очередь имеет два истолкования: цикл существования, включающий реинкарнации, и ограниченность духа. Нирвана указывает на освобождение от бесконечности смертей и рождений, просветленное состояние, очищение от глубокого страдания. Нирвана – истинное умиротворение, подлинный покой, покой без движения, жизненных волнений и разрушительных эмоций.

Возникает, однако, вопрос: что означает нирвана – полное небытие или переход на новую ступень бытия? И здесь мы видим более сложную ситуацию, чем в христианстве, где бесспорно говорится о «вечной жизни», о бессмертии души, воскресении и возрождении

искуплённого человечества. Нирвана сопряжена с самоотречением, погружением в себя, отказом от страстей, подавлением жажды жизни, что ведёт к абсолютной отрешённости. Состояния нирваны можно достичь как при жизни, так и посмертно посредством слияния с мировой Брахмой; при этом индивидуальное «я» как бы «растворяется» во вселенском космосе. Нирвана связана с процессом нравственного совершенствования, и в этом вновь видится глубокое родство двух религий, поскольку христианская добродетель также тесно связана с духовными процессами – становлением, созреванием, восхождением, возмужанием. Согласно буддистской мудрости, состояние нирваны невозможно адекватно описать словами, его можно пережить лишь на собственном опыте. К совершенству ведёт путь, обозначенный в учении Будды, однако каждый из учеников должен самостоятельно пройти его. Покоя без какого-либо движения, волнений и разрушительных эмоций жаждут Кундри и Амфортас, каждый из них по-своему страдает от собственного несовершенства, что проецируется и на социальный макрокосмос – умиротворения и освобождения желают все рыцари Грааля, являя соборную устремлённость общины.

Закономерность трактовки оперы «Парсифаль» сквозь призму буддистских идей подтверждается сюжетными и смысловыми переключками с вагнеровскими набросками буддистской драматической поэмы «Победители». Французский вагнервед А. Лиштанберже пишет, что в этом наброске явственно обрисовывается сюжетная канва «Парсифаля», но в индуистском варианте: «Поставьте на место буддийского догмата нирваны христианский догмат отречения, на место общины Будды – братство рыцарей Грааля, на место аскета Ананды – “чистого сердцем простеца” Парсифаля, на место страстно влюбленной Пракрити – Кундри, и вы получите почти во всех существенных чертах драму “Парсифаль”» [6, с. 427]. Обратившись к дневниковым записям Р. Вагнера, можно найти еще одну важнейшую точку соприкосновения между этими произведениями, которая заключается в трактовке природы женственности: 5 октября 1858 г. композитор повествует о познавательной интенции, возникшей при чтении им кеппеновской истории религии Будды. Напомним, что в основу «Победителей»



положен сюжет легенды, которую Р. Вагнер встретил в книге Э. Бюрнуфа «Введение в историю индийского буддизма». Однако новый источник позволил композитору углубить собственное виденье полюбившихся ему образов, обнаружить незамеченную ранее черту, что помогло ему сделать серьёзные выводы: «Вот эта черта: сначала Саккия-Муни был решительно против приёма женщин в общину святых. Неоднократно он высказывает убеждение, что женщины, по природе, слишком подчинены задачам рода, слишком зависят от своих настроений, слишком подвластны эгоизму и требованиям личной жизни, чтобы сосредоточиться и отдаться тем широким созерцаниям, которые освобождают индивидуальность от её естественных тенденций и ведут к искуплению» [5, с. 252]. Любимый ученик Будды Ананда сумел убедить учителя отказаться от его суровости и разрешить женщинам доступ в общину. Перед композитором раскрылась, по его же собственным словам, могучая перспектива. Р. Вагнера ранее беспокоила мысль о том, каким образом ввести в музыкально-драматическую концепцию образ Будды, достигшего полной свободы, сбросившего с себя все страсти. И здесь возникло творческое озарение – эта трудность преодолевается, поскольку духовный учитель также должен пройти через новое познание, дав героине возможность достичь высшей святости и свободы благодаря выстраданной любви и самоотречению.

Приведенные размышления композитора позволяют провести новые, глубинные, мистериальные параллели между «Победителями» и «Парсифалем» – вхождение Кундри в общину служителей святой чаши, обретение героиней целостности существования посредством искупления греховности женской природы, восхождения на высочайшую ступень уразумения сокровенного, запредельного и сверхчувственного. Это событие, казалось бы, противоречит самой природе предвечной соблазнительницы, гипнотизму эротического воздействия, однако, и вполне закономерно, ведь она сама видится страдающей жертвой, попавшей в сети сладострастия. Амфортаса и Кунди объединяет духовная рана, которая заставляет их глубоко страдать от собственного несовершенства, порок противоречит заложенной в их



душе устремлённости к свету, каждый из них жаждет исцеления. Пракрити и Кундри проходят мистериальный путь познания и самопознания сокрытой в их естестве альтернативы существования. Имя героини драматической поэмы – Пракрити – имеет в индуизме глубокий онтологический смысл материального бытия, которое мыслится противоположным слиянию с Брахмой. Материальный мир, который именуется в индуизме понятием пракрити, обладает иллюзорными свойствами, вследствие чего можно впасть в заблуждение, что он есть истинный и иного не существует. Однако бессмертная часть человека – пуруша – стремится к Брахме, знаменуя возможность духовного становления человеческого «я» на пути к истинным основам мироздания. Принимая во внимание увлеченность Р. Вагнера индийской литературой, закономерно предположить, что значение древнеиндийского философского понятия пракрити ему было знакомо. В любом случае соотнесение этого ёмкого индуистского символа с индийским именем, смысловое совпадение с характеристикой героини наброска к драме «Победители», её страстной натурой даёт возможность глубже проникнуть в замысел композитора. Родство образов Пракрити и Кундри позволяет экстраполировать на многогранную личность праженицы в драме-мистерии «Парсифаль» архаичный смысл жизненной интенции. Следует также развести два понятия – колесо сансары как бесконечную цепь жизненных циклов и пракрити как субстанциональное начало естественного мира, однако, они всё же близки друг другу, имея точку смыслового пересечения в их противоположности нирване и Брахме, которые в свою очередь связаны с иным полюсом – самоотречением.

Интуитивно постигаемое Р. Вагнером родство религий имеет свои предпосылки в универсализме религиозных символов, наделённых общечеловеческим смыслом, помогая композитору выразить в художественном творчестве собственное уникальное, самобытное мировоззрение. Связующая нить между христианством и буддизмом – отрешённость, характеризующая житие христианских святых и учеников Будды. В III действии драмы-мистерии «Парсифаль» духовное преображение заглавного персонажа выражено посредством



безмолвия, знаменуя обрыв психических связей с внешним миром. Кундри также утрачивает потребность в вербальном общении вплоть до своей смерти, что указывает на её внутреннее очищение, обновление, освобождение, просветление. Молчание – добродетель святых во многих христианских и буддистских монашеских общинах. Своим безмолвием Кундри и Парсифаль отрешаются от мира, суетных эмоций, поднимаясь на новую ступень духовного самопознания.

Идея бессмертия в творчестве Р. Вагнера заключена в преодолении жизненных страстей. Векторная направленность духовного пути ведёт через познание к освящению истиной, от бессилия человека, когда грядущее видится в самых мрачных тонах, к высвобождению духа, его творческой энергии, к преодолению жизненного конца на пути в вечность. Еще в древнегреческой трагедии, а затем в творчестве В. Шекспира, трагедии «Фауст» И. В. Гёте, которые входили в активный тезаурус композитора, жизненный конец являлся, как это ни парадоксально, знаком бессмертия. Катарсис определялся значимостью деяний, поступков, чувствований, побуждений главного героя, который, жертвуя своей жизнью, возносился над личностными эмоциями и становился выразителем всеобщих ценностей. В христианстве Мессия дарует верующим надежду на бессмертие благодаря собственной стезе – крестные муки на Голгофе, смерть, таинство воскресения. Будда достигает нирваны посредством отрешения от мира иллюзий. Дабы познать святость и блаженство в царстве трансцендентной мировой гармонии нужно умереть для всего земного (материально-смертного). В христианстве эта величественная идея освещена внутренним светом любви и сострадания, в буддизме окрашена ореолом медитативной отрешённости, в древнегреческой трагедии озарена чувством очищения, катарсиса благодаря глубочайшему сопереживанию главному герою. Преодоление трагизма бытия, его коллизий смыкается здесь с категориями возвышенного и героического, которые репрезентированы значительными с точки зрения этических норм деяниями, имеющими непреходящую общечеловеческую ценность, а также величайшими памятниками человеческого духа.

Итак, идея бессмертия синтезирует различные эвристические истоки, сложившиеся в культурно-историческом опыте человечества. Этот смыслообраз получает в творчестве Р. Вагнера варианты истолкования, начиная с произведений 40-х годов и вплоть до «Парсифаля», постепенно обогащаясь новыми «обертонами» – отзвуками познавательной деятельности композитора.

Список использованной литературы

1. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – Москва: Искусство, 1978. – 695 с.
2. Вагнер Р. Избранные статьи / Р. Вагнер. – М. : Музгиз, 1935. – 107 с.
3. Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1974. – 197 с.
4. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 2 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 592 с. – (Мемуары).
5. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – Грядущий день / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Волынский, 1911. – 553 с.
6. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель : пер. с фр. / А. Лиштанберже. – Москва : Алгоритм, 1997. – 477 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем : (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – М., 1968. – Вып. 8. – С. 67–196.
8. Платон. Избранные диалоги / Платон. – М. : Худ. литература, 1963. – 441 с.
9. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. – [Рукопись].



РОЗДІЛ 2

ЕВТЕРПА ІНШІ: СОЮЗ ЗВУКУ,
СЛОВА, КОЛЬОРУ

Раздел 2. Евтерпа и другие: союз звука, слова, цвета
Part 2. Evterpa and other: union of sound, words, colors

УДК 78.01 : 78.085

Ольга Соломонова

**СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ СИНЕСТЕЗИЙНЫХ
ПРОЦЕССОВ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
(на примере витально-смеховых текстов)**

В статье исследуются синестезийные свойства жизнерадостных танцевальных жанров. Основываясь на концепции Б. Галева, автор считает, что синестезия – не только биологический, но, прежде всего, социокультурный феномен, оказавший огромное воздействие на музыкальные артефакты. Доказано, что архаические типы музыкального текста, а именно – синкретические «плясы-смехи», выработали специфическую интонационную лексику, актуализирующую древние синестетические коннотации.

Ключевые слова: синестезия, плясовые жанры, мимезис, витальный, смеховой.

Ольга Соломонова

**СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СИНЕСТЕЗИЙНИХ ПРОЦЕСІВ
У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ МУЗИЦІ (на прикладі вітально-сміхових текстів).**

У статті досліджуються синестетичні властивості життєрадісних танцювальних жанрів. Базуючись на концепції Б. Галєєва, авторка вважає, що синестезія – не тільки біологічний, але й, насамперед, соціокультурний феномен, що має величезний вплив на музичні артефакти. Доведено, що архаїчні типи музичного тексту, а саме – синкретичні сміхові пляси, виробили специфічну інтонаційну лексику, що актуалізувала стародавні синестетичні конотації.



Ключові слова: синестезія, танцювальні жанри, мімесис, вітальний, сміховий.

Olga Solomonova

SEMANTIC POTENTIAL OF THE SYNESTHETIC PROCESSES IN THE DANCE MUSIC (vital laughter texts taken as an example). The article dwells on the synesthetic features of the buoant dance genres. The author on the basis of the Galeev's concept considers the synesthezy not only as biological but and first of all as socio-cultural phenomenon which exerted a great influence on musical artefacts. The author proves that the archaic types of the musical texts namely syncretic "folk dances – laughters" worked out a specific type of intonation vocabulary which makes topical ancient synesthetic connotations.

Keywords: synesthesia, dance genres, mimezis, vital, laughter.

*Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только
жизнь, но и всю Вселенную как танец*

Х. Эллис

Жанр как феномен, имеющий длительную историю и впитавший множественные социокультурные импульсы, – один из самых оптимальных способов хранения художественной информации. Особый смысл данная позиция обретает при рассмотрении танцевально-плясовых жанров – функционально активных, связанных поначалу с ритуальной, а позже – преимущественно с развлекательной сферой жизни социума.

Следует заметить, что танцевальная символика на протяжении веков остаётся одной из наиболее востребованных в музыкальном искусстве. Для обоснования данного тезиса вспомним эволюцию инструментальной сюиты или сонатно-симфонического цикла, где в качестве составляющих часто были представлены именно танцевальные жанры в их чистом или опосредованном виде (симптоматично, что эволюция симфонического цикла во многом осуществлялась путём смены его дансантичных акцентов – от менуэта и народного пляса – к скерцо, вальсу и пр.).

Интересна античная интерпретация пляса как гармонии вселенского универсума. Так, греческий философ Лукиан (ок. 120–190 гг. н. э.) посвящает исследованию этого феномена специальное сочинение –



диалог «О пляске» (160–180 гг.). Рассуждая о родословной пляски, Лукиан считает, что «она возникла с первоначальным рождением всего... Ведь и хоровод звёзд, и сплетение подвижных планет с неподвижными, их согласное общение и благоустроенная гармония служат доказательством этой первоначальной пляски» [11]. С подобной трактовкой резонирует мифологическое осознание танца. По мнению Л. Мориной, «в ритуальных плясках человек осуществлял связь с космосом и реализовывал свое отношение к миру...» [14, с. 124].

Понимание танца как некой универсалии, специфика которой определяется синестезийной сущностью архаического пражанра, составляет основание данной статьи. Её цель – рассмотреть синестезийный объём и продуцируемые им моторно-кинетические и психоэмоциональные ассоциации в витальных музыкально-смеховых текстах танцевального модуса.

Для обоснования дальнейших рассуждений изложим некоторые сведения, касающиеся проблемы смехового музыкального текста. В искусстве Нового времени *смеховое* – родовое понятие, системный феномен, включающий все проявления смеха в социуме и индивидуальном жизнетворчестве: *комически-смешное*, с оценочным отношением к объекту (юмор, сатира, ирония, гротеск, сарказм), и *витально-смеховое*, не аксиологическое. Исходя из этого, смеховой музыкальный текст представлен двумя типами – витальным и пародийно-деструктивным¹.

В данной статье речь идет о *витальном смеховом тексте*, непосредственно связанном с танцевальной символикой и обладающем огромной двигательной экспрессией и ярко выраженными смеховыми коннотациями. Удивительно точно эмоциональный статус таких плясок зафиксировал С. Т. Аксаков: «<...> сколько было истинной весёлости на этих деревенских игрищах! Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы <...> – себя выражали одушевлённые песенницы и плясуньи, себя тешили они от из-

¹ См. об этом подробнее [21, часть третья].



бытка сердца, и каждый зритель был увлечённое действующее лицо. Всё пело, плясало, говорило, хохотало...» [1, с. 267].

В средневековой Руси подобные плясы чаще всего исполнялись скомоорохами, которые «веселили народ своими песнями и плясками, заохочивая к ним и соблазняя православных христиан» [12, с. 60]. Как свидетельствуют документы, такое плясание всегда порицалось церковью как «треклятое еллинство» и «бесовская прелесть»: «В целом ряде проповедей и поучений пляска называется “лестью идольской”, “хульной потехой”, “бесовской игрой”, “богомерзким делом” и пр. Где затеваются игра и потеха, оттуда отлетают ангелы Божии; ибо, по выражению преподобного Нифона, “плясання, плесканье сбирают около себя студные бесы”» [12, с. 59].

Понятно, что при изучении смехового музыкального текста скомоорошьего генезиса, специфическим свойством которого есть синкретизм, особую актуальность приобретает проблема выбора объяснительных категорий, способных точно отразить суть феномена. Думаю, наибольшей мерой соответствия в этом контексте обладает такой теоретический концепт, как *синестезия*. Именно этот термин, как и стоящие за ним смысловые резонансы, способен приблизить к адекватной интерпретации сложного спектра смысловых оттенков жизнерадостного пляса.

Наиболее важный признак синестезийных систем – принцип совместительности, позиционированный на уровне сознания как некая поливалентная и межчувственная аура восприятия. Так, синестезия (от гр. – одновременное ощущение), в соответствии с определением Б. Галеева, – специфическое проявление невербального мышления, общезначимое свойство человеческой психики, проявляющееся в её возможности подключать межсенсорную, межчувственную ассоциацию, в «способности “видеть” пластику мелодии, “слышать” звучание цветов...» и пр. [6, с. 36].

Психо-синестезийные процессы определяются природной способностью человека к переживанию синтетического впечатления, полученного от нескольких органов чувств, результатом чего есть «концентрированная и симультанная актуализация чувственного



в широком спектре его проявлений» [7]. Среди известных феноменов подобного межчувственного восприятия – композиторы Н. Римский-Корсаков и А. Скрябин, обладающие цветным, так называемым *синестезийным* слухом, базирующимся на параллельном ощущении цветового и звуковысотного спектра музыки, поэты В. Маяковский, Н. Заболоцкий и П. Тычина, склонные к «живописно-графическому» и «музыкальному» воспроизведению стиха. Однако, как настаивает Б. Галеев, синестезия – «социальный, культурный, а не биологический феномен» [7]. Не отказываясь от интерпретации синестезии как антропобиологического свойства, автор данной статьи разделяет мнение ученого о социокультурной, а не только психофизиологической интерпретации исследуемого феномена.

В проекции на исследуемую проблему данный факт обретает следующие очертания. Считаю, что синестетические ассоциации, будучи запрограммированы ментально-генетической памятью культуры, «помнящей» о своём синкретическом прошлом и воспроизводящей себя в различных языковых формах (в том числе, интонационной), могут организовывать имманентные признаки композиционно-смысловой структуры музыкального текста через так называемые «ассоциации по сходству» (Б. Галеев). Как считает учёный, данный «тип синестезий, формируемых на основе эмоционального подобия, наиболее присущ искусству <...> именно искусство было той основной сферой социальной практики, где культивировалась и функционировала синестезия. Ведь понимание генезиса и сути самого искусства как способа развития универсальной человеческой чувственности в её целостности и гармоничности утверждалось от века в век (Баумгартен, Кант, Гегель, Фейербах и т. д.)» [7].

На мой взгляд, указанный синестезийный эффект составляет системное свойство интонационно-образного строя витально-смеховых музыкальных текстов, генетически связанных с энергетикой быстрого народного пляса. Для доказательства произведу опыт смысловой реконструкции витального пляса-смеха на примере музыкальных текстов, которые благодаря заявленному скоморошьему модусу являются смеховыми по определению. Среди них – Пляски



скоморохов из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова и «Чародейки» П. Чайковского, Песни и пляски Дуды и Сопели из «Садко» Н. Римского-Корсакова, Песни и пляски Скулы и Ерошки из «Князя Игоря» А. Бородина. Сюда же отнесём связанную с необычной поэтикой песню Мамки «Про комара» из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Русское скерцо», «Русскую» из «Петрушки», «Пляску Кота, Петуха да Барана» в «Байке» И. Стравинского. Данные примеры, не подвергаясь целостному музыковедческому анализу, используются в качестве модели предпринимаемого аналитического эксперимента.

Симптоматично, что при восприятии этой музыки слушатель базируется не только на её звуковысотном ощущении. Одновременно с ним, по принципу психорефлекторной «цепляемости» и взаимного миметизма архаически-синкретизированных элементов (музыки, танца, слова, жеста, мимики и пр.), происходит аккумулятивное исхождение от этих плясов «пучка смыслов» (Ю. Лотман) в виде моторно-кинетических и психоэмоциональных ассоциаций (не случайно чеченцы называют танец «халхар»: *хал хаар* – узнать о состоянии). Все когда-то синхронизированные элементы, воспринимавшиеся архаикой как смысловые дубли-замещения друг друга, обнаруживают способность растворяться в интонационно-миметической среде текстов Нового времени. Видимо, именно о таких сенсорных обертонах, возвращающих человека к первично-всеобщему синкретизированному мировосприятию, писал в своё время Ги де Мопассан: «Я воспринимаю музыку не только слухом, я ощущаю её всем телом, и оно вибрирует при этом с ног до головы» [13, с. 609].

Производится некий «перевод» – трансплантация телесности в иную, звуковую энергию. С позиции феноменологии тела слушатель начинает «миметически испытывать игру сил на своём собственном теле <...> и тем самым вписывает в свое тело текст как лабиринт собственной памяти. Память текстов вписывается в опыт читательского тела как диаграмма» [23, с. 306]. Отсюда – и визуально-пространственные соощущения, «поставляющие» в текст представления о мышечных импульсах-деформациях пляшущего в открытом



пространстве тела, пребывающего, по мнению исследователей архаического смеха, в состоянии смехового транса.

«Телесный резонанс» звучания вызывает к жизни соответствующий тип интонационной организации, призванной воспроизвести специфику по-раблезиански экспрессивной танцевальной пластики. Наиболее устойчивыми показателями «телесно-звуковой партитуры» (С. Лашенко) витальных текстов русской музыкальной классики являются:

– активная, насыщенная двигательными импульсами мелодика народно-плясового типа с преобладанием безостановочного «вертимого» движения, завершаемого «мускулистым» кадансом-«позой»;

– наличие энергичных танцевальных ритмоформул, вызывающих двигательно-моторные ощущения (ритмические фигуры «в две» и «в три ноги», активное синкопирование, пробеги мелкими длительностями и пр.);

– интерактивный динамический режим с акцентом либо на максимально громкой звучности, отражающей специфику звучания на открытом воздухе, либо на игровом переключении форте и пиано – приёме, дающем, по Е. Назайкинскому, «материальную форму для выражения эксцентричного поведения, шутовства, бьющей через край весёлости» [15, с. 227]²;

– остранные, по отношению к «благолепной» музыке, «нелепые» звучания (ср.: благо/лепное и не/лепое), призванные отразить телесно-плясовую деформацию человека танцующего (диссонансы, резкие скачки, ритмические и ладогармонические «несуразности»);

² Не случайно А. Бенуа, говоря о «Петрушке» И. Стравинского, выделяет интенсивность звучания и силу звука как обязательные условия исполнения балета: «Хотелось бы, чтобы <...> было кое-что исправлено просто в смысле силы звука. На мой слух – недостаточно ярко выделяется рояль во второй сцене <...>. А между тем, важно, чтобы стеклянный скрежет рояля, чтобы его бесовская трескотня покрывала все визги скрипок и весь вой деревянных духовых <...> хотелось бы ещё <...> чтобы танец ряженных громыхал бы к концу всё громче и громче <...>. И желательно было бы, чтобы в окончательной редакции полнота звукового впечатления была бы здесь доведена до предела» [5, с. 467].



– особая манера интонационной артикуляции, заявленная облием активных штрихов, агогических оттенков и мелизмов смеховой семантики (въедливые форшлагги, залиvistые трели, «хохочущие» стаккато, неожиданные акценты и пр.);

– стремительный, часто вихревой темп исполнения в сочетании с ладовыми структурами преимущественно мажорного наклонения;

– подчёркнутая жанрово-бытовая ассоциативность с ярко выявленными характеристическими особенностями гомофонно-гармонической фактуры, опирающейся на жанровую изобразительность;

– пространственный эффект «реверберирующего» звучания, создающий иллюзию уличного исполнения;

– развитие музыкального материала по законам «игровой логики» (Е. Назайкинский) с преобладанием мозаичной структуры, реплик «смеховых дублеров», игрового синтаксиса и пр.³;

– принцип остинатности (как в области организации мелодической или «басовой» линий, так и в ритмической сфере), последовательное проведение которого в условиях быстрого темпа и массивированного нагнетания динамики производит впечатление колоссального звукового шквала;

– повторность, нацеленная на формирование ощущения гипнотического пребывания в одном состоянии и растворения в общем движении; это – процессуальность особого рода, где важен сам процесс пребывания в заданной оргиастической эмоции, а не её результат.

Главные свойства такого интонационного образа – энергетичность и раблезианская «реальная телесность» (Л. Пумпянский). Это своего рода музыкальный лубок – яркий, сочный, колоритный, часто грубоватый, не заботящийся об изысканности и тонкости линий и красок.

Среди важнейших параметров витальной танцевальности – энергичная моторика. Как отмечает Е. Назайкинский, «в звуковой

³ См. подробнее: [15, с. 220, 225–227, 229, 235–236].



ткани непосредственно отпечатываются <...> не только звуковые проявления, но и моторика, например, танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами» [15, с. 85]. Интонационный синкретизм, свидетельством которого становится неотделимость звучания от жеста, пластики, моторного компонента, составляет специфику этого вида текста. Моторность танцевального типа – как отражение первозданной телесной радости бытия – инициирует мимические свойства музыкальной интонации.

На этой позиции, в связи с её важностью для исследования, остановимся специально. Вспомним о синкретизме и «взаимном миметизме» древнего пляса-смеха. Импульсы, исходящие от деформированного тела – хохочущего, скачущего, кривляющегося, поглощённого инстинктом возбуждающе-радостной всеобщности, – не могли не реализоваться в музыкальном звучании, которое, исходя из вышесказанного, также могло деформироваться (естественно-физиологические причины «неидеального», «нечистого» звучания – одновременное «играние», пение, плясание и пр.; специальные, художественно-эстетические – потребность рассмешить публику).

Вероятно, в естественном процессе исполнения возникали различные формы интонационного искажения и «сдвигов» (причём, каждый раз – другие), экстраполирующие на интонационный уровень свойства «смешного движения», вывертов, кривляний, комичной захлёбывающейся речи-скороговорки. Современники, которым посчастливилось быть свидетелями дошедших до XIX века народных увеселений, отмечали специфику скоморошьей музыки: будучи исполненной «с каким-то сверхъестественным остервенением», она была «в состоянии лишить свежего человека всякого соображения» [22, с. 11].

Так, вероятно, внутри танца «до упаду» (который можно дефинировать как «смех, да и только!») концентрировались интонационные признаки «пляса-скерцо» (шутки), призванного удивить «коленцами», материализовать ужимки, гримасы и шуточно-игровую специфику происходящего. Думается, в народной, в частности, скоморошьей среде существование такого музыкального материала было нормой – в связи с импровизационной, театрально-игровой,



незафиксированной природой исполнения и смеховым модусом увеселений. Видимо, так в древнерусской культуре сформировался скерцозный тип интонирования, который, как считает М. Арановский, «уже в силу своей традиционной семантической функции вводит <...> комический элемент» [2, с. 236], придающий звучанию маочно-игровые свойства.

Подобное явление, будучи объяснено с позиции феноменологии тела, приобретает следующие очертания: телесность – как универсальный общечеловеческий язык, выражающий эмоцию – воздействует на специфику текста, где «чувственные измерения человеческого опыта <...> претерпевают внетелесное преобразование <...> внешние качества телесного опыта преобразуются во внутреннее и становятся <...> новой телесной тканью, которая обретает евклидово тело, достигая собственного сверхчувственного предела» [19, с. 161–162]. Это свойство витально-смеховых текстов может быть трактовано как феномен звукового миметизма моторно-кинестического и психоэмоционального опыта экстатического дионисийского тела (Ф. Ницше)⁴.

«Образ тела» («тело-аффект», по В. Подороге, «дионисийское танцующее тело», по Ф. Ницше) в этом случае как бы «транслируется» в звук, приобретая, за счёт миметических свойств текста, «психомоторное содержание» (В. Подорога) и звуковысотные иноморфы бытия. Происходит раз-во-пложение (плоть! – О. С.) телесности в звук. Все элементы текста – как реально представленные, так и миметически отражённые – включаются в формирование сложно организованного семиозиса, в котором музыка, мерцая своими прежними смыслами, сохраняет – благодаря наличию сопутствующих смеху ощущений – память о предшествующих значениях. Так формируется уникальный тип текста – своего рода «психомиметическое событие» (В. Подорога), связанное со «становлением одного во всём и всего в одном» [18, с. 535]. Музыка в этом случае выполняет роль хранителя

⁴ Данной проблемой занимается психология телесности – наука о душевно-телесном соответствии, или о конгруэнтности биологических, психологических и смысловых аспектов телесности человека.



и «транслятора» разнородных, синестетически организованных чувственно-двигательных импульсов. Пользуясь высказыванием Ю. Лотмана, можно говорить о создании в витальных плясах такой «системы с многоярусными вероятностными пересечениями» смыслов, которая, не иллюстрируя ассоциативные уровни, «несёт информацию, не передаваемую иными средствами» [10, с. 397]. В этом случае интонационная материализация текста становится заместительной формой архаического синкрезиса, сохранившей способность «экономного хранения весьма сложной информации» (Ю. Лотман) [10, с. 401] о его прежних культурных смыслах, в первую очередь, – о важной для данного исследования смеховой семантике.

Логическая цепь, которую проходит наше сознание при соотнесении витальных текстов со смеховым модусом, также оказывается организованной по синестезийному принципу. Для обоснования изложенной позиции сделаем пояснение. Известно, что семантика танца, изначально обусловленная специфическим типом телесно-двигательной моторики, тесно связана с конкретным эмоциональным состоянием. Эта соотнесённость породила специфический для каждого танца тип интонирования: оторвавшись от узко-прикладного значения, он становится репрезентантом некоего «эмоционального модуса-аффекта как носителя предустановленного смысла» [16, с. 16]. В этом случае танцевальная скоморошина – репрезентант архаического пляса-смеха – и типологически родственные ей плясовые, заставляющие вспомнить «вертимое плясание скомрахов», выполняют функцию художественного приёма, иницирующего смысл.

Декларирование смехового статуса музыки за счёт её связи с бытовыми танцевальными жанрами – древнейшая традиция (вспомним Л. Пумпянского: «Быт есть подлежащее смеху», в «*блюденни бытовой сферы – пафос комедии*»; курсив – О. С. [20, с. 277]). Начало этой традиции находим в раннехристианских представлениях о танцевальности как о носителе художественной памяти язычества и, шире, – о «*вертимом плясании*» как об *антихристианском типе поведения*, за которым «прочитываются» скоморохи, а значит – смех. Вспомним средневековые документы, в которых, наряду со смехом, всегда пори-



цались «скакание» и «беснование скомрахов» – представителей «всесмехливого ада», которые «яко видимыя бесы <...> и всякое бесовско козлогласующе, в бубны бьюще <...> пляшуще и в сурны ревуще, и в личинах ходяще, и срамная в руках носяще» [цит. по: 4, с. 171–172]. Само выражение «вертимое плясание», широко используемое в антискоморошких документах, стало синонимом сначала языческого, а позже – бесовского⁵, в связи с чем в древнерусском искусстве установилась прямая связь, объединяющая танец, смех и скоморохов в качестве звеньев одной логической цепи.

Оргиастические плясы, в которых участвовали, часто под воздействием «сильной игры» скоморохов, все от мала до велика, посредством двигательной динамики реализовали особый чувственно-дионисийский модус восприятия мира (см. Постановление Владимирского Собора от 1274 г.: «сбираются вкупь мужи и жены и играют и пляшут бестудно и скверну деют в нощи Святаго воскресения, яко *Дионусов праздник празднуют нечистивии елини*» [17, т. 6, с. 100]). Это – первое звено логической цепи, объединяющей смех и танец по принципу однопорядковых явлений, антихристианских по своей сути.

Интонационная связь витально-музыкальных текстов с такого рода плясами, исполняемыми в состоянии радостного эмоционального возбуждения во время народных гуляний и развлечений смехового типа, порождала у слушателя определённый комплекс ассоциаций, среди которых смехо-развлекательный канал занимал не последнее место. Такой архаический смех, вызываемый «психомоторной провокацией», был «знаком, отсылающим к самой физиологии и механике тела» (С. Лашенко). Это – второе звено логической цепи, связывающей смех и танец.

Предположение о наличии смеховых резонансов в жизнерадостно-танцевальной музыке последующих эпох, уже после исчезновения

⁵ В западноевропейских представлениях также отмечается связь танца с бесовщиной: «По воспоминаниям жителей швейцарских западных Альп, ведьмы кружились в хороводе по спирали <...> и их хоровод, сопровождаемый соответствующей музыкой, <...> продолжался будто бы до тех пор, пока участники шабаша не ощутили себя объатыми пламенем» [3, с. 240].



скоморошества, может быть прояснено и за счёт осознания специфики архаического синкрезиса, по законам которого функционировало скоморошьё действо. Вероятно, элементы органической первородной общности (музыка, танцевально-двигательная активность, смех, ритмизованное слово, мимика, пластика и пр.), постепенно «выпадая» из древнего синкрезиса, продолжали, по законам памяти культуры, резонировать друг с другом, иллюминируя связанную с синкрезисом смысловую иерархию – своего рода «пучок возможностей» текста (Ю. Лотман). Заряженный архаической символикой, инициирующей представление о кинетически активном как о смеховом, витальный текст адаптировал эти смыслы, экстраполируя часто не осознаваемый, но глубинно присутствующий «взаимный миметизм» (Р. Жирар).

В Новое время эта неисчерпаемая магия смыслового сгустка стала во многом непостижимой для современного сознания. Однако следует задуматься, не этой ли прежде органичной связи обязан весь слой витальных плясов, которые, несмотря на жанрово-стилистическое разнообразие, всегда несут в себе радость – отражённый след смехового возбуждения? Здесь, на наш взгляд, действует «матрёшечный принцип»: за любым из элементов видится целое, а целое, в свою очередь, предполагает знание того, что есть/было «внутри». Когда-то неисчерпаемая объёмность «смысловых витков» архаического пляса-смеха корректирует наше восприятие: его акценты, безусловно, сместились, но память культуры актуализирует то, что, не всегда поддаваясь осмыслению и вербальной констатации, продолжает существовать как «подводный» семантический слой.

Среди таких латентных слоёв информации – смех, скрытая режиссура которого часто позволяет отождествлять радостный спектр моторно-кинетического со смеховым модусом. Проведенное исследование позволяет предположить, что народно-танцевальные ритмоформулы быстрого энергетичного пляса, приобретая в процессе музыкальной эволюции свойства устойчивых интонационных лексем смеха, донесли до нашего времени древнюю философско-эстетическую концепцию, согласно которой танцевальное (в его наиболее де-



мократическом варианте) и смеховое – элементы синонимического ряда⁶.

Данная гипотеза подтверждается исследованиями в области архаического смеха. Как считает С. Лашенко, гипнотизм древних плясов-смехов определял специфические свойства их эмоционально-смыслового модуса. Они, по мнению исследователя, есть интонационная заместительная форма «существующей некогда сложнейшей смысловой вертикали, со всеми присущими ей символическими связями, отголосками и перекличками» [8, с. 98]. Эта смысловая вертикаль, демонстрирующая несомненную генетическую связь «безостановочного смеяния, усиленного непрерывным движением, танцевальными “скаканиями” и сексуальным возбуждением», по мнению С. Лашенко, «очевидна и не нуждается в пространных доказательствах» [9, с. 103]⁷.

Аналогичного мнения применительно к Новому времени придерживается Л. Пумпянский. Учёный считает, что «в усложнённой деятельности образованных людей» (в нашем случае – в витальных опусах композиторов-классиков) прочитывается «механичность телесно-бытовых функций» [20, с. 264]. Учитывая позицию исследователя о связи смеха с «реально-телесными явлениями», делаем вывод о соотносённости смеха с отмеченной телесно-бытовой функцией в танцевальных композиторских опусах XIX–XX вв. Безусловно, смеховое поле таких витальных текстов – латентное и редуцированное, спрятанное «в тени» смысловых интенций Нового времени. Однако, думается, именно в витально-танцевальных текстах – через напластования времён – ощущается первородное единство смеха и жизнерадостной танцевальности.

⁶ Имеются в виду именно те проявления танцевальности, которые приближены по образно-стилевым параметрам к скоморошине плясового типа.

⁷ Несмотря на заявленную «очевидность», считаем нужным подкрепить «эротический статус» пляски мнением В. Михневича: «Уже по самому существу пляски, которая представляет собою <...> торжество тела, его игру и самое рельефное проявление и символизацию плотской эротической страсти, она должна была особенно возмущать и фанатизировать чувство благочестия у суровых ревнителей аскетизма» [12, с. 59].



Данное предположение подкрепляется частым присутствием в искромётных плясах русской классики вербального ряда, отражающего специфику скоморошьяго словотворчества. Слово становится константой, достраивающей смеховое поле рассматриваемых текстов. Они, как правило, исполняются пересмешниками, *homo ludens* – чаще всего «архиереями смеха», скоморохами. В качестве примера приведем Песню Дуды и Сопели из «Садко» Н. Римского-Корсакова:

*В Новгороде великом жил-был дурень, жил-был бабин,
Знал он дурень, знал он бабин во гусли игратьи.
Надоскучило, знать, дурню по пирам ходити <...>*

Аналогичную тему имеет Песня Скулы и Ерощки из «Князя Игоря» А. Бородина «Ты гуди» и текст из «Байки» И. Стравинского – «весёлого представления с пением и музыкой», разыгрываемого теми же скоморохами.

Уникальный образец воспроизведения поэтики скоморошьях небылиц, смысл которых – в разрушительной инверсии логических оснований бытия во имя провозглашения смехо-игровых «бессмысленных смыслов» – Песня Мамки из «Бориса Годунова» М. Мусоргского (Сцена в царском тереме, 2 д.):

*Как комар дрова рубил, комар воду возил,
Клопик тесто месил, комару обед носил.
Налетела стрекоза на дьяковы на луга.
И давай крутить, мутить, сено в реку воротить.
Осерчал комар за дьяков товар:
Побежал бегом за сеном, стал гонять стрекоз поленом...*

Специфика словесной организации этих фрагментов состоит в воспроизведении уникального раёшного стиха, относимого к типу «текста поющегося» – музыкально-речевого стихосложения синкретического типа, где стих возникает одновременно с его музыкальным интонированием и пластическим оформлением. Акцент-



ный стих – древняя форма народного стиха со смежными рифмами, определяемая интонационно-фразовым и паузным членением. Ритмичность такого стиха, где рифма вовсе не обязательна, запрограммирована, на наш взгляд, именно двигательными импульсами текста «играемого и танцуемого», что опять-таки подтверждает предположение о синкретизме витальных текстов, смысловые доминанты которых – смех и движение.

Так завершается логический круг обоснований смыслового потенциала витальных текстов, которые благодаря своей синестезийной программе обретают грандиозный интонационный объём и мощную семантическую оптику, одновременно направленную в прошлое и будущее.

Список использованной литературы

1. Аксаков С. Т. Воспоминания. Избранные сочинения / С. Т. Аксаков. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1949. – 326 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича / М. Арановский // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 1997. – С. 213–250.
3. Бауэр В. Д. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин ; пер. с нем. Г. И. Гаева. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1998. – 512 с. – (Академия).
4. Белкин А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М. : Наука, 1975. – 192 с.
5. Бенуа А. Новые балеты. «Петрушка» / Александр Бенуа // Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии : в 3 т. / И. Ф. Стравинский. – М., 1998. – Т. 1. – С. 464–468.
6. Галеев Б. М. Синестетичность и музыкальное пространство / Б. Галеев // Музыка. Культура. Человек : сб. ст. / под ред. М. Мугинштейна. – Свердловск, 1991. – Вып. 2. – С. 36–43.
7. Галеев Б. М. Что такое синестезия: мифы и реальность [Электронный ресурс] / Б. М. Галеев. – Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_r.htm. – Загл. с экрана.
8. Лащенко С. К. Заклятие смехом: опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян. Русская потаённая литература / С. К. Лащенко. – М. : Ладомир, 2006. – 316 с.
9. Лащенко С. К. Ритуальный смех: опыт истолкования смысловых истоков (на материале украинской традиции) : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Лащенко Светлана Константиновна. – К., 2006. – 518 с.



10. Лотман Ю. М. *Об искусстве* / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
11. Лукиан. *Диалог «О пляске»* [Электронный ресурс] / Лукиан. – Режим доступа : <http://www.balletmusic.ru/books/.../Lucian1.htm>. – Загл. с экрана.
12. Михневич В. О. *Исторические этюды русской жизни* / В. О. Михневич. – СПб : [Б. и.], 1882 (Тип. Ф. С. Сущинского). – 882 с.
13. Мопассан Г. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1 / Ги де Мопассан. – М. : Гослитиздат, 1954. – 791 с.
14. Морина Л. П. *Ритуальный танец и миф* / Л. П. Морина // *Религия и нравственность в секулярном мире : материалы науч. конф. 28–30 ноября 2001 г., С.-Петербург / С.-Петербург. филос. об-во.* – СПб., 2001. – С. 118–124.
15. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции* / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.
16. Немковская В. И. *Персонаж как категория музыкальной поэтики : автореф. дис. ... канд. искусствовед.* : 17.00.01 – теория и ист. культуры / Немковская Вера Ильинична. – М., 2002. – 22 с.
17. *Определения Владимирского собора, изложенные в грамоте митрополита Кирилла II (1274 г.)* // *Русская историческая библиотека* : в 6 т. – СПб., 1880. – Т. 6, ч. 1 : *Памятники древнерусского канонического права.* – С. 83–100.
18. Подорога В. А. *Мимесис : материалы по аналит. антропологии литературы*. В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В. А. Подорога. – М. : Культ. революция [и др.], 2006. – 688 с.
19. Подорога В. А. *Феноменология тела: введ. в филос. антропологию : материалы лекц. курсов 1992–1994 годов* / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 339 с.
20. Пумпянский Л. В. *Классическая традиция : собр. тр. по ист. рус. литературы* / Л. В. Пумпянский. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 864 с.
21. Соломонова О. Б. *«И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум» : смеховое зазеркалье рус. музык. классики* / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.
22. Щеглов И. Л. *Народ и театр* / И. Л. Щеглов. – СПб. : [Б. и.], 1911 (Тип. А. П. Сойкина). – 424 с.
23. Ямпольский М. *Демон и лабиринт : диаграммы, деформации, мимесис* / М. Ямпольский. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 335 с. – (Новое литературное обозрение : науч. прил. ; вып. 7).



УДК 78.01

Ирина Иванова, Адилья Мизитова
**МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ
ТЕКСТЕ**

В статье прослеживаются пути взаимодействия литературы и музыки не в плане традиционных связей слова и музыкальной интонации, а с точки зрения влияния общих музыкальных закономерностей и жанров на композиционно-драматургические особенности прозаических сочинений. Осуществлен анализ произведений Т. Манна, Б. Группильона, Ю. Олеси, О. Уайльда и А. Барикко. Избранные образцы выявляют действие музыкальной логики, независимо от степени «присутствия» музыки в качестве одного из «персонажей» литературного текста.

Ключевые слова: литература, музыка, проза, поэзия, оперная драматургия, сонатность, симфония, симфоническая поэма.

Ирина Иванова, Адилья Мизитова

МЕТАМОРФОЗИ МУЗИЧНОГО В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ.

В статті досліджуються шляхи взаємодії літератури та музики не в плані традиційних зв'язків слова і музичної інтонації, а з точки зору впливу загальних музичних закономірностей на композиційно-драматургічні особливості прозаїчних творів. Здійснюється аналіз творів Т. Манна, Б. Группільона, Ю. Олеси, О. Уайльда та А. Барікко. Обрані зразки виявляють дію музичної логіки, незалежно від рівня «присутності» музики в якості одного з «персонажів» літературного тексту.

Ключові слова: література, музыка, проза, оперна драматургія, сонатність, симфонія, симфонічна поема.

Irina Ivanova, Adilya Mizitova

METAMORPHOSIS OF MUSIC IN A LITERARY TEXT. *The article discovers the ways of music and literature interactions not in the traditional text and intonation correlation, but from the viewpoint of general music regularities impact on composition-dramaturgic characteristics of prosaic works. The analysis is based on works by T. Mann, B. Gruppilyon, Y. Olesha, O. Wilde, A. Baricco. The musical logic is being revealed in selected examples independently from the “presence” of music as a one of the main “characters” in the literary text.*

Keywords: literature, music, prose, opera dramaturgy, sonata principle, symphony, symphonic poem.



В «Каприччио» Р. Штрауса Поэт и Музыкант спорят о первенстве их искусства. Результатом жаркой дискуссии оказывается опера, в которой каждому из них отводится почётное место. Небезызвестно, что в исследовательской литературе основное внимание уделяется союзу музыки и поэзии, значительно реже – интонированию прозаического текста, преимущественно в опере. Традиционный путь размышлений – от слова к музыке. Между тем, литературное творчество, прежде всего XX столетия, побуждает литературоведов обращаться к анализу художественной прозы, исходя из музыкальной логики. Рассматривая типологию немецкого романа 1900–1945 годов, Н. Павлова указывает на то, что в данной творческой традиции музыка воспринималась «как некое отвлечённое подобие мирового устройства». Автор приводит утверждение А. Дёблина о том, что музыка «имеет для литературы характер модели». Н. Павлова называет ряд сочинений, которые, по признанию самих создателей, основаны на музыкальных законах, в том числе «Доктора Фаустуса» Т. Манна – полифоническое ведение мотивов, «Степного волка» Г. Гессе – сонатная форма, романы А. Дёблина «Три прыжка Ван Луна», «Берлин – Александерплац» и Г. Х. Янна «Река без берегов», в которых соединяется трудно соотносимое в реальной действительности [10, с. 262–263]. Показательно, что опыты такого рода рассматриваются литературоведом как второе цветение традиции немецкого романтизма, «когда героями были музыканты Гофмана и Вакенродера, и музыка диктовала свои законы литературе» [10, с. 262]. Однако омузыкаливание литературы характерно не только для её немецкой ветви. Напомним, что музыка составляла сердцевину эстетических представлений русских символистов о синтезе искусств. Высказывание А. Белого: «Самое моё мировоззрение – проблема контрапункта» [цит по: 11, с. 197], перекликается с известным замечанием Р. Шумана о Жан-Поле. Анализируя «второе пространство» романа «Петербург», В. Пискунов обращает внимание на приём трансформации смысловых мотивов, гротескное превращение друг в друга противоположных начал, бесконечный ряд бинарных оппозиций, ритмичность повествования посредством повторов и симметрических согласований, мышление контрастами,



круговыми движениями и пр. [11]. С позиций союза литературы и музыки представляет интерес роман чешского писателя Л. Фукса «Вариации для тёмной струны» (1966) [16]. «Человеческую душу, – пишет в предисловии Р. Филипчикова, – автор уподобляет арфе. Есть в человеческом сердце струны, которые отзываются звуками громкими и тихими, радостными и грустными, есть струны, которые могут оставаться безмолвными на протяжении всей человеческой жизни, но есть и такая струна, которой человек не должен касаться. Это тёмная струна» [15, с. 7]. Ссылки на музыку активно проникают в поэзию. Таковы стихотворение в прозе «*Andante*» И. Анненского, его же «*Decrescendo*», «Мелодия для арфы», два фортепианных сонета [1; 2]; «Смычок» и «*Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...*» Шарля Кро [2]; «Танцевальная сюита» и «Вариации на тему пустоты» Л. де Грейффа [4] и другие. Выбранные наудачу примеры из разных национальных культур свидетельствуют о существовании литературной традиции омузыкаливания поэзии и прозы. **Цель** настоящей статьи заключается в выявлении музыкальных закономерностей в пяти литературных произведениях, написанных в разных историко-культурных контекстах, но объединённых плодотворным воздействием музыки на художественное слово.

Взаимодействие музыки и литературы становится одним из показателей стиля Томаса Манна. Тесное духовное сродство объединяет писателя с Р. Вагнером, свидетельством чему стали многочисленные очевидные аллюзии на конкретные сочинения композитора. Так, возможное заимствование первоначального названия вагнеровского «Тангейзера» в «Волшебной горе» подтверждается семилетним пребыванием главного героя романа Ганса Касторпа в высокогорном санатории, а его характеристика – «простец», отсылает к заглавному персонажу «Парсифаля». Не менее симптоматично жанровое определение «Иосифа и его братьев» – тетралогия, что в совокупности с библейским источником сюжета позволяет усмотреть параллели с мифотворчеством «старого Клингзора». Преемственность с Р. Вагнером проявляется и в логике построения манновских повествовательных текстов с подлинно симфоническим развитием, основанным на сквозных мотивах и принципе целеполагания. Подобно тому, как Р. Вагнер видел



возможность обновления музыки через литературу¹, Т. Манн фактически открыл путь преобразования литературы посредством преломления законов вагнеровской музыкальной драмы. Устойчивость и продуктивность интереса писателя к своему великому соотечественнику раскрывает его психологическое двойничество, процесс самопознания сквозь вагнеровскую призму. Аргументом в пользу данного предположения может служить серия статей, посвященных байройтскому гению, в частности «Страдания и величие Рихарда Вагнера».

Если линия «Т. Манн – Р. Вагнер» легко объяснима магнетизмом личности и музыки композитора, притягивающего к себе внимание художников различных складов, то вплетение в художественную ткань реалий современного музыкального мира в произведениях романиста говорит о раздвижении границ эпоса за счет привнесения интеллектуально-чувственных аналогий. Герой новеллы «Смерть в Венеции» – Ашенбах, навеян обликом Г. Малера², а творческие искания Леверкюна инспирированы додекафонией А. Шёнберга. Не случайно Т. Манн тесно общался с Т. Адорно, с помощью которого постигал суть шёнберговского метода в стремлении к реалистической достоверности повествования. Приведённые примеры позволяют констатировать многосторонность контактов Т. Манна с музыкальным искусством, которое не только является подчас «героем» прозаического сочинения, но и влияет на особенности его композиционно-драматургического решения.

Одним из образцов полифункциональности проявлений музыкального в литературном опусе служит ранняя новелла писателя под символическим наименованием «Тристан» (1902) [7]. Учитывая ваг-

¹ Размышляя об историческом пути оперного жанра, И. Стравинский высказывает острое неприятие вагнеровской идеи Gesamtkunstwerk, иронически замечая: «Музыку перестали презирать лишь для того, чтобы похоронить её под цветами литературы. Она получила доступ к образованной публике лишь благодаря недоразумению, сделавшему из музыкальной драмы набор символов, а из самой музыки объект философской спекуляции. Таким образом, – резюмирует автор, – исследовательский дух ошибся адресом и предал музыку под предлогом услуги» [13, с. 39].

² Напомним, что в знаменитом одноимённом фильме Л. Висконти психологическую атмосферу создаёт музыка великого австрийского симфониста.



неровский подтекст избранного названия и роль музыкальных образов томления в структуре повествования, читательская мысль невольно направляется в сторону оперных закономерностей. Дополнением служат описания природы, напоминающие о симфонических картинах оперного спектакля, и время препровождения обитателей «Эйфрида», образующие его жанровые сцены. Центральные фигуры – коммерсант Клетериан, его жена Габриэла и писатель Шпинель – получают развернутую характеристику, подобно выходной арии-портрету. В новелле своеобразное преломление получает драматургия антитез, присущая немецкой романтической опере. Опоэтизированный мир восторженной любви противопоставляется нарочито сниженной бытовой повседневности. Персонификацией первого выступает Габриэла, в описании которой используются традиционные приметы романтической героини: красивые бледные руки, покоящиеся на коленях, невыразимо нежная, прелестная и хрупкая головка, кажущаяся трогательной, милой и неземной, чистота почти прозрачного лба, вьющаяся прядь, маленькая странная болезненная жилка на виске, приглушённый голос, усталые, готовые закрыться глаза. Совсем иным предстает её муж: широкий, крепкий, с полным красным лицом и водянисто-голубыми глазами, белесыми ресницами и влажными губами, любитель пошутить с горничными, хорошо поесть и выпить, с наслаждением повествующий о кулинарных изысках, сопровождая свою речь нёбными и носовыми звуками с лёгким причмокиванием. Не столь однозначным выглядит портрет Шпинеля, в чём заявляет о себе идея романтического двойничества. У него седые виски – и гладкое мальчишеское лицо, только кое-где покрытое реденьким пушком; он хорошо сложен и одет по моде, но у него крупные губы и громадные ноги. Несколько позже облик героя дополняется новыми деталями: у него мягкий и довольно приятный голос, но говорил он с некоторым усилием и захлёбываясь, словно зубы мешали его языку. Отношение Т. Манна к этому персонажу также неоднозначно. Писатель сообщает, что некий господин назвал Шпинеля «гнилой сосунок», при этом, словно бы занимая стороннюю позицию, замечает: «<...> но это было скорее зло, чем метко».



Принцип двоemiрия выдерживается на протяжении всей новеллы. В кульминационной зоне лирических событий после описания упоительной музыки вступления к вагнеровскому «Тристану» и торжественного молчания героев в атмосфере угасающих призывов следует обезоруживающее своим бытовизмом авторское отступление: «Между тем скука, овладевшая советницей Шпатц, достигла той степени, когда она искажает человеческий облик, когда глаза вылезают из орбит и на лице появляется страшное, мертвенное выражение. К тому же эта музыка подействовала на её желудочные нервы, она привела в состояние страха поражённый диспепсией организм и теперь советница опасалась спазм в желудке». Избранный принцип выдерживается писателем в раскрытии трагической подоплёки внешне ничем не примечательной сюжетной фабулы, достигая вершин драматизма в пределах сжатого, лаконичного повествования. Брошенная невзначай фраза о кровохарканье героини контрастирует вначале деловым репликам Клетериана, а затем описаниям пышной особы в наряде из шотландки с маленьким здоровячком Антоном Клетерианом-младшим на руках. Характеристика сына умирающей Габриэлы, отдавшей все силы наследнику мужа, граничит с гротеском, заставляя вспомнить карнавальные образы Ф. Рабле: «Розовый, белый, в чистом, свежем костюмчике, толстенький и душистый, он сидел на голый, красной руке своей ярко одетой няни, поглощая огромное количество молока и рубленого мяса, кричал и вообще давал волю своим инстинктам». Гиперболизация в зарисовке облика малыша как будто уравнивает его в росте и весе с отцом, на которого он «до смешного похож». Подобного рода трактовка двойничества позволяет Т. Манну умножить драматургическую оппозицию за счёт подмены одного персонажа другим. Если сцена объяснения Шпинеля с Клетерианом органично вписывается в логику сюжетной канвы, то его молчаливая «дуэль» с маленьким наследником коммерсанта в финале новеллы приобретает символическое звучание, вскрывая пафос конфликтной ситуации.

Подобно тому, как принцип двоemiрия связывает «Тристана» Т. Манна с немецкой романтической оперой, разветвлённая система



лейтмотивов напрямую корреспондирует с вагнеровской музыкальной драмой. Сквозные смысловые единицы условно можно разделить на лейтмотивы-характеристики и лейтмотивы-символы. К первым относятся физиономические детали, тембр голоса, общее впечатление от персонажа. Наибольшая плотность повторяющихся примет присуща главному герою – Шпинелю. У него *странная* внешность, *странно* выглядит сочетание седины и безбородости, на обложке его романа – в высшей степени *странный* рисунок, у Габриэлы он вызывает *странное* любопытство. Выделенное слово порождает ряд своего рода «спутников»: Шпинель – загадочный человек, поразительный чудак, чудаковатый господин. К физиономическим деталям следует отнести его крупные зубы и громадные ноги. По мере развёртывания текста они обрастают знаменательными нюансами: например, зубы оказываются «гнилыми», а ноги приобретают просто фантастические размеры. Неоднократно упоминается его седина, причём подчас в неожиданном в смысловом отношении ряду, скажем, «большеногий, седовласый, освещённый двумя свечами». Нетрудно заметить, что между эпитетом «странный» и внешней несуразностью возникает драматургическое напряжение, что позволяет спроецировать принцип двоимирия на самого героя. Это отражает типично романтическое представление о необусловленности внешнего внутренним и мотивирует прорыв возвышенно-поэтического чувства в лирических сценах с героиней.

Своими устойчивыми чертами обладает Габриэла. Автор неоднократно упоминает о чистоте её почти прозрачного лба, болезненной жилке на виске. На этом фоне почти вызывающе воспринимаются лейтмотивы, связанные с отцом и сыном Клетерианами. Здесь используются такие выражения, как «цветущее дитя», «процветающая фирма», «здоровый бутуз», а также систематические упоминания об «английскости» главы семейства. В противовес душевной смятённости Шпинеля Клетериан дважды в диалоге с ним повторяет: «у меня душа на месте».

К символическим лейтмотивам следует отнести выражения, раскрывающие поэтическое восприятие Шпинелем возлюбленной.



Они впервые появляются в диалоге лирической пары, знаменующем начало их романа. Словно подхватывая рассказ Габриэлы об отцовском доме, запущенном саде, в котором бил фонтан, Шпинель дорисовывает картину видением маленькой золотой короны, незримо сиявшей в волосах девушки. Для него она – знак выделенности и непредназначенности для «практической» жизни, гармонирующей с хрупкой красотой героини. Отныне корона и фонтан составят глубоко интимный смысл общения персонажей, своеобразный «язык» любви.

Если лейтмотивы обеспечивают процесс смыслообразования наподобие симфонического развития музыкальной образности, то многочисленные тематические арки, обрамляющие рассказ, свидетельствуют о претворении Т. Манном музыкальной репризности. Одна из важнейших реприз образуется описанием зимнего пейзажа. Первое из них заставляет вспомнить авторские ремарки, сопровождающие третий акт вагнеровского «Тристана». Аналогично его великому соотечественнику, романист создает картину запустения, напротив, умиранию Габриэлы противостоят предвестники весны: «На клумбах лежали маты, деревья и кусты стояли ещё голые; но снег уже сошёл, и только влажные следы его виднелись кое-где на дорожках». В создаваемой писателем симфонии красок ощущается преемственная связь с вагнеровским синтезом искусств.

Репризность рассказу придают два приезда в «Эйнфрид» Клетериана, который контрастом с этим приютом страданий жизнерадостно требовал кофе и булочек. Ещё более важная параллель возникает между романтическим воображением Шпинеля с его фантазиями о неземном происхождении Габриэлы и их «деловым» переводом её мужа. Издеваясь над соперником, он утверждает, что девушки у фонтана вовсе не пели, а говорили о рецепте приготовления картофельных пончиков. Авторские предпочтения выдаёт и контрастное сопоставление восприятия почерка Шпинеля. Вторя романтическому умонастроению героя, Т. Манн акцентирует внимание читателя на его красивом, чрезвычайно аккуратном почерке. Для Клетериана же он отвратителен настолько, что не позволил бы его владельцу претендовать на место в конторе.



Избранная писателем система оппозиций распространяется как на авторскую интонацию, постоянно колеблющуюся между романтической и иронической, заставляя вспомнить литературный стиль Э. Т. А. Гофмана, так и на персонажей, обеспечивающих реалистичность бытописания. Вестником смерти в рассказе выступает доктор Мюллер – личность настолько неприметная, что о ней, по замечанию автора, не стоит даже говорить. Несмотря на столь пренебрежительный отзыв, доктор Мюллер заслуживает внимания. На первых страницах новеллы писатель сообщает, что пациентами этого врача являются либо почти здоровые, либо безнадежные больные. Поэтому когда ему доктор Леандер, возглавляющий санаторий и ранее ведший Габриэлу, перепоручает заботы о пациентке, исход истории предопределён.

Продолжая параллели с симфоническими жанрами, отметим проявления композиционно-драматургических свойств листовской поэмы. Об этом сигнализирует одночастная структура, вмещающая в себя различные эпизоды, объединённые сквозной логикой развития, многообразие картин, содержащих пейзажные зарисовки, жанровые сцены и даже «лирический эпизод» в разработке (описание музыки «Тристана»). Своеобразную проекцию получает принцип монотематизма, где источником ведущих смысловых тем и сюжетных мотивов является Шпинель. В пользу предложенных аналогий говорит и наличие в манновском тексте выделенных графически эпизодов, несмотря на возникающие противоречия с условиями литературного жанра.

Указанные музыкальные закономерности позволяют расширить представления о художественном синтезе, присущем новелле, распространяя его на музыкально-сценические жанры. С операми Р. Вагнера манновского «Тристана» роднит лейтмотивная система и стремление «заковать» всю форму репризным обрамлением; с французской лирической оперой – сосредоточенность на лирике, «номерная» структура, разнообразный показ среды, смерть главной героини. В серии индивидуальных портретов видится ряд «выходных арий», объясняющих суть природы персонажа и его дальнейшую манеру поведения. Помимо психологических целей обрисовка трёх центральных фигур служит их символизации. В первую очередь это касается Шпинеля.



Играя на романтических сторонах натуры Габриэлы, он словно бы искушает её отречением от воли к жизни и выступает в своеобразной роли Мефистофеля. Истинное кредо героя раскрывается в эстетизации картин смерти, разрушения, угасания, будь то закат солнца или человеческой жизни. Вновь воскрешая в письме к Клетериану сцену у фонтана, Шпинель представляет её в совершенно другом свете, придавая словам Габриэлы иной смысл. Это достигается писателем сменой способа высказывания и авторской интонации. Если описание героиней родительского дома происходило в диалоге знакомства, в котором отсутствовал даже намёк на интимно-доверительный тон, то в интерпретации Шпинеля оно становится частью монолога-обвинения Клетериана как носителя «жизнежадного» начала. Не случайно Т. Манн использует приём обрыва, прерывая «воспроизведение» текста письма. Отстранённость и лишённое эмоционального заряда описание автором реалий происходящего позволяют ему выделить затем побудительные мотивы проповеди героя, придав его словам известную долю экзальтированности. «Я испытываю, – сообщает Шпинель, – неодолимую потребность заставить Вас увидеть то, что вижу я сам, что вот уже несколько недель стоит передо мной неугасимым видением, увидеть моими глазами и в том освещении, в каком это вижу я». Далее известная из рассказа-воспоминания Габриэлы информация словно бы спрессовывается, превращаясь в сгусток смысла. Старый запущенный сад, поросшие зелёным мхом трещины полуразрушенных стен, окружавших это царство запустения, лиловые лилии, склонившиеся над замшелым бассейном фонтана, разбитые камни, заходящее солнце, вплетающее знак неземного величия в волосы Габриэлы, усталый благородный изгиб водной струи в начале её падения – картина конца, «трогательный и мирный апофеоз, окутанный вечерним светом упадка, гибели, угасания», красота смерти. Такое видение мира Шпинель исподволь внушает героине, пробуждая в ней жажду любовного экстаза, которому не было места в приземлённых, пронизанных практицизмом Клетериана взаимоотношениях супругов. Это объясняет необходимость подробного описания Т. Манном начала сцены музицирования. Сперва избран Ф. Шопен, чья музыка,



казалась бы, соответствует моменту. Однако ретроспективно по манере описания прозаиком происходящего становится понятной некая неудовлетворённость героев отсутствием в музыке великого поляка ответа на едва ли осознаваемые внутренние побуждения. Т. Манн отмечает безошибочный вкус исполнительницы, её артистизм, владение звуком, при этом упорно умалчивая о чувственно-эмоциональной стороне сочинений. Умножение сыгранных страниц шопеновской музыки сродни блужданиям в коридорах лабиринта. Возникающая потенциальная энергия выливается в действие: поиск среди лежащих на инструменте тех единственных нот, которые способны утолить возникшее томление. Случайно обнаруженный героями клавир вагнеровского «Тристана» становится «книгой откровений», а музыка – языком любовного признания. Теперь слог немецкого романиста радикально меняется, со страниц новеллы начинает звучать музыка, исполняемая героиней в «молитвенном благоговении». В хмельных напевах вагнеровской мистерии «два восхищённых существа стремились друг к другу; блаженствуя и страдая, они сплетались в безумном восторге, в неистовой жажде вечного и абсолютного...».

Оперно-симфонические³ закономерности проявляются в несвойственной повествовательной литературе целенаправленности продвижения к кульминации. Подобно лирической опере и симфонии, рассказ Т. Манна содержит две вершины: лирическую и драматическую. Первая из них соответствует описанной сцене музицирования, вторая – противопоставлению письма Шпинеля и отповеди Клетериана. Небезынтересно, что «любственное объяснение» героев подано в виде описания чувственно-эмоционального восприятия вагнеровской музыки, выдвигая, тем самым, последнюю на авансцену событий, словесная же «дуэль» соперников, пожалуй, впервые столь обнажённо демонстрирует образно-смысловую оппозицию, ранее завуалированную

³ Выставляемый условно знак равенства между двумя жанрами-гегемонами XIX столетия объясним их тесным взаимодействием, приведшим к органичному присвоению существенных черт друг друга без утраты собственных отличительных свойств. Известного рода результатом данного процесса можно считать появление в XX веке такой жанровой разновидности, как опера-симфония.



приёмом сопоставления контрастных планов, отступлениями, переключением внимания на фоновые фигуры.

Если оперно-симфонические воздействия на манновский рассказ могут быть обусловлены традиционным взаимодействием музыки и литературы, вызывающим встречный процесс, то невольно возникающие аналогии с балетом, с одной стороны, и камерно-инструментальной музыкой, с другой, требуют иного взгляда на явление. Очевидно, здесь действует некий универсализм музыкальных законов, аккумулирующий особенности художественного мышления ново-европейской культуры. Не случайно в истории философской мысли периодически возникали концепции, в которых музыка выступала эквивалентом гармонии мира, а символисты возвели её на вершину пирамиды искусства. Итак, связь с балетом сказывается и в наличии реального и ирреально-фантазийного в самом сюжете, и в неких композиционных особенностях, когда последовательное представление персонажей сродни *entrée* дивертисмента. Драматургический расчёт, согласно которому первоначально вводятся многочисленные второстепенные персонажи – доктор Леандер, экономка фрейлин фон Остерло, советница Шпатц, швейцар, доктор Мюллер, позволяет крупно выделить основных фигурантов. Причём, подобно номерной структуре оперно-балетного спектакля, представление фоновых и главных действующих лиц графически разделяется. Повод к расширению точек пересечения рассказа с музыкально-театральными жанрами даёт яркая характеристичность героев и «декорирование» ключевых сцен: описание обстановки гостиной комнаты Шпинеля, старого сада с фонтаном. Перефразируя известное высказывание Ф. Листа, можно сказать, что Т. Манн обогащает литературу через её внутреннюю связь с музыкой. Развивая тезис о союзе звукового и словесного искусства, отметим, что в то время, как программная музыка опредмечивается словом, позволяя озвучить развёрнутые сюжеты и живописные картины, литература, оплодотворённая опытом невербального постижения действительности, поднимается до уровня философского обобщения, напоминая о знаменитом протофеномене И. В. Гёте. Не в этом ли кроется еще одна грань интеллектуализма прозы Т. Ман-



на? Не об этом ли свидетельствует высокая себестоимость каждого слова, отсылая к филигранной технике камерно-инструментального письма? В таком удивительном сочетании крупного симфонического мазка и прописанности каждой детали Т. Манн предстаёт подлинным наследником немецкой музыкальной культуры, объединяя под общим знаменателем композиторскую поэтику Р. Вагнера и И. Брамса.

Литературно-музыкальные связи с особой очевидностью проявляются в тех сочинениях, названия которых прямо указывают на наличие в них художественного синтеза. Исследователи творчества Андрея Белого констатируют музыкальные приёмы, организующие смысловую ткань словесного текста. Так, Т. Хмельницкая, рассматривая Вторую Драматическую Симфонию русского символиста, указывает на строки-эхо, строки-отражения, лейтмотивы, контрапункты, музыкальные метафоры, систему повторности. Автор разделяет сюитную концепцию «Северной симфонии», навеянную творчеством Э. Грига, и симфонизм замысла Второй Драматической, обусловленный сложным взаимодействием музыкального, сатирического и идейно-символического смыслов [17]. Если хрестоматийно известные произведения А. Белого выявляют индивидуальные свойства его творческого мышления, то обращение в тот же временной период к жанру литературной симфонии Бориса Группильона (псевдоним Бориса Михайловича Попова) позволяет говорить о возникновении определённой тенденции в русской литературе начала XX века⁴. В контексте общеевропейского музыкального искусства её можно считать «встречным» движением вагнеровского *Gesamtkunstwerk*.

«Осенняя симфония» Б. Группильона [5] содержит приметы сонатно-симфонического цикла. Она складывается из четырех частей с характерными темповыми обозначениями – *Allegro*, *Andante*, *Minuetto*, *Allegro finale*. В каждой из них избранная тематика получает особое образное воплощение. Текст первой части излучает разнообразные эмоциональные краски: умирающее лето, забытая горечь и боль

⁴ Для сравнения отметим, что, согласно утверждениям литературоведов, А. Белый дебютировал своими симфониями в 1902 году. «Осенняя симфония» Б. Группильона имеет датировку – 1902. Москва. Пермь. 1908.



обманутых грёз, робкие предчувствия, бездонная вечность, что указывает на лирический прообраз жанра. *Andante* отмечено живописными чертами, создавая «звончатую» пейзажную зарисовку с её золотом бульваров, яркими электрическими лампочками, жёлтыми бабочками, вечерними колоколами. Импрессионистическая дымка рассеивается ожиданием нового года, поцелуев, «и счастья тоже». В третьей части осень танцует и «говорит» по-французски о новостях Версаля, принце Орлеанском, добром короле, распутившем чернь, под звуки далёкого менуэта. *Allegro finale* исполнено движения; крутится ветер, рвётся флаг запоздалого парохода, стучит дождь, «в тяжёлых сумерках зажигается узкая багровая полоса, прорезая чёрное небо». Картина настроений «Осенней симфонии» вписывается в привычные структурные рамки. В *Allegro* выделяются краткие вступление и кода, экспозиция, содержащая главную и побочную темы, разработка, реприза побочной. Правомерность такого толкования подтверждается семантикой композиционных единиц. Ключевые слова главной партии – умирающий, забытый, одинокий, бледный, холодный; побочной – страстная нежность, порывистые ласки, голубые душистые ночи. *Andante* написано по традиции в форме двойных вариаций, в которых контрастными темами заявлены умирание природы и ее возрождение. Подобно тому, как жанровая основа игровых частей симфонии связана с трёхчастной структурой, Б. Гурпильон выделяет *Minuetto* из общего контекста. Задействуя приём карнавального переодевания, он скрывает за маской прозы поэтическую рифму четырёхстопного ямба, подчёркивая, тем самым, стихию игры. Завершает симфонию осень праздничная. Рефреном рондо *Allegro finale* служат трижды повторенные слова «шумно и весело», а его эпизодами – разнообразные фрагменты окружающего ландшафта: маленькие дачи, чаща леса, белые пароходы на пристани.

Помимо контраста между частями, фактором единства выступают тематические переключки. *Allegro* заканчивается образом бездонной вечности, финал – тяжёлой песней осенней тишины; интимность побочной партии сонатного *allegro* откликается лирическим вопросом «это ты?», завершающим *Andante*; медленные звуки вечерних колоколов последнего резонируют в доносящемся издали менуэте.



Наряду с литературными произведениями, где музыкальное в тех или иных формах составляет часть художественного замысла, обнаруживаются примеры и другого рода, когда оно не предстаёт в столь наглядном виде, но заявляет о себе в многочисленных аналогиях и аллюзиях. К таким образцам принадлежит роман Ю. Олеши «Зависть», опубликованный в 1927 году [8]. Он складывается из двух частей, первая из которых всецело связана с восприятием происходящих событий лирическим героем – Н. Кавалеровым, вторая – выводит за границы собственно психологического в русло драмы. Отсюда проистекает одна из ключевых оппозиций: «созерцание – действие», и противопоставление монологической и диалогической форм высказывания. Принцип сюжетосложения нетипичен для романного повествования. Автор отказывается от плавного плетения событий, причинно-следственных связей, отдавая предпочтение приёму нанизывания впечатлений, монологов, ситуативных положений, живописных картин, характеристических портретов, объединённых сквозными смысловыми линиями. Каждая из них складывается из единой системы персонажей: Николай Кавалеров, Андрей и Иван Бабичевы, Володя Макаров, Валя. В зависимости от образной доминанты меняется ракурс освещения персонажей-фигур, благодаря чему возникает параллелизм драматургии и принцип контрастных перебивок, создающих парадоксальное смещение фокуса восприятия. В музыкальном аспекте аналогом служит карнавальная логика шумановского типа, претворённая в «юморесках» Г. Малера и гротеске Д. Шостаковича. Основанная на приёме обмана ожиданий, она способствует совмещению реальности и фантазмагии вне гофмановско-гоголевской традиции введения аномальных явлений. Среди типичной атрибутики карнавальности назовём надевание личины, гиперболизацию предметного мира, акцентуацию материально-телесного «низа». В качестве примера приведём двойное описание Вали Кавалеровым – от собственного имени и от имени своего противника Андрея Бабичева. В романтическом ореоле героиня предстаёт тенью падающего снега, её лицо похоже на орех, а на её груди заметна голубая рогатка вены. Для прозаического взора производителя колбас Валя – всего лишь девушка лет шестнадцати,



широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами. Шокирующе звучит первая фраза романа: «Он поёт по утрам в клозете». Здесь банальное достигает силы обобщения, вновь заставляя вспомнить о Г. Малере и Д. Шостаковиче, первая симфония которого всколыхнула советскую музыку в середине 20-х годов предчувствием духовных метаморфоз.

Карнавальная форма служит для Ю. Олеши универсальной призмой отражения темы крушения: иллюзий, любви, человеческого достоинства, уходящей культуры, аккумулятивной в понятии «зависть». Устами Ивана Бабичева писатель излагает развёрнутую философию зависти. Обращаясь к Кавалерову, герой декларирует: «Тут должна разыгаться драма, одна из тех грандиозных драм на театре истории, которые долго вызывают плач, восторги, сожаления и гнев человечества. Вы, сами того не понимая, являетесь носителем исторической миссии. Вы, так сказать, сгусток. Вы сгусток зависти погибающей эпохи. Погибающая эпоха завидует тому, что идёт ей на смену». Мотив крушения в интерпретации романиста, несмотря на эпатажность провозглашаемых тезисов, своим прототипом имеет романтическое разочарование в идеале вечно женственного, получившее в искусстве XIX века многогранное преломление. Одна из его ипостасей видится в любовном треугольнике «Прекрасной мельничихи» В. Мюллера – Ф. Шуберта, другая – в оборотничестве образа прекрасной возлюбленной в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, третья – в утрате Эльзой веры в божественное происхождение Лоэнгрин и пр.

Показательную метаморфозу переживает метафора Кавалерова, адресованная Вале, в комментарии Андрея Бабичева. Поэтически-возвышенному: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев», он дает неожиданную оценку: «это, наверное, какой-то алкоголик...». Овеянный романтическим флёром образ возлюбленной, между тем, преподносится с изрядным привкусом иронии, в свете которой претендующий на поэтичность словесный оборот предстаёт выпяченным, искусственным, граничащим с трюизмом. Такого рода приём корреспондирует с широким задейство-



ванием танцевально-бытовых жанров в контексте высокого слога профессиональной музыки для выражения идеи банального. Невозможно удержаться от возникающей параллели, связанной с постановкой в 1927 году в Ленинграде «Воццека» А. Берга, в котором *quasi* любовная, сродни пошлой интрижке, сцена Мари и Тамбурмажора сопровождается ностальгически-мечтательными мотивами лендлера и вальса. Правомерность подобного взгляда подтверждается инкрустированной в романное повествование миниатюрой-парафразой и авторским пояснением к ней. Звон церковных колоколов рождает в воображении героя историю юноши с котомкой за спиной, странствующего в поисках счастья. Рассказ складывается из цепочки слов, безошибочно указывающих на его истоки: рассеивающийся туман, спящий город, майское утро, предместье, зелёное мерцающее облако и пр. «Так в романтическую, явно западноевропейского характера грёзу, – пишет Ю. Олеша, – превратился во мне звон обыкновенной московской церковки».

За этим лирическим отступлением скрывается потайная дверь в «страну чудес» с её тончайшими гранями между реальностью и фантазмагорией, былью и выдумкой, кривыми зеркалами и лабиринтами зазеркалья. Широко разработанный мотив зеркала как особой призмы отражения позволяет автору сместить фокус объектива с Николая Кавалерова на его антипода-двойника – Ивана Бабичева. Этот мотив постепенно прорастает в романе в соответствии с музыкальным становлением. Первоначально перед нами предстает ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля; затем мир, преломлённый в уличных зеркалах. В их отражении «обычный городской путь» превращается в чудесное путешествие. С правилами мира происходят «небывалые перемены»: в результате нарушенной оптики начинает казаться, что глаза перемещаются на затылок; исчезнувший было трамвай вновь появляется в пределах видимости; становится совершенно непонятным, в какую сторону двигается пешеход. Этим пешеходом оказывается «сам себя выдумавший» Иван Бабичев. Своеобразное эссе о зеркалах завершает первую часть романа и подготавливает вторую.



Продолжая линию пародии, Ю. Олеша представляет Ивана Бабищева новым Иваном Карамазовым – философом и ниспровергателем, а в музыкальном эквиваленте – Юродивым М. Мусоргского. Именно его темпераментные, горячечные, эпатажные монологи проливают свет на существо «зависти». Обращаясь к Кавалерову, он ставит диагноз их неприятию современности: «...мой друг, нас гложет зависть. Мы завидуем грядущей эпохе. Если хотите, тут зависть старости. Тут зависть впервые состарившегося человеческого поколения. Поговорим о зависти. Дайте нам еще пива...».

Отсутствие «границ» характеров выведенных персонажей, в противовес романной традиции наделять героев, независимо от сложности натуры, некими доминирующими чертами, позволяющими атрибутировать человеческий тип, служит писателю инструментом для смены смысловых знаков. За этим видится действие сонатной логики с её взаимоотношением противоположных начал, образно-тематической производностью, целеполаганием и результативностью интонационной фабулы. Одновременно прослеживается связь с восходящим к листовским принципам музыкальным оборотничеством, достигшим апогея своего выражения в симфонических концепциях Д. Шостаковича. В результате взаимных превращений происходит развенчание главного героя с характерной подменой женского персонажа: вместо возвышенного чувства к юной Вале – утоление потребностей естества со старой, отвратительной Анечкой.

Промежуточное положение между сочинениями, где музыка фигурирует в качестве «действующего лица», и опусами, не имеющими непосредственного выхода в сферу музыкального искусства, занимает «Саломея» (1892) О. Уайльда [14]. Созданная на волне символистских исканий в области синтеза искусств в духе бодлеровских «соответствий» пьеса английского драматурга демонстрирует взаимопроникновение прозы и поэзии. Столь разные, на первый взгляд, способы оформления художественной мысли в действительности имеют точки соприкосновения. Как указывает филолог Ю. Орлицкий, между ними существует множество разнообразных маргинальных явлений, в связи с чем исследователь считает актуальной постановку вопроса



о ритмической природе любого литературного текста. Под ритмом он понимает «так или иначе упорядоченное чередование и повторение подобных структурных элементов текста». В целях размежевания их типов автор вводит понятие «ритмический статус», то есть «реальный характер этого чередования, обуславливающий ту или иную позицию текста на оси “стих-проза”» [9, с. 16]. В «Саломее», стилизующей библейскую манеру высказывания, ритмичность поэтизированной прозы проявляется на нескольких масштабных уровнях. Низший из них образуется в результате чередования ударных и безударных слогов, в основе которого лежит двусложная стопа. Таковы реплики персонажей, нередко укладывающиеся в одно предложение, соответствующее поэтической строке. Импульс к метроритмической организации драмы задаёт восклицание молодого сирийца: «Как красива царица Саломея сегодня вечером!»⁵, которым открывается пьеса. Иной уровень ритмизации обнаруживается в повторности, зачастую варьированной, отдельных слов и целых фраз. Примером может служить диалог солдат в первой сцене: «У тетрарха мрачный вид». – «Да, у него мрачный вид». – «Он смотрит на что-то». – «Он смотрит на кого-то». – «На кого он смотрит?» – «Я не знаю». Повторенные на расстоянии такого рода обороты способствуют ритмическому согласованию больших фрагментов текста, выполняя функцию своеобразного каданса. На макроуровне происходит равномерное чередование диалогов оболения: Саломеей – сирийца, а затем Иоканаана; Иродом – Саломеи, благодаря чему возникает зеркальная симметрия, корреспондирующая с принципом палиндрома. Перечисленные свойства обеспечивают гармоничность и упорядоченность композиционной структуры пьесы О. Уайльда.

Сходные приёмы драматург задействует в организации образно-смыслового плана сочинения. Его центральным элементом служит образ луны, который, с одной стороны, выявляет связь с поэтикой романтического искусства, с другой же, – становится индикатором символистского мировидения. Обыгрывая природные свойства небесного

⁵ Фрагменты текста «Саломеи» О. Уайльда приводятся в переводе К. Бальмонта и Е. Андреевой.



тела, О. Уайльд реализует идею отражённого света, в контексте драмы дешифрованную в приёме «зеркала». Так, влюблённый в Саломею молодой сириец видит в луне маленькую царевну; Саломея – девственницу, которая никогда не была осквернена; паж Иродиады, предчувствующий трагическую развязку, – мёртвую женщину; Ирод – истеричную женщину, которая всюду ищет любовников; лишённая воображения Иродиада утверждает, что луна как луна; в мрачных пророчествах Иоканаану мерещится луна в крови. Тематическая арка создаётся посредством символа серебряного цвета, объединяя облик героини и серебряное блюдо с головой пророка: так сквозь внешнее излучается внутреннее, опозитивированный вначале образ Саломеи обращивается своей тёмной стороной.

Взаимодействие прозы и поэзии обусловлено не только символистскими идеями, но и нацеленностью творческого замысла драматурга на конкретного исполнителя заглавной роли – Сару Бернар. Обращение к французскому языку в условиях нефранцузского сюжета вызвало к жизни и актуализацию соответствующей театральной традиции мелодичного интонирования словесного текста, чему способствует ритмизация драматических реплик. Не случайно первоначальная версия оперы Р. Штрауса была на французском языке, по поводу которого композитор консультировался с Р. Ролланом. Уместно напомнить, что драматический и оперный театры во Франции были чем-то вроде сообщающихся сосудов, породив в результате уникальное явление лирической трагедии, принципиально отличающейся от итальянского толкования жанра. Показательно, что философско-эстетические баталии на французской почве возникали в связи с оперой: война «буффионов», проблемы оперного синтеза в трудах Ж.-Ж. Руссо, трактат Ж. д'Аламбера «О свободе музыки», философский памфлет-диалог Д. Дидро «Племянник Рамо» и др. Не менее примечателен факт возникновения реформаторских опер Х. Глюка именно на французской сцене.

В продолжение оперных аналогий отметим очевидные черты оперной драматургии в «Саломее» О. Уайльда. Все диалоги центральных действующих лиц построены по принципу индивиду-



лизации эмоциональных состояний. В первой сцене восторженным фразам молодого сирийца отвечают мрачные предзнаменования пажа Иродиады; искушающим речам Саломеи во второй сцене – испуганно-протестующие реплики начальника стражи; словам обольщения героини в третьей – категоричная отповедь пророка; увлекающим обещаниям Ирода в четвёртой – пренебрежительные либо жёсткие слова принцессы. В очерёдности событий и их общей направленности ясно прослеживается действие принципа параллельных драматургических пластов. В масштабе всей пьесы он заявляет о себе в сосуществовании различных планов. Мизансцены, разыгрываемые непосредственно перед глазами зрителей, сопрягаются с шумом скрытой за кулисами пиршественной залы, с одной стороны, и с голосом пленённого Иоканаана из глубин колодца, с другой. Подобного рода расщепление пространственной координаты не только придаёт сценическому действию объёмность, подключая иммагинативные функции сознания в «достраивании невидимого», но и позволяет драматургу решить проблему символизации вербального ряда, не лишая жизнеподобия происходящее. Одним из приёмов для достижения искомого результата О. Уайльд избирает сопоставление, выступающее смыслообразующим средством в отдельных высказываниях Саломеи. «Какой свежий воздух здесь! – восклицает она. – Наконец здесь можно дышать!». Напротив, «там внутри» иудеи и варвары: хитрые, грубые, тяжеловесные, ругающиеся. Зловещие пророчества Иоканаана, доносящиеся из колодца, подобны *De profundis*. Четвёртым, символическим измерением выступает ночное небесное светило. В последовательности событий, связанных с пространственными перемещениями героев, вычерчивается своеобразная графика. Сперва Саломея, а затем и Ирод покидают пиршественную залу; Иоканаан выходит из колодца и скрывается в нём; в эпизоде поцелуя чёрное облако закрывает луну, а в кульминационный момент лунный луч освещает принцессу иудейскую.

Смена драматургических пластов, как видим, осуществляется по законам оперного жанра, согласно которым в музыкально-сценическом сочинении происходит постоянная пульсация жанровых, обрядовых,



живописных и камерно-лирических сцен, выходы же героев нередко компенсируют отсутствующее действие, продвигая сюжетные коллизии. В диалоги ведущих персонажей вклиниваются обмен мнениями солдат по поводу внешнего вида тетрарха, Иоканаана, иудейской веры, рассказ о предыстории разворачивающихся перипетий, споры иудеев, реплики Иродиады. На фоне кратких реплик действующих лиц выделяются развёрнутые монологи Саломеи, Иоканаана, Ирода сродни большим ариозо в оперной сцене; а масштабный «выход» Саломеи с головой пророка подобен арии. О возможных параллелях с оперным жанром свидетельствуют текстовая избыточность и повторность слов, являющиеся одним из существенных свойств либретто, не говоря о сведении сложных коллизий к типовым положениям: любовный многогранник и порочная страсть.

Система словесно-смысловых повторов, образно-драматургических арок, ритмичность смены крупных композиционных единиц отвечают закономерностям не только оперы, но и симфонических жанров. Подобно позднеромантической поэме, здесь сосуществуют эпизоды с разными семантическими знаками: лирические, скерцозные, драматически-действенные. Аналогично листовскому монотематизму сквозным метаморфозам подвергается образ луны; принцип оборотничества можно усмотреть также в сопоставлении первых трёх сцен с акцентом на лирическое и действенное начало и четвёртой с доминирующим гротесковым наклоном скерцозности, в чём видится параллель к «Фауст-симфонии» венгерского романтика. В целенаправленном движении магистральной интриги, связанной с идеей неудержимой страсти, прослеживается действие сонатности, что заявляет о себе в постепенном прорастании любовной коллизии, преодолении противостоящих сил, волновой драматургии, в накоплении событий, разрешающихся в масштабной кульминационной зоне, исчерпывающей все образные линии. Более того, в строении пьесы проступают черты сонатной формы, общую схему которой можно представить в следующем виде:

сцены	разделы	тематизм
Сц. 1	ЭКСПОЗИЦИЯ	
	ГП – трёхчастная репризная, где середину составляет диалог фоновых персонажей с вкраплениями основных	2 конфликтных элемента: реприки молодого сирийца и пажа Иродиады
Сц. 2	ПП – сфералирики	Появление Саломей
	ЗП	материал ГП
Сц. 3	РАЗРАБОТКА – принцип метаморфозы	
	Лирический эпизод= драматический модус-подмена ГП	Саломей и Иоканаан
Сц. 4 (1-я половина)	Скерцозный эпизод с налетом фантастики = гротесковая подмена ГП	Ирод и Иродиада
Сц. 4 (2-я половина)	Динамизированная РЕПРИЗА с чертами зеркальности	
	ПП с элементами модусов ГП и вторжением нового скерцозного эпизода, который является модусом срединного тематизма ГП в экспозиции	от активизации роли Саломей ссоры евреев
	1-я кульминация	Танец Саломей
	2-я кульминация	Усекновение головы Иоканаана
Сц. 4 (окончание)	КОДА	
	3-я кульминация – лирическая, ПП.	Монолог Саломей
	Драматическая развязка – скерцозно-гротесковый модус ГП	Ирод и Иродиада

Итак, главную партию экспозиции структурирует диалог молодого сирийца и пажа Иродиады, одновременно заявляя ядро драматургического конфликта, – мотив нерасторжимости любви и смерти. Средний её раздел составляет обсуждение солдатами и другими второстепенными лицами облика тетрарха и Иродиады, достоинств вина, вопросов веры, острога которых усиливается пророчествами



Иоканаана, и происхождения пленника. В оформлении главной партии сразу проявляется один из ключевых принципов композиции пьесы – зеркальность с характерным приёмом закругления раздела. Подтверждением служит продолжающий тип высказывания, образующий своеобразную раму, в устах молодого сирийца: «Как красива царевна Саломея сегодня вечером!» <...> «Она как голубка, которая заблудилась... Она как нарцисс, колеблемый ветром... Она похожа на серебряный цветок».

Начало побочной партии совпадает с выходом Саломеи. В её первых расширенных репликах ясно проявляется лирико-романтическое начало: неприятие мира Ирода, жажда свежего воздуха, любование холодным светом луны. Здесь же возникает интерес Саломеи к таинственному пророку. Драматургическое ядро побочной партии составляет первая в пьесе ситуация обольщения героиней молодого сирийца. Обрамляют экспозицию перефразы пажа Иродиады и молодого сирийца, открывавшие драму. Например, паж Иродиады: «Странный вид у луны». <...> «Она как женщина, встающая из могилы». <...> «Какой странный вид у луны! Как будто это рука мёртвой, которая хочет закрыться саваном». Молодой сириец (в ответ пажу Иродиады): «Очень странный вид у неё. Она похожа на маленькую царевну в жёлтом покрывале, ноги которой из серебра». <...> «Очень странный вид у неё. Она как маленькая царевна с глазами из янтаря. Сквозь облака кисеи она улыбается как маленькая царевна». Заметим, что здесь завязывается поэтический мотив покрыва, который получит кульминационное выражение в танце семи покрывал и сценической детали – прячущейся за чёрным облаком луны в момент рокового поцелуя.

Разработка открывается драматической нотой – гневной хулой Иоканаана. Она построена по принципу диалога-поединка с большими любовными эпизодами Саломеи. Несмотря на то, что лирическая тональность здесь доминирует, вступают в действие приёмы образно-тематической трансформации, что проявляется в противопоставлении прекрасного и ужасного, как двух взглядов Саломеи на один и тот же предмет. Любуясь пророком, она восхваляет его тело, волосы, рот; получив же суровый отпор, героиня низводит достоинства



избранника, употребляя шокирующие сравнения. «Твоё тело белое как лилия луга, который ещё никогда не косили. Твоё тело белое как снега, что лежат на горах Иудеи и нисходят в долину». <...> «Твоё тело отвратительно. Оно как тело прокажённого. Оно точно выбеленная стена, по которой прошли ехидны, точно выбеленная стена, где скорпионы устроили своё гнездо». В этом же эпизоде напоминаются элементы главной партии: умоляющие призывы к Саломее молодого сирийца, упрашивающего её уйти во дворец, и сетования пажа Иродиады по поводу самоубийства молодого сирийца.

Скерцозный раздел разработки с первых же слов появившихся Ирода и Иродиады в гротесковом ключе воспроизводит элементы главной партии с задействованием побочной – вплоть до конспективного изложения последовательности обсуждаемых пажем Иродиады, молодым сирийцем и Саломеей тем. Так, Ирод поражён странностью луны, Иродиада требует от него не смотреть на Саломею, а затем тетрарх восхищается чудесным воздухом. Подчёркивая метаморфозу тем-персонажей, О. Уайльд «заставляет породниться» влюблённого Ирода с молодым сирийцем, поскользнувшись на его крови, тем самым не только выставляя знак подобия между различными персонажами и ситуациями, но и закладывая основу для дальнейшего спиралевидного развития сюжетных положений. Заметим, попутно, что такое внимание к деталям сближает пьесу английского драматурга как с поэзией, так и с камерным музыкальным письмом.

Переход от разработки к репризе происходит без цезур, создавая эффект перетекания сценических событий. Условным водоразделом между ними служит возвращение направленности диалога Ирода и Иродиады к Саломее и её включение в действие. Словно сжимая во времени главную и побочную темы, О. Уайльд превращает изложенные в последовательности диалоги в рассредоточенный «терцет». Обращение Ирода к Саломее и односложные ответы героини служат своеобразными кадансами в сквозном развитии сюжетной интриги. Ситуации увещевания Иродом Саломеи корреспондируют со сценами обольщения принцессой молодого сирийца в побочной партии экспозиции и с её любовными признаниями Иоканаану в лирическом эпизоде



разработки. Тем самым получает развитие идея концентрированного воспроизведения под новым углом зрения и с подменой персонажей уже пережитых сюжетных коллизий. Следствием подобного рода драматургического приёма становится разрастание кульминационной зоны, три вершины которой связаны с исчерпыванием ключевых сюжетно-поэтических мотивов. Так, первая из них разрешает мотив «сокрытой тайны»; его символическим выражением является образ луны, реально-действенным – танец семи покрывал. Подвергаясь симфоническому развитию, главная тема: образ луны – маленькой танцующей царевны, «у которой ноги, как две белые голубки», данная в экспозиции в параллелизме диалога разногласия пажа Иродиады и молодого сирийца, в предыкте к первой кульминации стягивает воедино все семантические знаки, явленные в образах танцующей Саломеи, красной луны и крови. «Ты будешь танцевать босая! – восклицает Ирод. – Твои маленькие ножки будут, как белые голубки. <...> Она будет танцевать на крови! На земле кровь. Я не хочу, чтобы она танцевала на крови. Это было бы очень дурное предвещание». Возражая далее Иродиаде и продолжая свои размышления, он произносит: «Посмотри на луну! Она стала красной. Она стала красной, как кровь».

Несмотря на внешнее различие происходящих в дальнейшем событий, обыгрываемых сценически, что создаёт эффект переключения в иной план действия, продолжает заявлять о себе логика музыкальных закономерностей, определяемая континуальностью течения драматургического процесса. В частности, смерть сирийца с её непременным атрибутом – кровью, подхватывается образом перстня смерти тетрарха и разрешается во второй кульминационной вершине – усекновении головы пророка. Последняя точка в этой линии приращения смысла связана с расправой над Саломеей.

Принцип параллельной драматургии, экспонируемый О. Уайльдом в начале пьесы, не растворяется в едином драматургическом потоке, напротив, удерживается до конца, обеспечивая прямые и перекрёстные связи между разнохарактерными сценическими ситуациями. Последней кульминацией становится, как это ни покажется странным, не смерть героини, а её самозабвенный страстный монолог-объяснение



в любви Иоканаану, чья голова покоится на серебряном блюде. В зеркальной симметричности с первоначальным признанием-хулой из третьей сцены находит свое отражение специфическое свойство всей композиции, выстроенной во взаимодействии сонатности как эквивалента целеполагания и вариативности, предполагающей бесконечное множество преобразований исходного тематизма; симметрия же придаёт гармоничную уравновешенность внутренне динамичным сюжетно-сценическим положениям. Косвенным подтверждением реально существующим проявлениям музыкальных закономерностей в «Саломее» О. Уайльда служит органичность трансплантации пьесы в жанр оперного либретто в одноимённой музыкальной драме Р. Штрауса.

Удивительный результат возникает, когда литературное сочинение создаёт не просто писатель, но и профессиональный музыковед, владеющий тайнами музыкальной поэтики. Таков уникальный роман современного итальянского писателя Алессандро Барикко «Шёлк» (1999), совмещающий черты европейского новеллистического повествования с особенностями японского хайку [3]. Моделирование характерных семантико-смысловых, образных и пространственно-временных особенностей этого жанра изначально предопределило взаимодействие прозы и поэзии, – но не в духе «романа в стихах» А. С. Пушкина, а в виде специфического слияния разных литературных и национальных традиций. Напомним, что хайку представляет собой трёхстишие, где крайние строки содержат по пять слогов, а средняя – семь. Иными словами, правила версификации японского стиха принципиально отличаются от европейского силлабо-тонического, с его обязательной метрической периодичностью и разного типа рифмами. С точки зрения содержания различия пролегают между, соответственно, логикой причинно-следственных и ассоциативных связей. В первом случае тропика, в том числе метафорика, служит эмоциональным камертоном, живописной краской, средством создания поэтической ауры, придающим реалистическим описаниям одухотворённый вид. Во втором – она становится своеобразной формой медитативного состояния, несколько дистанцированного созерцания, далёкого от повседневных чувствований. Сами называемые в хайку



предметы служат контурами особого пространства, пробуждающего предощущение, а не осмысленное понимание душевных движений. Непереводимое на язык слов, оно сродни звуковой материи музыки, где рождающиеся эмоции и образы не поддаются однозначному и прямолинейному определению. В проекции на роман А. Барикко речь идёт не о смешении прозы и поэзии, так называемом прозиметре, но о воплощении не столько «буквы», сколько «духа» хайку с сохранением типологических признаков новеллистики. «Хайку, – пишет переводчик японской классической лирики В. Соколов, – не стихи, а образ жизни, часть философского восприятия мира по дзэн-буддизму, для полного погружения в который требуется осмысление таких категорий, как единение истинности и красоты, гибкости в соединении печали и сострадания, тонкости и хрупкости в стремлении постичь внутреннюю жизнь самых незначительных предметов <...>. Необходимо понимание очарования простых вещей, сочетания лёгкости, простоты и прозрачности с глубиной мысли и чувства. И самое главное, ради чего собственно создаётся хайку, – это озарение или просветление, наступающее не только вследствие долгих и мучительных раздумий, но и вслед внутреннему освобождению, почти мгновенно, неожиданно, вдруг...» [12, с. 439]. Таким образом, рефлексия на хайку позволила европейскому писателю создать прозу особого рода, несущую на себе печать поэзии вне известных стихотворных форм. Вместе с тем, А. Барикко словно бы намеренно «играет в подражание», помещая внутри прозаического текста трёхстрочные структуры. Например: «Лавильдье – так звалось местечко, где жил Эрве Жонкур. / Элен – так звали его жену. / Детей у них не было», либо: «Ты умер. / Сказала она. / И на свете не осталось ничего хорошего».

Впечатление стиха рождается самим пространственным решением в русском издании литературного текста, отчленяемого с обеих сторон широкими полями. Несмотря на сохранение знаков переноса, возникают ассоциации с поэтическими строками. Композиция романа складывается из 65 миниатюрных «глав»⁶, нередко не превы-

⁶ Любопытно, что знаменитое «Лирическое интермеццо» Г. Гейне, 16 стихов из



шающих 20–30-ти строк и подхватывающих словно бы прерванное повествование, вследствие чего они сближаются одновременно со строфой, лирическим и вокальным циклом, драматургией номерной оперы. Настойчиво выставляемые писателем даты и временные границы отвечают принципу историзма сродни жанру дневника либо биографического романа. Между тем, реальный ход сюжетных событий и их словесное изложение подчиняются многогранно преломлённой повторности. Композиционный повтор связан прежде всего с поездками главного героя Эрве Жонкура в Японию, что приводит к циклизации иного рода, следующей графике концентрических кругов. Причём известного рода замкнутость каждого из субциклов подчеркнута описанием пути «туда и обратно», создавая внутреннюю периодичность событий, метроритмическую организацию целого. Так складывается четырёхчастная структура, где первый подцикл составляет экспозицию коллизии любви-шёлка, два последующих – её развитие, заключительный же – развязку-катастрофу. Возникший на пересечении двух национальных традиций роман А. Барикко развивает и достижения европейской культуры, в иной форме выражающей бесконечную игру реального – ирреального как эквивалента явленного и сокрытого. Отсюда развёртывание лирического действия в двух плоскостях: помимо японских «странствий» немаловажную роль играют сцены любовных взаимоотношений героя с его женой Элен. Их параллелизм-антитеза раскрывается в вариативной множественности двойничества, осуществляемого через разветвлённую систему подмен и противопоставлений, стягиваемых в конце романа в единый узел любви как символа страсти и преданного сердца.

Любовь-шёлк – молчалива; общение героев происходит исключительно посредством диалога взглядов. Лишь однажды безымянная женщина нарушает добровольно принятое табу, передав герою записку с начертанными на ней иероглифами, содержание которой сводилось к короткой фразе: «Вернитесь – или я умру». Напротив,

которого составили основу вокального цикла Р. Шумана, содержит это же количество номеров.



важной характеристикой Элен служит её чарующий голос, слушая который Эрве Жонкур чувствует себя счастливым. Парными предстают ситуации любовных свиданий. А. Барикко, тонко чувствуя восточную традицию, живописует ночь любви героя во владениях Хара Кэя с юной девушкой, подаренной ему госпожой вместо себя: «В непроглядной комнате он ощутил красоту её тела, познал её руки и уста. Он ласкал её целую вечность, как не ласкал ни разу в жизни, отдавшись на произвол непривычной медлительности. В темноте ничего не стоило любить её и не любить её». По возвращении домой вечером «он лег в постель Элен и ласкал её с таким нетерпением, что она испугалась и не могла сдержать слёз. Когда он заметил их, она улыбнулась через силу. – “Просто <...> я так счастлива”, – сказала она тихо».

Третья подмена составляет лирическую кульминацию: эротически-любовное письмо Элен, написанное по-японски. Первоначально герой принимает его за послание знакомой незнакомки, и лишь позднее, уже после смерти жены он раскрывает для себя истину.

Помимо «больших» кругов, соединяющих точки исхода и возврата, в странствиях главного героя вырисовываются и «малые», к которым относятся три визита Эрве Жонкура к мадам Бланш, неоднократное упоминание об окончании путешествия «в первое воскресенье апреля, как раз к Праздничной мессе», дважды слово в слово перечисляются исторические события 1861 года, выставляющего хронологический исток романного повествования. Возникающая система циклов отсылает как к поэтической форме ронделя, так и к музыкальному рондо, возникающему на основе песенно-хоровых структур. Замкнутость каждого из субциклов не приводит ни к статике «бездействия», ни к механической монотонности благодаря внутренней динамичности лирико-психологических событий. Вербальным её выражением становится обновление ситуации, места действия, результата поступков, чувствований и отношения к происходящему. Не случайно рефренная повторность ключевых положений несёт на себе печать постоянно меняющегося контекста, напоминая о процессах в лоне медитативных музыкальных композиций.



Музыкальные закономерности прослеживаются в «Шёлке» в паутине сквозных мотивов, цель которых заключается не только в связи отдельных этапов действия, но и в создании смыслового объёма, обусловленного настойчивой повторностью отдельных слов и выражений, несущих одновременно предметное и символическое содержание. Их рассеивание в пространстве текста напоминает внешне не связанные строки японского хайку, а с другой стороны, изыски экзистенциалистской поэзии. Главный лейтмотив, вынесенный в название, первоначально заявлен как нечто приземлённо-прозаическое – шелковичные черви; их купля-продажа до путешествия в Японию составляла цель поездок Эрве Жонкура в страны Средиземноморья. Затем, словно разматывая кокон, А. Барикко ткёт лирический сюжет: в миниатюрных главах 10, 12, 17 он упоминает о платке, легче воздуха, бессловесном человеке, чьё лицо скрывал шёлковый платок, шёлковой тунике, привезённой в подарок жене, но которую «стеснительная Элен так ни разу и не надела». Превращение мотива шёлка в символ недостижимого происходит в «строфе» 23 – в последний день пребывания героя в новооткрытой им Японии. «Он ощутил лёгкое прикосновение шёлковой вуали. И женских рук – женских, нежно обтиравших его кожу повсюду; тех самых рук и того шёлка – сотканного из пустоты. Он не шевельнулся, даже когда руки взметнулись с плеч на шею, а пальцы – дотянулись до губ, осторожно притронувшись к ним, всего только раз – и растаяли. Напоследок Эрве Жонкур почувствовал, как шёлковая вуаль взлетела над ним и упорхнула без следа». Своеобразной смысловой рифмой к этому эпизоду служит письмо Элен, где неосвязаемость касаний уподобляется шёлку.

Лейтмотивами-спутниками шёлка, расширяющими символическое пространство любовной коллизии, становятся мотивы птиц и ярко-голубых цветков, увивающих, словно кольца, пальцы мадам Бланш. Первый из них олицетворяет счастье обрётённой любви; не случайно, познав её тайный язык, герой строит вольеру и у себя в парке. Однако в отличие от богатой роскоши экзотических пернатых в клетках Хара Кэя она пуста, то ли застыв в ожидании разноголосого щебета, то ли опредметив образовавшийся вакуум в сердце героя.



Если мотив птиц непосредственно связан с любовью-шёлком, в силу чего вносит дополнительные краски и локальный колорит в японскую линию сюжета, то образ ярко-голубых цветков, как и их носительница, являются семантическим мостом, связывая различные модусы любовного сюжета и национальных традиций. Мадам Бланш, японка по происхождению, характеризуется писателем как символ эротических переживаний, дарящая избранникам чувство обладания и кольцо с ярко-голубым цветком. Озвучив письмо Элен и, по сути, став её медиумом, она «разрывает» виртуальные барьеры силой всевластия любви. Отсюда простираются нити к европейскому романтизму, Голубому Цветку Новалиса как символу недостижимости идеала и вечной устремлённости к нему.

Иную грань любовного кристалла составляет образ конца света. Появившись на страницах романа как обозначение дальности пути, он получает затем эпитет «невидимый», модифицируясь в эсхатологическую метафору смерти. Все события, происходящие после катастрофы войны и исчезновения Хара Кэя и его свиты, оказываются, по словам автора, уже «по ту сторону конца света».

Оперирование лейтмотивами-символами, завораживающая статика повторяющихся действий, система дублей порождают особую драматургию состояний, гармонирующую с особенностями личности главного героя и в известной мере являющуюся внешней проекцией его внутреннего «Я». Представляя своего героя, автор пишет, что «был он из тех, кому по душе *созерцать* собственную жизнь и кто не примет всякий соблазн *участвовать* в ней». Преодолению инерции застылости как естественного следствия повторности способствует постоянное приращение на смысловую ось координат новых, но сходных по семантике лексем, сообщающих той или иной ситуации-образу кинетическую энергию. Так, мотив самосозерцания обогащается метафорой дождя, олицетворяющего в романтической поэтике печаль, ностальгическую разлуку, неспешно текущего времени. Комментируя натуру героя, писатель замечает, «что такие люди наблюдают за своей судьбой примерно так, как большинство людей за дождливым днём». Несмотря на остроту переживаний, вызванных первой встречей с не-



знакомкой, Эрве Жонкур, которому «4 сентября 1862 <...> исполнилось 33 года», не изменяет самому себе, и его жизнь по-прежнему строится перед его взором «как дождь: легко и безмятежно».

Реально-ирреальный «предмет любви» посланника далёкой Франции окутан тайной, придающей любовной истории привкус мистического наваждения. Шёлковая неуловимость безмолвной женщины подчёркивается неоднократным повторением деталей внешнего облика: «У её глаз не было восточного разреза; её лицо было лицом девочки», при этом она не знала языка Эрве Жонкура, а писала по-японски. Данная ситуация «здесь и нигде» заставляет вспомнить Мелизанду М. Метерлинка – К. Дебюсси, в другом амплуа – Кундри Р. Вагнера. Вместе с тем, литературная основа этих оперных либретто, изобилующая смыслообразной эмблематикой, выявляет скрытую связь с музыкальным в широком понимании этого слова как выразителя невербализуемых ощущений. Видимой стороной «омузыкаливания» повествовательного текста оказываются тематические и композиционные структуры, управляемые закономерностями музыкальной логики.

В рассмотренных произведениях можно выделить несколько типов проявления музыкального. Главнейший из них обусловлен лирической природой музыкального искусства, гармонирующей с вниманием авторов к внутреннему миру личности. В «Тристане», «Саломее» и «Шёлке» двигателем сюжетных перипетий служат любовные чувства, в каждом из них получающие особое преломление. У Т. Манна воспроизводится «вагнеровская» коллизия *Liebestod*; О. Уайльд доводит страсть героини до самоиступления, приводящего к преступлению; А. Барикко рисует перед читателем неуловимые образы «касания душ». В романе Ю. Олеши любовь трактована символом уходящего мира, в противовес которому дана анти-любовь как антимир современности. Стихотворение в прозе Б. Группильона представляет собой лирический пейзаж, в котором любовь лишь угадывается в элегических интонациях прощания. Осмысленные в таком ключе литературные опусы размывают границы, определяющие «пределы» различных видов искусства, максимально сближаясь в силу активной роли метафорики не только с живописью, но и с музыкой как особой



сферой «неназываемого». Благодаря этим свойствам вовлечение музыки в литературный текст способствует расширению его смыслового пространства, возникновению специфически полифонических приёмов – имитации и контрапункта. В явленных формах музыка определяет художественное своеобразие литературного сочинения, что приводит к неординарным творческим решениям, выводящим за рамки собственно литературной традиции. Признаком данного процесса выступает привлечение структурных закономерностей и формообразующих принципов музыкального искусства, заявляющих о себе в наличии явных черт наиболее распространенных форм, таких как сонатная, рондо, вариации. Крайним выражением подобного рода взаимодействия становится писательская игра со словом и приёмами организации как способ создания утончённого эстетического переживания.

Список использованной литературы

1. Анненский И. Ф. *Избранное / Иннокентий Анненский ; [сост., вступ. ст. и коммент. И. Подольской].* – М. : Правда, 1987. – 592 с.
2. Анненский И. Ф. *Стихотворения и трагедии / Иннокентий Анненский ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова].* – Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1990. – 640 с. – (Библиотека поэта : осн. Максимом Горьким в 1931 г. : 3-е изд. Большая серия).
3. Барикко А. Шёлк : роман / Алессандро Барикко ; перевод с итал. Геннадия Киселёва. – М. : Иностранка : БСГПресс, 2002. – 144 с.
4. Грейфф Л. Под знаком Льва / Леон де Грейфф ; перевод с исп. Сергея Гончаренко. – М. : Худож. лит., 1986. – 304 с.
5. Группильон Б. Осенняя симфония / Борис Группильон // Музыка : еженедельник – М., 1911. – 3 сент. (№ 40). – С. 832–836.
6. Иванова И. Л. Синтез искусств как специфическая проблема романтической культуры / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // *Аспекти історичного музикознавства : дослідж. і матеріали / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол. : Л. І. Шубіна та ін.].* – Х., 1998. – С. 55–79.
7. Манн Т. Тристан / Томас Манн ; перевод С. Апта // *Новеллы / Томас Манн ; [переводы под ред. Наталии Ман].* – М., 1956. – С. 79–116.
8. Олеша Ю. Зависть : роман / Юрий Олеша // *Одесская плеяда : сатир. произвед. 20–30-х годов / [сост., примеч. О. В. Филимонова].* – К., 1990. – С. 37–136.



9. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : Издат. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2002. – 685 с.
10. Павлова Н. С. Типология немецкого романа, 1900–1945 / Н. С. Павлова. – М. : Наука. 1982. – 278 с.
11. Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» / В. Пискунов // Проблемы творчества : ст., воспоминания, публ. / Андрей Белый ; [сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов]. – М., 1988. – С. 193–214.
12. Соколов В. Хайку : короткий очерк / Владимир Соколов // Японская лирики : [сб. стихов] / перевод Владимира Соколова ; под ред. Владимира Орлова. – М., 2002. – С. 437–440.
13. Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» / И. Ф. Стравинский // Статьи и материалы / И. Ф. Стравинский ; сост. Л. С. Дьячкова. – М., 1973. – С. 23–47.
14. Уайльд О. Саломея / Оскар Уайльд ; перевод К. Бальмонта и Е. Андреевой // Пьесы / Оскар Уайльд ; [ред. переводов, вступ. ст. и примеч. А. Аникста]. – М., 1960. – С. 259–294.
15. Филипчикова Р. Ладислав Фукс и его роман «Вариации для тёмной струны» / Р. Филипчикова // Вариации для тёмной струны : роман / Ладислав Фукс ; [перевод с чеш. И. Чернявской]. – М., 1970. – С. 5–10.
16. Фукс Л. Вариации для тёмной струны : роман : перевод с чеш. / Ладислав Фукс ; [перевод И. Чернявской]. – М. : Прогресс, 1970. – 374 с.
17. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Проблемы творчества : ст., воспоминания, публ. / Андрей Белый ; [сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов]. – М., 1988. – С. 103–130.

УДК 821.133.1 Гюго : 782.1 “18”

Ирина Драч

ДРАМА В. ГЮГО «АНДЖЕЛО, ТИРАН ПАДУАНСКИЙ» НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Рассматривается проблема интерпретации французского литературного первоисточника в оперном искусстве XIX века. В качестве материала для выявления характерных черт композиторского мышления избраны сочинения С. Меркаданте, А. Понкьелли, Ц. Кюи.

Ключевые слова: опера, драматическое действие, музыкальная драма.



Ірина Драч

ДРАМА В. ГЮГО «АНДЖЕЛО, ТИРАН ПАДУАНСЬКИЙ» НА ОПЕРНИЙ СЦЕНІ. Розглядається проблема інтерпретації французького літературного джерела в оперному мистецтві XIX століття. У якості матеріалу для вияву характерних рис композиторського мислення обрані твори С. Меркаданте, А. Понкьеллі, Ц. Кюї.

Ключові слова: опера, драматична дія, музична драма.

Iryna Drach

V. HUGO'S DRAMA "ANGELO, THE TYRANT OF PADUA" ON THE OPERA-STAGE. The author of the article considers the problem interpretation of French literary source in the Opera-art of XIX-th century. The article based on material of works of S. Mercadante, A. Ponchielli, C. Cui) and investigated character features of composer's art thinking.

Keywords: opera, dramatic efficiency, musical drama.

Драматургія В. Гюго – щедрый источник оперных сюжетов. Современники французского писателя в полной мере сумели оценить музыкально-сценический потенциал его драм: повышенный градус высказывания, романтическую риторичность, занимательность интриги, квази-исторический антураж, широкое использование приемов гротеска, рельефно вылепленные характеры, внешние атрибуты мелодрамы, смешение жанровых моделей при жестком рационализме композиционных структур. Уже первый драматический опыт В. Гюго – свободная инсценировка романа В. Скотта «Кенилворт», получившая во французской версии название «Эми Робсарт», послужил основой для либретто Л. Тоттолы, использованном в мелодраме Г. Доницетти «Елизавета в замке Кенилворт» (1829). Пробовал работать над сюжетом «Эрнани» в 1832 году и В. Беллини. Начиная с 1833 года, когда состоялась премьера «Лукреции Борджиа» Г. Доницетти, сюжеты драм В. Гюго служили неким талисманом удачи для многих оперных композиторов.

Задача данной статьи состоит в том, чтобы выявить специфику освоения оперным искусством XIX века жанрово-стилевых новаций драматургии В. Гюго. В этом аспекте, как правило, рассматриваются созданные по В. Гюго музыкальные драмы Дж. Верди [см., например: 3, 4]. Между тем, у *Maestro Maggior*e были на этом пути как пред-



шественники, так и последователи, сочинениям которых уделено в научной литературе значительно меньше внимания. Среди них – оперы соотечественников Дж. Верди: полузабытого Саверио Меркаданте (*Saverio Mercadante*: 1797–1870) и далеко не забытого ныне Амилкаре Понкьелли (*Amilcare Ponchielli*: 1834–1886), а также музыкальная драма их российского коллеги, француза по отцу Цезаря Антоновича Кюи (1835–1918). Не соизмеряя масштаб дарований названных композиторов, заметим, что их опыт музыкально-сценического прочтения драмы В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский» представляется весьма показательным для осмысления процесса взаимодействия музыки, литературы и театра в контексте романтической и постромантической эстетики.

В начале 1830-х годов среди парижских впечатлений, которые жадно впитывали итальянские композиторы, важное место занимали скандальные премьеры драм В. Гюго. Острая полемика вокруг них требовала от писателя включать в публикацию своих театральных текстов обширные предисловия, растолковывающие замысел драмы с изложением основ авторского кредо. Эти прекрасные аналитические эссе, думается, не в последнюю очередь вдохновляли композиторов и либреттистов. Среди тех, кто сумел оценить новизну и злободневность драм В. Гюго, был современник Г. Доницетти Саверио Меркаданте. К 1836 году – времени создания своей оперы на сюжет В. Гюго, он был уже признанным автором более четырёх десятков оперных партитур. Тогда, будучи в Париже, где в Итальянском театре ставился его очередной опус «Разбойники» (по Ф. Шиллеру), С. Меркаданте, видимо, получил возможность познакомиться с новинкой последнего театрального сезона – драмой «Анджело, тиран Падуанский». Она увидела свет рампы в мае 1835 года в театре «Комеди Франсез» («*Théâtre-Français*») и вскоре в том же году была напечатана. Премьера оперы С. Меркаданте на тот же сюжет (либретто Г. Росси) состоялась уже в марте 1837 года на сцене «Ла Скала» в Милане. Именно у В. Гюго сорокалетнему композитору удалось найти материал для сочинения, которое позволило ему не только успешно конкурировать с находящимся на пике европейской славы Г. Доницетти,



но и не уступить своего места в репертуаре театров впоследствии – вплоть до конца XIX столетия – музыкальным драмам Дж. Верди.

По известным политическим причинам С. Меркаданте и Г. Росси не стремились афишировать тираноборческие мотивы драмы В. Гюго и назвали свою оперу «Клятва» («*Il Giuramento*»). Её героини также обрели иные имена. Тиран Анджело стал байроническим героем Манфредо. Его супруга и жертва Катарина была переименована в Бьянку. Её верный поклонник Родольфо выступил под именем Вискардо. А центральная фигура драматической концепции В. Гюго – блистательная актриса и куртизанка Тизбе – в оперном воплощении была названа Элаизой. При этом С. Меркаданте не отказался от присущих драме В. Гюго атрибутов мелодраматической фабулы, сохранив ситуации с тайными свиданиями, потайными дверями, призрак прошлого, роковым письмом, плахой за пологом алькова, внезапными узнаваниями, фатальным стечением обстоятельств. Ту же мелодраматическую канву легко обнаружить и в опере Г. Меркаданте. При этом, как и В. Гюго, С. Меркаданте сумел в этой привлекательной для зрителей того времени «приманке» («как в мясном покрове кость») сохранить мысль, полезную, как полагал французский драматург, для общества, «полезную для человечества» [1, с. 90]. С. Меркаданте, как и В. Гюго, сумел сопоставить в музыкальном действии два строгих и скорбных образа: «Женщину в обществе и Женщину вне общества <...> Показать, что обе эти женщины, воплощение всех остальных, нередко великодушны, несчастны всегда. Защитить одну от деспотизма, другую – от презрения. Изобразить, какими испытаниями противостоит добродетель одной, какими слезами смывается запятнаность другой» [1, с. 91–92]. Однако В. Гюго-драматургу явно не достаточно одной впечатляющей оппозиции, ведь он задумал «рядом с этими женщинами <...> поставить двух мужчин, мужа и любовника, властелина и изгнанника, и показать на их примере <...> все те обычные и необычные отношения, которые у мужчин могут быть, с одной стороны, – к женщине, с другой, – к обществу. Затем у подножия этой группы, то мрачной, то озарённой, которой дано наслаждаться, владеть и страдать, не забыть завистника, этого рокового соглядатая», по-



местив «его в тени, где он скрежещет зубами в ответ на все улыбки». И, наконец, «пригвоздить всю эту человеческую муку к оборотной стороне распятия» [1, с. 91–92].

В своей оперной версии С. Меркаданте сосредоточил внимание преимущественно на женской паре, отодвинув колоритных мужских персонажей на второй план. В этот период культ премьеров-теноров лишь только начинал складываться на оперной сцене, поэтому и финальная ария по праву отдавалась примадонне.

Оперная сцена знает множество парных женских образов – соперниц (например, Норма и Адальджиза в опере В. Беллини, Анна Болейн и Джейн Сеймур в опере Г. Доницетти, вплоть до Катерины Измайловой и Сонетки из «Леди Макбет Мценского уезда» Дм. Шостаковича). Однако В. Гюго трансформировал эту оппозицию, сконструировав такой сюжет, в котором «ревность и враждебность оказываются побежденными любовью к возлюбленному, любовью к матери, страсть укрощается благодарностью» [1, с. 92]. Именно так разрешается главная жизненная проблема куртизанки Тизбе (в опере Элаизы). Все силы её души направлены на то, чтобы сохранить власть над возлюбленным Родольфо (в опере Вискардо), который беззаветно любит другую. И Тизбе находит выход: «Смерть – ничто! Забвенье – всё!». Ей остается лишь умереть, но умереть так, чтобы возлюбленный не мог вырвать воспоминание о ней, «чтобы он повторял: “А ведь в конце концов хорошая была девушка, эта бедная Тизбе!”» [1, с. 91–92].

В опере С. Меркаданте Элаиза апеллирует к чувствам зрителей. Её проникновенная романсовая кантилена окрашивает происходящее в элегические тона. Доминантой в её сознании является сфера памяти. Это – память о своём голодном детстве, лишениях и потерях; память о бедной матери; и память о своём позорном уделе. В интродукции, где на весёлом празднике гости прославляют прекрасную хозяйку, разительным контрастом звучит её ми-бемоль-минорный романс (№ 7). Выразительная кантилена романса хоть и отмечена влиянием вокальной мелодики В. Беллини, несёт определённые признаки разрушения самодовлеющей целостности бельканто вследствие отчётливой детализации текста. Вынесенный в каденционный участок колоратурный



пассажа при повторении во втором куплете заметно сжимается, динамизируя заключительное построение. В самом куплете обнаруживаются признаки сквозного развёртывания с чертами разработочности (дробление, мотивные повторы, секвентное движение к кульминации). Посткульминационный спад приводит к экспрессивному скандированию текста на субдоминантовом тоне – мелодия словно загнана в угол. И внезапно сумрачный колорит озаряется одноименным мажором, буквально озвучивая артикулируемую в словесном тексте «идею спасения». Романс Элаизы превращён композитором в драматический рассказ – индивидуализированное высказывание с отчётливо пропускающими чертами характерности и психологизма.

Показательно, что тот же ми-бемоль-минорный колорит окрашивает в опере «Клятва» и музыкальный образ Бьянки. Вспомним В. Гюго: обе женщины «нередко великодушны, несчастны всегда». Ключевым для драматургии оперы становится дуэт Элаизы и Бьянки (№ 12). Соперницы, которые первоначально выступают в амплуа: «палач» – «жертва», волею случая (слепая Фортуна), становятся сообщницами. Ведь у Бьянки хранится старинное распятие, которое подарила спасённая ею от расправы нищенка – мать Элаизы! Сцена узнавания преобразует весь внутренний мир страстной Элаизы, которая ещё в детстве поклялась отблагодарить неведомую спасительницу.

Новаторские импульсы первоисточника позволили С. Меркаданте выйти на качественно новый творческий уровень, преодолев своё «россиниевское прошлое», неаполитанские композиционные модели с использованием нарастаний (*crescendo*) и кабалетт. В опере «Клятва» композитор предстал как зрелый мастер, способный проследить изменения в психологии героев, живо воссоздать трепетный мир их чувств. «Клятва» открыла наиболее плодотворный период в оперном творчестве С. Меркаданте. Среди современных ему композиторов он не уступал в популярности ни В. Беллини, ни Г. Доницетти. Именно оперное искусство Саверио Меркаданте Ф. Лист воспринял как главное связующее звено между великими Дж. Россини и Дж. Верди¹.

¹ Обширное творчество С. Меркаданте (более 70 опер) было затронуто ренессансом оперы бельканто во второй половине XX столетия. В настоящее время



Опера «Клятва» долгое время успешно конкурировала на европейских сценах с оперными полотнами Дж. Верди, пока в 1876 году на сцене «Ла Скала» не появилась новая оперная версия «Анджело». Её авторы – А. Понкьелли совместно с либреттистом А. Бойто – создали на этот сюжет В. Гюго оперу «Джоконда» («*La Gioconda*»), которая до сих пор не сходит с афиш оперных театров мира². Современную публику, как и полтора столетия назад, неизменно пленяет в сочинении А. Понкьелли дух «большой оперы» с её импозантностью, яркой театральностью, романтической взволнованностью и зрелищностью.

Разумеется, А. Понкьелли был знаком с предшествующим опытом музыкально-сценического прочтения В. Гюго. Как и С. Меркаданте, младший последователь Дж. Верди переименовывает всех персонажей драмы, перенося действие из Падуи 1549 года в Венецию на сто лет спустя. Тиран Падуанский превращён в герцога Альвиуса Бадозро – одного из трёх членов зловещего Верховного совета. Его несчастная супруга носит имя Лауры Адорно. С ней был когда-то обручён и до сих пор её любит благородный изгнанник Энцо Гримальди. Тайно пробравшись в Венецию, он готовит побег возлюбленной. Но происки отвратительного доносчика и шпиона Барнабы затрудняют осуществление задуманного. И лишь самоотверженность простой безымянной уличной певицы, известной публике как «Джоконда» (в переводе с итальянского – «веселящаяся»), позволяет любящим бежать.

На основе изобретённой В. Гюго остросюжетной канвы А. Понкьелли со своим либреттистом разворачивает драму любви и ревности, мести и милосердия. Главной движущей силой в драматургии

существует около двух десятков аудио- и видеозаписей оперных партитур С. Меркаданте, одиннадцать из которых – созданы на рубеже XX–XXI столетий. Одной из резонансных стала постановка «Клятвы» в Германии в Гессене в 2006 году. Режиссёр Хельмут Поликас расположил главных персонажей на крестообразной сценической конструкции, символически воссоздающей, по указаниям В. Гюго, условный мир драмы «Анджело».

² Об этом свидетельствует мировая оперная практика, включающая и Украину. Так, сегодня «Джоконда» идет в Киеве на сцене Национальной оперы (дирижер В. Кожухарь, режиссер М. Корради). Ранее – в 1970-х годах – имел огромный успех Львовский спектакль (дирижер И. Лацанич, художник Е. Лысик). В 1980-х «Джоконда» была поставлена в Днепропетровске (дирижер А. Чепурной, режиссер Ю. Чайка).



целого выступает «завистник» и «роковой соглядатай» Барнаба, который тщетно ищет любви Джоконды. Нет сомнения в том, что этот зловещий образ послужил своеобразным эскизом к вердиевскому Яго. Характерно, что Барнаба как олицетворение зла открывает музыкальное действие, манипулируя требующей «Хлеба! Зрелищ!» толпой, и завершает оперу, бросаясь с криком ярости на улицу после внезапного самоубийства Джоконды, которая предпочла ласкам злодея смерть. Мир, исполненный беспечного веселья и слёз, прелести и скорби, лежит во зле – такова главная мысль создателей новой оперной версии «Анжелло».

В «Джоконде» заметно воздействие вердиевской музыкальной драмы, французской оперы «большого стиля» и фактически нет прямых заимствований из С. Меркаданте. Хотя, думается, именно оперой «Клятва» был инспирирован темпераментный дуэт-агон Джоконды и Лауры, где каждая из соперниц говорит о своей любви к Энцо: «Моя любовь – это любовь льва, орла...», – восклицает Джоконда. «Моя любовь – это красота мироздания...», – отвечает ей Лаура.

Кроме того, следует отметить, что А. Понкьелли решил вывести на сцену под именем «*La Ciecca*» (в переводе с итальянского – «Слепая») мать Джоконды, о которой лишь вспоминает главная героиня драмы В. Гюго и оперы С. Меркаданте. В этой эпизодической партии отчётливо проступают черты романсовой кантилены бельканто прежней поры. Видимо, не без умысла композитор включил в свою партитуру голос прошлого оперной истории. В таком контексте присутствие пассивной фигуры «*La Ciecca*» в динамическом развертывании действия обретает символическое значение. Она, словно постаревшая Элаиза, повторившая в свою очередь судьбу матери, олицетворяет «упование на мир иной», безвозвратно утраченный. Этот символический уровень поддерживается, как ни странно, откровенно вставным балетным номером в третьем действии, получившим название «Танец часов». Танцевальная сюита – Утро, День, Вечер, Ночь – служит аллегорией быстротечной человеческой жизни, причём ми-минорная кантилена «ночных часов» обнаруживает интонационное родство с романсовой мелодией Чекки.



Иная оперная версия «Анджело» появилась в том же 1876 году на сцене в Санкт-Петербурге. В отличие от итальянских коллег, её авторы – один из «кучкистов» Ц. Кюи и либреттист В. Буренин, сохранили в своём сочинении название драматического первоисточника, имена его персонажей. В. Стасов считал, что «Анджело» – наиболее удачная опера композитора³. К сожалению, это произведение, как и остальные оперные партитуры Ц. Кюи, до сих пор остаются вне процесса воскрешения маргинальных явлений музыкальной истории на европейской сцене. Отечественные театры пока не готовы к возрождению богатейшего оперного наследия русской музыкальной культуры. Причина, думается, не только в известном «отставании» музыкально-театральной практики России от аналогичных процессов в мировом оперном театре, но и в самой творческой позиции Ц. Кюи.

Как-то А. Серов указал, что успех и значение оперы «Русалка» А. Даргомыжского состоит в том, что она написана:

- для русской публики;
- на русский сюжет;
- с русской музыкой [5, с. 12].

«Анджело» Ц. Кюи – прямая противоположность этой формуле. Эта опера адресована европейски ориентированной русской публике; она содержит европейский сюжет, раскрытый «музыкой страсти», которая не знает национальности. В своём прочтении драмы В. Гюго композитор заметно укрупняет политическую подоплёку сюжета, особенно его тираноборческий пафос. Если в интродукции оперы С. Меркаданте беспечности хмельной толпы противостоит музыка исполненного тоски женского сердца (романс Элаизы), то в опере Ц. Кюи «подлomu веселью» венецианской черни, проникнутой «преступным легкомыслием», противопоставлена серьёзность заговорщиков во главе с Родольфом. «Мщенья час приблизился!» – призывает он друзей, которые приносят клятву верности отчизне [2, с. 25–37].

Эта сюжетная линия получает развитие в третьем действии в масштабной массовой сцене у дворца Подесты, где ночью среди

³ В настоящей статье анализ этой оперы осуществлялся по изданному в год премьеры клавиру [см.: 2].



праздной толпы собираются заговорщики и происходит раскрытие предательства, убийство шпиона Галеофы, наконец, столкновение борцов за свободу с войсками Анджело. Этот обширный эпизод оперы воспринимается как многоплановая композиция в духе М. Мусоргского с присущими массовым сценам «Бориса Годунова» динамичностью, выразительными репликами из толпы, пестротой отдельных социальных групп, с их разными оценками происходящего. Однако прямо наследовать своего коллегу Ц. Кюи вряд ли мог. Он трудился над «Анжелло», начиная с 1871 года, тогда же М. Мусоргский работал над второй редакцией своей оперы, увидевшей свет рампы лишь в 1874 году. Отмеченная общность, несомненно, свидетельствует о том, что творческие искания «кучкистов» при всех возникших со временем противоречиях проходили всё же в одном русле. Столь пристальное внимание и детальная разработка сюжетного мотива заговора позволяет представить оперу Ц. Кюи как первое претворение столь важного для русской культуры XIX века мифа о декабристах.

В целом драматургию своей оперы Ц. Кюи подчинил принципу максимального контраста образных сфер. Её тематическим обрамлением служит музыка похоронного шествия «*De profundis*», которая в оркестровом вступлении дополнена проникновенной и просветлённой лирикой последнего «Прости» умирающей Тизбы. «Счастье любви», которым дышит карнавальная ночь (хор пажей) в саду Тизбы (первая сцена), оказывается призрачным. Изгнанник Эцилино ди Романо под именем Родольфа озабочен «часом и местом отмщенья» тирану Анджело. Негодяй Галеофа в маске астролога плетёт интриги, заманивая Родольфа в западню. Тизба, которой кажется, что вокруг неё всё дышит радостью вечной любви, ищет уединения с возлюбленным. Но её экстаичный любовный порыв (шестая сцена первого акта) – всего лишь «грезы любви», которые вызывают у Родольфа сожаления: «Бедняжка Тизба! Как тяжело обманывать её» [2, с. 78]. Ведь он мечтает о встрече с Катариной, чем вызывает саркастический хохот подслушивающего шпиона Галеофы, хорошо представляющего, как можно заработать («набить свой кошелёк») на иллюзиях людей.



В свою очередь и Тизба вынуждена кривить душой, принимая на своём великолепном празднестве нежданного гостя – «славного и могущественного Анджело», который ищет её благосклонности. В развёрнутой диалогической сцене (финал первого действия) композитор стремится выявить полярность этих персонажей: подозрительность и всепоглощающая жажда власти Анджело сопоставляется с простотой и сдержанностью Тизбы. В мире музыки они «существуют» в максимально далёких ладо-тональных пространствах: Анджело – в сфере усложнённого мажоро-минорными созвучиями *Ля-бемоль мажора*, Тизба – в диатонике *Ля-мажора*, а затем (в Рассказе о матери) – в *ми-миноре*. Причём важно отметить, что печальная мелодия рассказа-воспоминания, «омрачённая» фригийской секундой, после речитативно-декламационной, тонально неустойчивой средней части, повествующей о заступничестве и чудесном спасении матери из рук палачей, в динамизированной репризе освобождается от альтерации второй ступени. Более того, исходная тема меняет ладовое наклонение, утверждаясь в просветлённом *Ми-мажоре*.

Именно в рассказе Тизбы обретает эмблематическое значение мотив распятия («О, как теперь, я вижу этот крест» [2, с. 112]). Этот крест – медный, без украшений, с написанным на нём именем «Тизба» – подарила своей юной спасительнице мать героини. Паразитально, что интонация этого восклицания обнаруживает сходство с монограммой «*D-Es-C-H*», с той лишь разницей, что начинается от звука «*e*» и нисходящая секунда заменяется на восходящую, «обнажая» звучание ум. 4.

Судьбоносный смысл этого мотива раскрывается в третьей сцене второго действия, где Тизба готовится к разоблачению Катарины и её любовника. Произнося обличающую ханжество замужних синьор речь, она вдруг видит знакомое распятие: «Откуда этот крест у Вас?» В оркестре звучит тематическая реминисценция рассказа Тизбы на фоне тремоло, в звучании которого проступают интонационные контуры мотива распятия [2, с. 180]. Композитор не повторяет его буквально, как самостоятельный лейтмотив, а пронизывает характерными для него интонационными оборотами музыкальную ткань тех



эпизодов, которые включены в сферу роковой предопределённости. В частности, мотив распятия присутствует в «музыкальной речи» Катаррины, которая томится, как в темнице, во дворце Анджело. Её речитативные реплики, оркестровое сопровождение ариозных эпизодов, многократные мольбы о пощаде, обращённые то к Тизбе, то к Анджело, даже отчасти признания в любви к Родольфу «подсвечены» отдельными вкраплениями мотива распятия.

Следует подчеркнуть, что Ц. Кюи далёк от стремления развернуть музыкальную драматургию оперы на основе чётко регламентированной лейтмотивной системы. Композитор очень деликатно обращается к тематическим реминисценциям, которые выступают либо в функции оттеняющего контраста (повторение вступительного хора в конце первого действия), либо в качестве своего рода «опознавательных знаков», переключающих действие в символический план. В последнем случае повторение музыкального материала происходит с подключением слова. Так, хоральная музыка оркестрового вступления ко второму действию оперы вновь звучит в первой картине четвертого акта, но уже с выразительным речитативом Катаррины, а в финале символизирует её «воскрешение» после мнимой смерти и радостную встречу с Родольфом. Такой приём позволяет наполнить первоначальный образ новыми смысловыми обертонами, превратить интерьерную декорацию («богато убранная комната», «на возвышении кровать с балдахином», «божница, над которой повешен медный крест», «арки, сквозь которые видны деревья, озарённые луной» [2, с. 128]) в место казни, где Катарина встречает свою смерть с «молитвой тихой», а затем – в тот самый «шекспировский склеп», где разлучённые враждой влюблённые всё же встретились.

В художественном отношении «Анджело» Ц. Кюи не уступает опере А. Понкьелли ни в интонационно-драматургической цельности, ни в выразительности речитативных сцен, ни в смелости гармонического языка, ни в пластике мелодического высказывания. Детальная проработка словесного текста в сольных и ансамблевых эпизодах оперы Ц. Кюи заставляет вспомнить незаконченный эксперимент А. Даргомыжского «Каменный гость», который был завершён благо-



даря усилиям именно Ц. Кюи. «Анджело» в русской версии позволяет ощутить «присутствие будущего» оперного театра XX столетия, вместе с тем, открывает шекспировское начало в драматургии В. Гюго.

В предисловии к «Рюи-Блазу» В. Гюго предложил оригинальную типологию театрального зрителя. По мнению великого драматурга, любую публику составляют, во-первых, женщины, которые, прежде всего, желают видеть на сцене страсть; во-вторых, мыслители (они же знатоки), которым нравится видеть на сцене характеры, то есть живых людей, и, наконец, толпа, которая жадно следит за действием. «Толпа требует от театра главным образом ярких впечатлений, женщины – чувств, мыслители – размышлений» [1, с. 165]. Три оперные версии «Анджело» явно рассчитаны на разные группы зрителей. С. Меркаданте адресует свой опус, конечно, женщинам, Ц. Кюи стремится заинтересовать мыслителей, А. Понкьелли обращается к толпе. Видимо, в этом – секрет популярности «Джоконды». Жизнь одного сюжета в XIX веке также позволяет проследить отдельные этапы усвоения оперным искусством драматических новинок. На первом этапе решается задача адекватного воссоздания новых чувств и переживаний, на следующем – происходит дифференциация творческих интенций. В одном случае обнаруживается тенденция к интеллектуализации сложившегося эмоционального комплекса, в другом – осуществляется его редукция, позволяющая достигнуть максимальной занимательности зрелища.

Список использованной литературы

1. Гюго В. *Анджело, тиран Падуанский* // Гюго В. *Собрание сочинений. В 15 томах. Т. 4. [Текст]* / В. Гюго. – М. : Госиздат. художественной литературы, 1954. – С. 90–162.
2. Кюи Ц. *Анджело. Опера в четырех действиях. Фортепианное переложение с пением. [Ноты]* / Ц. Кюи – СПб : Bei B. Bassel & C, 1876. – 349 с.
3. *Оперы Дж. Верди. Путеводитель : сб. статей. [Текст]* / Вст. статья Л. Соловцовой. – М. : Музыка, 1971. – 421 с.
4. Соловцова Л. *Джусеппе Верди. [Текст]* / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1981. – 416 с.



5. Серов А. Н. Статьи о музыке. В семи выпусках. – Вып. 2Б. – 1856. [Текст] / А. Н. Серов ; сост. и комментарии Вл. Протопопова – М. : Музыка, 1986. – 352 с.

УДК 792.54.046 Слонимський

Юлія Коваленко

МИФ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

Статья посвящена исследованию взаимосвязей между оперными сочинениями Сергея Слонимского и мифологической поэтикой. Три из восьми опер современного автора составляют отдельное направление творчества, в котором миф представлен как сюжетный источник и способ мышления. Своеобразие взаимодействия между оперой и мифом выражено в драматургии сочинений и художественном времени-пространстве.

Ключевые слова: опера, миф, традиция, мифологическое мышление, драматургия.

Юлія Коваленко

МІФ В ОПЕРНОМУ ТЕАТРІ СЕРГІЯ СЛОНИМСЬКОГО. *Статтю присвячено виявленню взаємозв'язків між оперними творами Сергія Слонимського та міфологічною поетикою. Три з вісьмох опер сучасного автора складають окремий напрямок творчості, в якому миф представлений як сюжетне джерело та спосіб мислення. Своєрідність взаємодії між оперою й мифом виражено у драматургії творів та художньому часі-просторі.*

Ключові слова: опера, миф, традиція, міфологічне мислення, драматургія.

Julia Kovalenko

MYTH IN SERGEY SLONIMSKY'S OPERA THEATRE. *This article is devoted to researching of the interaction between opera works by S. Slonimsky and mythological theory. Three of Eight opera works of modern author are researched the multifaceted reciprocal action with artistic tradition and, particularly, with a myth as the subject source and the method of the thinking. Originality of the interaction between opera and myth is manifested in the dramaturgy of the works and in the artistic time- space.*

Keywords: opera, myth, tradition, mythological thinking, dramaturgy.



Миф и опера в исторической перспективе своего бытия обросли тесными родственными узами. С одной стороны, мифологические сюжеты во все времена служили прекрасной основой оперного действия. С другой стороны, вместе с мифом оперой заимствовалась мифологическая поэтика, влияние которой стало одним из путей развития и обогащения оперной драматургии. Данная художественно-практическая тенденция определила актуальность и проблематику научного исследования в этом направлении, о чём свидетельствует достаточное количество монографий и статей об опере и мифе. В качестве объектов исследования берется творчество композиторов многих эпох, принадлежащих разным оперным школам и стилевым направлениям. Целью настоящей статьи является выявление взаимосвязей между мифом и оперным жанром, выраженных в драматургических особенностях сочинений и художественном времени-пространстве. Материалом для исследования служат три оперы Сергея Слонимского, впервые рассматриваемые как отдельное направление в творчестве композитора.

Мифологическую ветвь музыкально-театрального творчества С. Слонимского образуют камерная опера «Мастер и Маргарита» (1972), монодическая драма «Царь Иксион» (1993–95) и ораториальная опера «Антигона» (2006). В первом случае библейская история становится комментарием-символом по отношению к судьбе Мастера. Сюжетным и литературным источником «Царя Иксиона» выступает древнегреческий миф и созданная на его основе трагедия И. Анненского. Связь с мифом в третьей из опер осуществляется посредством обращения к трагедии Софокла. Несмотря на различие сюжетов, первоисточников, музыкально-драматических концепций, данные оперы находят свои точки пересечения на уровне композиционно-драматургического решения и музыкальной стилистики.

Преломление особенностей мифологического сознания, оценка конкретной истории с точки зрения хранимых данной художественной традицией ценностей – неотъемлемое качество всех оперных концепций С. Слонимского. Образно-смысловыми мотивами, почерпнутыми из фольклора, Священного писания, пронизаны фактически



все либретто музыкально-театральных сочинений; миф как модель миропонимания взаимодействует с принципами творческого мышления автора на уровне пространственно-временной организации и драматургии. Но только в камерном направлении оперного театра композитора, представленном «Мастером и Маргаритой», «Царём Иксионом» и «Антигоной», миф становится историей, лежащей в основе сюжета и сценического действия. Мифологическая поэтика оказывает воздействие на композиционно-драматургические особенности всех трёх сочинений.

Опера «Мастер и Маргарита» по роману М. Булгакова является вершиной периода творческих исканий композитора, отмеченного интересом к мифу и мифологическим памятникам различных цивилизаций¹. Древнейшие культурные пласты представлены в этих сочинениях сквозь призму современного мирозерцания, в соотношении вечных истин с вопросами сегодняшнего дня.

Неожиданность и парадоксальность сюжетных коллизий романа обусловили сложность и неоднородность его оперной интерпретации. Соединение серьёзного и смехового предопределило смешение временных и психологических планов. Мениппеистическая природа сочинения, направленная на сочетание философских, нравственных истин с бытовой предметностью и фантастикой, высокого стиля повествования с фамильярностью, находит своё отражение в многоплановой драматургии оперы С. Слонимского. Здесь прослеживаются три параллельных сюжетных линии, две из которых равны по своей значимости и одна выполняет вспомогательную роль. Первая, любовно-лирическая, связана с историей Мастера и Маргариты. Вторая, евангельская, навеяна судьбой Иисуса Христа. Третья, фантастическая, сфокусирована вокруг Воланда.

Проблема рамок художественного текста решается в опере посредством интонационно-смысловой арки. Эпилог осуществляет

¹ Среди сочинений этих лет – балет «Икар» (1970), вокальные циклы «Прощание с другом» (1966) по мотивам древневосточного героического «Эпоса о Гильгамеше», «Псалмы Давида» (1967), «Песни трубадуров» (1975) и «Песнь песней Соломона» (1975).



выход за пределы действия на позицию широкого кругозора, в результате чего перед зрителями предстают герои сразу всех трёх сюжетных линий, помещённые в различные точки сценического пространства: Мастер с Маргаритой и Воландом – в лунном сиянии, Пилат – в кресле вдали на каменистой площадке, Иешуа – невидим. Тем самым, наблюдатель принимает точку зрения «птичьего полёта», обозревая всё, что до того было представлено в последовательном чередовании сцен. Показательно использование автором ретроспективной точки зрения в начале с последующей заменой на синхронную. Действие драмы начинается с кульминационного момента: Маргарита потеряла Мастера, который попал в лечебницу; Иешуа распят, значит, казнь уже состоялась. С. Слонимский распространяет заявленный в романе принцип на евангельскую линию сюжета (у М. Булгакова события, связанные с Иешуа, излагаются последовательно). Две основные сюжетные линии сочинения претерпевают сближение и благодаря идентичной драматургической канве. В отличие от них фантастическая имеет линейную логику развёртывания. Реалистическая достоверность фантастических образов подкреплена их взаимодействием с жанрово-бытовым фоном, связанным одновременно с лирической канвой сочинения. Линейная направленность фантастики накладывается на «обратную перспективу» двух основных сюжетов.

Как видно, временная организация музыкальной драмы С. Слонимского совмещает точки зрения будущего, прошлого и настоящего, чередующиеся в процессе изложения. Развиваясь каждый самостоятельно, три сюжетных плана смыкаются к концу сочинения в Эпilogue. Все герои предстают в лунном сиянии, находя свой «Вечный приют». Происходит модуляция во время вечное, в котором сосуществуют добро и зло, свет и тьма, конец всего и одновременно начало; герои конкретных историй возносятся до уровня философских символов.

Отдельные инструменты оркестра, истолкованного как ансамбль солистов, наделяются своеобразным символическим смыслом и выступают в роли персонажей-дублей, сопровождая, а иногда и заменяя основных героев музыкальной драмы. Посредством тембров



композитор также сближает любовно-лирическую и евангельскую линии оперы, в результате чего возникают персонажи-двойники. Два главных героя – Мастер и Иешуа – объединяются тембром виолончели, их ученикам Левию Матвею и Ивану Бездомному вторит альт. Следовательно, общность лирической и евангельской историй, сходных в драматургической и временной организации, подкреплена параллелизмом отдельных персонажей. Инструменты оркестра наделены также особым метафорическим смыслом, выражающим авторскую позицию по отношению к своим персонажам.

С. Слонимский объединяет три сюжетных линии при помощи перемещения Маргариты и Воланда в различные временные пространства. Маргарита, находясь в настоящем времени по отношению к евангельской истории, выполняет функцию рассказчицы. Героиня является как бы «переключателем» в действие исторического романа, зачитывая рукопись Мастера. Она же прибегает к помощи «нечистой силы» в поисках своего возлюбленного и, становясь ведьмой, помещается в фантастический пласт. Такая миграция персонажей из одного сюжетного ряда в другой влечёт их амбивалентную музыкальную трактовку. Воланд, в свою очередь, являясь центральной фигурой фантастической линии, вступает во взаимосвязь с лирическими героями, решая их жизненные проблемы, выступает невидимым наблюдателем, участвует в событиях евангельской истории.

Евангельский драматургический пласт оперы сведен к комментарию современных событий. Герои не эволюционируют в традиционном оперном понимании, лишая действие напряжённого драматического развития и конфликтности. Изначальная заданность персонажей исходит из пассионного принципа изложения новозаветной истории, ввиду своей известности не требующей подробного повествования. Единичное личностное начало смыкается в хоровых эпизодах со вселенским взглядом, выводя в вечное. Таким образом, переплетая в оперном действии сюжеты евангельской истории и события романа М. Булгакова, композитор затрагивает принципы пространственно-временных смещений и образно-смысловых взаимодействий, характерные для мифопоэтического мышления.



Свою шестую по счёту оперу «Царь Иксион» С. Слонимский называет «монодической драмой с хором и камерным оркестром». Данное жанровое решение, а также особенности музыкального языка, формы и трактовки основных оперных единиц сближают «Царя Иксиона» с камерной оперой «Мастер и Маргарита». Основой либретто, автором которого в данном случае выступил сам композитор, послужили античный миф и одноимённая трагедия И. Анненского. В силу специфики сюжетно-литературного первоисточника опера обнаруживает взаимосвязь с традициями древнегреческого театра, с одной стороны, и опытом *dramma per musica*, пытавшейся его возродить, с другой.

Центром драматического действия становится главный герой, вокруг которого группируются все другие участники. Второе главное лицо драмы – хор, который есть у И. Анненского и постоянно присутствует на сцене как комментатор, принимающий участие в происходящем. С. Слонимский преобразует хор трагедии, добавляя мужские голоса в лице сатиров, а также вводит в эпилоге оперы людей, наблюдающих и комментирующих вместе с остальными казнь Иксиона. В соответствии со сложившимися в античном театре представлениями, С. Слонимский сосредоточил драматический конфликт оперы в испытании человека страстями и его противостоянии богам.

Отстранённый характер коллективного образа подчёркивается жанрово-стилистическим контрастом между хоровыми рефренами и музыкально-драматическими сценами. Первые выстраиваются в отдельный драматургический ряд, создающий пасторально-гимнический фон и комментирующий коллизии драмы. Отсюда две параллельные линии композиции оперы, реализующиеся по принципу переключения.

Оркестр предстаёт отдельным действующим лицом, способствуя обрисовке места действия и сообщая его участникам дополнительные черты. Композитор обозначает в партитуре оркестр как «комментатора», что позволяет говорить об отдельной линии драматургии, которую можно представить в виде «инструментального театра». Солирующие инструменты выступают своеобразными двойниками персонажей, сопровождая их в качестве облигатного голоса, а порой



подменяя собой их отсутствие на сцене. Наряду с немногочисленностью участников действия, представленных в сольных и диалогических сценах, оркестр придаёт музыкальной драме камерный характер, следуя ориентации на античный театр и раннюю оперу.

Наличие развёрнутых оркестровых эпизодов-картин связывает «монодическую драму» С. Слонимского с *sinfonia* опер К. Монтеверди. И в то же время, сцены на Олимпе вызывают ассоциации с пышной и богатой декоративными картинами барочной оперой, в частности, «движущаяся панорама» восхождения на Олимп наследует характерные для музыкального театра XVII века сцены с машинериями. Композитор включает в партитуру специальный инструмент – *Lastra (Donnermaschine)*, используя его в сценах с богами. Наличие пантомимы и балета вместе с красочными оркестровыми картинами вступает в некоторое противоречие с камерным характером драматического действия, однако из подобного взаимообогащения контрастных жанровых моделей оперы рождается оригинальность авторского замысла. Таким образом, действие практически каждой из картин (за исключением 5-й) приобретает инструментальное обобщение, в котором получают симфоническое развитие ведущие темы драмы. Тематическая самостоятельность оркестровой и вокальной партий, обусловленная различием интонационных источников, подкрепляется контрастным противопоставлением монодийных сольных эпизодов, обращённых к греческой ладовой системе, гомофонно-гармонического склада хоров и сонорных хроматизированных пластов оркестровых фрагментов. Тем самым, «Царь Иксион» наследует и развивает найденные композитором в «Мастере и Маргарите» принципы синтезирования мифологических традиций с современным авторским сознанием, углубляясь по исторической лестнице к миру Античности. При этом данный синтез выражается в многоплановости оперной драматургии, совмещающей разные пласты художественного времени, символическом истолковании музыкальных образов, жанров, инструментов.

В основе новой оперы С. Слонимского «Антигона» лежит трагедия Софокла. Её композиция сохраняется в либретто, структурные



части распределяются в разделы оперной формы, основанной на чередовании сольных и хоровых фрагментов.

Обе «греческие» оперы С. Слонимского отражают авторское видение античной музыкально-театральной традиции. Это, в первую очередь, реализуется в композиции «Антигоны», в которой основными структурными единицами становятся сольные эпизоды, диалогические сцены, хоровые номера и оркестровые фрагменты. Соло и диалоги объединены в развёрнутые сцены, которые сравнимы с эпизодами в античной драме, а хоровые песни сродни стасимам. Если в «Царе Иксионе» хором были нимфы и сатиры, то здесь хор олицетворяет фиванских старейшин, выражающих общественное мнение. Хоровая партия характеризуется особым разнообразием, что объясняется полифункциональностью хора в греческой трагедии, где хоровые вставки пронизывали диалоги актёров, а закруглённые песенные эпизоды служили границей между этапами действия. В замкнутых, выделенных названиями песнях (Битва, Песня о человеке, Песнь скорби, Власть Эроса) воспеваются вечные философские истины, косвенно отражающие основной сюжет и приобретающие в контексте целого вставной характер. В продолжение творческим установкам, заявленным в предыдущих операх, оркестр «Антигоны» подвержен камернизации и сольной трактовке тембров. Вокальные партии отличаются монодическим складом изложения, а хоры нередко звучат без сопровождения. Композитор свободно интерпретирует древнегреческую систему ладов. Монодия, основанная на сочетании этих модусов, составляет основу представлений С. Слонимского о специфических качествах античной драмы, фантазийное воссоздание которой приводит к рождению нового жанрового образца.

Авторское жанровое определение – ораториальная опера, – на первый взгляд, предполагает масштабность художественной концепции, по аналогии с разновидностью оперы-оратории. Однако опыт сочетания собственно оперных закономерностей с страстно-ораториальной традицией уже был апробирован автором в «Мастере и Маргарите». На грани подобного парадоксального синтеза рождается уникальная концепция камерной оперы с чертами ораториальности.



Весомая роль хоровых обобщений в песнях, выступающих смысловым и композиционным каркасом сочинения, также свидетельствует о наличии ораториального начала.

В композиционном отношении опера отличается единством и непрерывностью драматического развёртывания. Лаконичное, по сравнению с другими опусами автора, сочинение лишено деления на акты и картины, что одновременно может быть связано с концертным характером «Антигоны». Композитор дает наименования лишь хоровым песням (Битва, Песня о человеке, Песнь скорби, Власть Эроса) и одному из оркестровых эпизодов (Вакхическая пляска)², а также разделяет цезурами отдельные сцены. В результате складывается концентрическая оперная композиция, в которой три хоровых песни в центре обрамлены двумя оркестровыми эпизодами и хоровыми рассказами.

Выстраивается цепь временных переключений в изложении: *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* (пролог, диалог Антигоны и Исмены), – *Время прошедшее* (хоровой рассказ Битва), *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* (Обращение Креонта), *Время вечное* (Песня о человеке), *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* (Сцена Креонта, Исмены и Антигоны), *Время вечное* (Песнь скорби), *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* (Сцена Креонта и Гемона), *Время вечное* (Власть Эроса), *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* (Сцена прощания Антигоны), *Время прошедшее* (хоровой рассказ о смерти Гемона), *Время настоящее*, которое предрекает *будущее* и выводит в *вечное* (Заключительная сцена Креонта). Таким образом, собственно сцены оперы выражают настоящее и будущее время, в то время как хоровые песни возносят сюжет трагедии во времени вечном. Пространственная организация оперы характеризуется условностью места действия, что выражено в статуйности диалогических сцен героев, также являющейся следствием влияния ораториальной традиции. Отсутствие динамичности

² Вне закрепленных названий остаются хоровой рассказ о смерти Гемона (Moderato) и оркестровый эпизод, иллюстрирующий прощание и смерть Антигоны (Adagio), симметрично, по отношению к началу оперы, располагающиеся в финале.



компенсируется временной циркуляцией между эпизодами действия и комментариями. Роль оркестра сводится к резюмирующей функции, в оркестровых эпизодах собираются темы предшествующих и последующих сцен.

Суммируя сказанное, необходимо отметить, что ораториальная опера «Антигона», произрастая из мифологической ветви оперного театра композитора, являет собой, в определённой степени, новый образец, основанный на межджанровом синтезе, чего не наблюдалось в предыдущих сочинениях. Все взаимодействия с художественным опытом осуществлялись в лоне оперного жанра, здесь же С. Слонимский оставляет в стороне его театральную природу, наделяя «Антигону» концертными чертами.

На основе проведенного сравнительного анализа трёх камерных опер С. Слонимского оказалось возможным обнаружить общие черты трактовки композитором данной жанровой традиции. В основе всех опер лежит миф как история, что исключает дополнительные семантические напластования в драматургическом целом. Музыкально-сценические полотна насыщены аллюзиями на собственный литературный первоисточник, диктующий специфику жанрового решения. Лаконичностью отмечены структурные единицы, представленные монологами и диалогами персонажей, а также трактовка оркестра, направленная на индивидуализацию и театрализацию тембров. Пространственно-временная организация в камерной опере, монодической драме и ораториальной опере продиктована спецификой художественного мышления культур, к которым обращается композитор, а именно: пассионно-ораториальной, французской и немецкой оперной, романтической вокальной и инструментальной традициям, флорентийской и древнегреческой драмам. В мифологической ветви оперного театра композитора реализуется идея нового обращения к античности, её художественному наследию и идеалам, её монодии и изысканной простоте, – идея, в которой С. Слонимский видит будущее музыкального искусства.



Список использованной литературы

1. Бекетова Н. Опера и миф / Н. Бекетова, Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции : сб. науч. тр. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова [и др.] ; ред. кол.: Н. В. Бекетова, Г. Е. Калошина . – Ростов-н/Д, 1999. – С. 7–41.
2. Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX века : монография / А. В. Денисов. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 233 с.
3. Драч И. Письмо как мифологема в оперном контексте / И. Драч // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX. – С. 117–124.
4. Иванова И. Л. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского : монография / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. – Харьков, 1992. – 135 с.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – С. 21–186.
6. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.

УДК 78.01 : 782.1(470) “18”

Елена Садовникова

ПАРАМЕТРЫ ИКОНИЧНОСТИ В РУССКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА

В статье исследуется понятие иконичности как универсальной категории, мировоззренческого принципа, определяющего внутренние закономерности мира музыкальных – и шире, художественных – образов. Предлагаемый анализ концепций оперных сочинений русских композиторов XIX столетия (Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Мусоргского) позволяет сделать вывод о фундирующей роли данного принципа в их творчестве.

Ключевые слова: *икона, иконичность, мировоззрение, опера, концепция, образ.*

Олена Садовнікова

ПАРАМЕТРИ ІКОНІЧНОСТІ В РОСІЙСЬКІЙ ОПЕРІ XIX СТОЛІТТЯ. *В статті досліджено поняття іконічності як універсальної категорії, світоглядного принципу, що визначає внутрішні закономірності світу*



музичних – і ширше, художніх – образів. Запропонований аналіз концепції оперних творів російських композиторів XIX століття (М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського) дозволяє зробити висновок про фундаментальну роль даного принципу у їхній творчості.

Ключові слова: ікона, іконичність, світогляд, опера, концепція, образ.

Yelena Sadovnikova

ICONICITY PARAMETERS IN THE XIXth CENTURY RUSSIAN OPERA.

In this article the concept of iconicity as a universal category, the world outlook principle that defines the internal laws of musical – and wider, art – images area is being investigated. The proposed conceptions analysis of the nineteenth century Russian composers' operatic compositions (N. Rimsky-Korsakov, A. Borodin, M. Mussorgsky) allows to draw a conclusion about fundamental role of this principle in their work.

Keywords: icon, iconicity, world outlook, opera, a concept, image.

Обращение к отечественной культуре, изучение её духовных истоков дают основание пересмотреть традиционное соотношение сфер духовной деятельности человека, выявить те механизмы, которые выступают в качестве формирующей основы творчества. Таким универсальным понятием для православного сознания становится категория иконы¹. Икона, понимаемая широко, – как универсальный принцип построения образа, позволяет мыслить иконичность как универсальную закономерность организации мировидения. Следовательно, иконичность как мировоззренческое явление – как принцип воззрения на мир, как принцип соотношения себя с миром – становится специфическим принципом создания художественных образов. Будучи многомерным по своему значению (греч. *εἰκών* – «изображение» и одновременно «мысленный образ»), понятие иконы охватывает и объединяет различные уровни бытия: материальный мир и мир духовный. Это определяет целый ряд свойств иконичного образа: двуединство (образ – Первообраз), антиномичность, литургийность, синергийность, символичность, соборность, каноничность [1]. Данные

¹ Настоящая статья продолжает то направление, которое было избрано в статье «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности» [4]. Её первый раздел посвящён анализу понятия иконы, выявлены параметры иконичности как принципа художественного мышления.



свойства позволяют прийти к выводу об иконичности как особом онтологическом векторе, направленном из плана материально-земного (событийного) в духовный, во вневременно-вечный.

Цель настоящей статьи – проследить влияние принципа иконичности в создании музыкальных образов внелитургической, профессиональной традиции. В качестве **материала** нами избраны оперные сочинения русских композиторов XIX столетия (Н. Римского-Корсакова, А. Бородин, М. Мусоргского). Учитывая ограниченные рамки научной статьи, в ней лишь намечены наиболее существенные моменты поставленной проблемы. Внимание будет обращено на следующие особенности: онтологичность содержания, типизацию образов, иконичность организации пространства действия, важную роль в котором играет архитектурно-иконографический контекст.

Попытаемся выявить данные принципы в структуре опер А. Бородин «Князь Игорь», Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», М. Мусоргского «Хованщина». Отметим сразу же ценностно-онтологическую неравнозначность избираемых концепций. Две первые из них выстраиваются по принципу «позитивной» иконичности, последняя – «негативной».

Двуединство, онтологичность содержания. Сюжетная канва названных опер в той или иной мере связана с идеей соотнесенности двух миров – мира земного и мира Горнего, обозначающей путь восхождения к миру Горнему. Причём идея соотнесённости в рассматриваемых сочинениях представлена в различных вариантах: 1) в виде вектора, определяющего особенности продвижения сюжета и общий драматургический принцип («Китеж»); 2) в виде разграничения двух планов – божественного и земного, где первый служит посылкой, прообразом тех событий, которые непосредственно будут совершаться во втором («Князь Игорь»); 3) в виде косвенной соотнесенности, когда мир Горний «выносится за скобки» повествования, оставляя главенство миру дольному. Тогда оба эти плана соотносятся по принципу антиномичности, противопоставления; причем мир дольный и его художественное решение выстраивается по принципу доказательства «от противного» («Хованщина»).



Поясним данный тезис. Драматургия «Китежа» выстраивается как направленный вектор, указующий путь героям в Царствие Небесное. Проходя через ряд испытаний (искушений, в терминологии православной аскетики), они постепенно готовят свою душу для вселения в Царствие Небесное – Горний Иерусалим (Невидимый Град). Пути эти определены подвигом каждого из персонажей: мученичества – княжичем Всеволодом Юрьевичем, Фёдором Поярком, покаяния – китежан, терпения, смирения, незлобия – Февронией.

Наоборот, сюжет «Князя Игоря» развёртывается как раскрытие, конкретизация предзаданного, предустановки, обозначенной в Прологе, с обобщением в финале. Так, идея жертвенной любви к Родине, готовность пойти за неё на смерть, ставшая побудительной причиной похода князя Игоря на половцев, определяет и сам мученически-жертвенный его путь (поражение, раны, мучительный плен, и новая жертва – побег во имя спасения своего народа). Тревожность и беспокойство Ярославны, её внутренние страдания оборачиваются страданиями внешними (неизвестность, притеснения со стороны брата, угроза княжеству от половцев). Таким же образом раскрываются сюжетные линии «отрицательных» персонажей – князя Владимира Галицкого и гудошников Скулы и Ерошки. Здесь ключевыми оказываются ступеньки духовного падения, отмечающие нанизывание греховных страстей (зависть, обман, лицемерие, чревоугодие, блуд, хвастовство, хамство, предательство Владимира Галицкого; трусость, ложь, человекоугодие, пьянство, также блуд – гудошников). Финал, в котором все линии достигают своего логического завершения, образует ситуативную арку, где чётко обозначена своеобразная сюжетная повторность (встреча Игоря и Ярославны, лукавство Скулы и Ерошки, выражение любви народа к князю, даже место то же – площадь перед храмом). Но данная арка связывает разноуровневые явления, отстоящие друг от друга в духовном измерении как разные витки спирали и формирующие направление духовно-нравственного восхождения.

Отметим, что в плане направленности в область неземную, разрывающей привычные рамки бытия, его материальное пространство, в «Князе Игоре» иконичен в первую очередь сам Пролог, где мир



Горный непосредственно являет себя в виде грозного предзнаменования, пресекающего человеческую самонадеянность.

Концепция «Хованщины», наоборот, выстраивается как цепь бесконечных падений, обозначивая различные пути гибели её персонажей, причём гибели не только телесной, но и, в первую очередь, духовной. Иными словами, в концепции оперы М. Мусоргского раскрывается духовное пространство, противоположное по своей сути пространству сочинений Н. Римского-Корсакова и А. Бородина, и очерчен уже иной вектор: из мира земного в мир адских мучений

Типизация музыкальных образов. Одним из важнейших принципов иконичного мышления в искусстве выступает оперирование *типизированными образами*, которым, в свою очередь, присущи *экспозиционность, пред-заданность*.

Вновь прибегнем к примерам. Анализ образной системы «Китежа» даёт возможность выделить два типа образов: 1) типизированные, обобщённые и 2) образы-иконы. К первой группе нами относятся образы Медведчика, Гуслияра, лучших людей, нищей братии, татар, – все они выступают носителями определенных функций, прежде всего социальных, и отвечают второстепенным образам в древнерусской иконографии. Вторую группу составляют образы Февронии, княжича Всеволода, князя Юрия, Фёдора Поярка, Отрока, китежан². Типизи-

² Как отмечалось нами в статье, посвященной «Китежу» [4], каждому образу данной группы можно найти соответствующий прообраз в чине святых. Так, образу Февронии иконичность имманентна в силу святости прототипа – благоверной княгини Февронии Муромской, в иночестве преп. Евфросинии. Помимо этого обращает на себя внимание подобие её образа образу иных святых, прославленных Православной Церковью: преп. Герасима Иорданского (V в.), Сергия Радонежского (XIV в.), Серафима Саровского (XIX в.) в плане непосредственного общения с тварным животным миром. Образ Всеволода Юрьевича – это образ воина-мученика, готового в любой момент «за хрестьян, за веру русскую» отдать жизнь («положить свою головушку») и прославленного в Царствии Небесном (Небесном Китеже) в соответствующем чине. Жители Великого Китежа также являют собой различные чины: благоверный и праведный князь Юрий – умудренный старец, духовный наставник; ослеплённый татарами Фёдор Поярок – мученик, претерпевший за Христа и за свою верность; горожане – праведники, своей жизнью, покаянием, смирением заслужившие участи стать насельниками Града Небесного.



рованы также образы татар, которые лишены индивидуализации, являясь своеобразной эмблемой человеческой порочности.

В Прологе к «Князю Игорю» можно также выделить типичные для иконного сознания образы. Это князь Игорь, княгиня Ярославна, народ, бояре, князья. По своим характеристикам они в целом соответствуют тем типажам и их духовным прообразами, которые определяют образную систему «Китежа». Как и у Н. Римского-Корсакова, в опере А. Бородина выписан и ряд так называемых образов «в другую сторону» – предателей и бражников Скулы и Ерошки, а также порочного князя Владимира Галицкого, отвечающие татарам и Гришке Кутерьме.

«Хованщина» не лишена типизации в плане персонажной системы. Однако здесь действует несколько иной принцип: систему образов определяет взаимообусловленность страстей. Причём последовательность их экспонирования отвечает той общей схеме, которая изложена в «Лестнице» преп. Иоанна Лествичника [2], а также в трудах святителя Феофана Затворника [5; 6]. Венчает иерархию гордость, именуемая святыми отцами «матерью страстей». Так, стрельцы являются олицетворением образа чревоугодия, блуда; Шакловитый – лжи, лицемерия, подлости (при первом своём появлении перед зрителями); Подьячий – алчности, сребролюбия при сопутствующих трусости и мелочности; Иван Хованский – гордости, властолюбия (в дальнейшем выявляется его похотливость, жестокость); Андрей Хованский – блуда, жестокости, эгоизма; Марфа – блуда, лжи, мести, гордости, самонадеянности; Досифей – экзальтированности, прелести (как наиболее страшного проявления гордости). Отметим, что весь первый акт, в котором как раз и происходит экспозиция основных персонажей, включает две линии, каждая из которых венчается кульминацией гордости: первая связана с «материальностью» страсти, её вещно-телесным воплощением (стрельцы – князь Андрей – Иван Хованский), вторая – с проявлением данной страсти на духовном уровне (раскольники – Марфа – Досифей). Причём линия учения о страстях доведена в концепции оперы до своего логического конца: плетение сети страстей имеет



конечной целью гибель человека, и к окончанию оперы её ключевые персонажи гибнут³.

Иконичность организации пространства действия. Иконичность как драматургический принцип обуславливают и специфические средства сценической иконографии. Важнейшими выступают приёмы *ценностного иерархического соотнесения композиционных планов* и особенно *косвенной характеристики*. Как отмечает Д. Лихачёв, древнерусской иконе свойственно **разграничение композиционных планов** по принципу духовной иерархии, которое определяет закономерности масштабного соотношения образов [3]⁴. И здесь косвенная характеристика играет важную драматургическую роль.

В «Китеже» в этой связи показательны особенности изображения противоборствующих сторон («русские – татары»). У Н. Римского-Корсакова враг не присутствует в реальности действия «Сказания»: татары охарактеризованы косвенно – глазами китежских ратников-наблюдателей, то есть посредством приема комментирования⁵. Опосредованное зрение лишает картину нашествия эмоциональной окрашенности – как в иконе. По принципу косвенной характеристики

³ Отметим, что в христианской традиции понятие смерти выступает одним из важнейших, поскольку смерть завершает виток земной жизни человека и открывает виток новой – вечной. Причём именно этот момент является определяющим собственно для участи души, поэтому имеют значение даже сами обстоятельства смерти. Тихая, мирная смерть с напутствием Церкви, причастием выступает объектом прижизненных молитв христианина, равно как и обратное: просьба избавить от «кровей» – насильственной смерти, её внезапности (препятствующей христианскому напутствию). Особое отношение в Церкви – к самоубийцам, лишившим себя жизни по своей воле. Такие остаются без возможности церковного поминовения и уподобляются Иуде.

⁴ Так, в иконе образы святых изображались самыми большими, зачастую даже выходя за границы пространства иконы и захватывая поле обрамления (как знак преодоления мирского, обыденного пространства); персонажи незначительные в духовном смысле писались всегда меньших размеров.

⁵ Во втором акте люди, убегающие от татарских полчищ, сообщают о бесчинствах татар («ругаются в церкви», «бесчестят девушек», «разрывают младенцев»), давая оценку происходящему («ради грех наших тяжких»). В третьем акте татарская рать представлена сначала в рассказе Фёдора Поярка («бесы, <...> в булат закованы»; угрожающие сжечь дотла град Китеж), а затем созерцается глазами Отрока, наблюдающего её приближение со сторожевой башни («полчища со всех сторон», «мечи булатные», «церкви без маковок», разграбление, кровь).



изображаются все действенные моменты «Китежа»⁶. Отметим важный, на наш взгляд, момент: и в описании татарского нашествия (сообщения людей и дозорных), и самой битвы Н. Римский-Корсаков использует приёмы сжатого действия, сокращая временные промежутки между событиями, как это принято в иконографии.

Соотнесение планов в «Князе Игоре» определяет композицию Пролога. Здесь можно обозначить три плана: главный (крупный), контекстный (фондовый) и второстепенный (мелкий). Крупно выписаны князь Игорь, Ярославна, князь Владимир Ярославич, что достигается наделением их сольными выходами, доминированием распевности, отвечающей непрерывности линии в иконописи. Контекстный план монолитен (народ, бояре) – его составляют массовые хоровые сцены. Монолитность, колористическая неиндивидуализированность подчеркнута в особенности ладовыми средствами – преобладанием параллельно-переменных ладов с равноправием мажорной и минорной тонок (и соответственно, ладовых окрасок). Третий план образуют фигуры Скулы и Ерешки, малый размер которым придает специфика их музыкального воплощения (сохранение громкостной динамики в рамках *p*, разреженность фактуры, скованность мелодики, преобладание речитативной декламации, «говорной» манеры исполнения, использование игрового модуля)⁷.

Приёмы косвенной характеристики в Прологе к «Князю Игорю» используются при описании солнечного затмения, где возгласы испуганных горожан фиксируют каждый этап от постепенного помрачения солнца до полного его исчезновения («Глядите: меркнет солнца свет!», «<...> средь бела дня зажглися звезды!», «<...> окутал землю ужасный мрак!»). Другим проявлением косвенной характеристики может служить вынесение за скобки действенных моментов сюжета – битвы при Каяле: в Прологе – в виде предзнаменования, в основном

⁶ Так, битва при Керженце обобщенно живописуется оркестровыми средствами; её итог (сорок ран княжича и смерть под ракитой без нательного креста) сообщается татарами Бедаем и Бурундаем Февронии в беседе.

⁷ Отметим в целом неудобство данных партий в певческом плане, противопоставляемых распевности у позитивных персонажей, что выступает дополнительным аналогом контрастно-цветовой характеристики в иконе.



действию – *postfactum* (описание её ханом Кончаком во втором действии, воспоминание князем Игорем – там же, сообщение о ней боярами Ярославне – в четвертом).

Действие «Хованщины», как уже отмечалось, раскрывается как антиикона: наблюдается постепенное укрупнение персонажей по принципу «прогрессийного» соотношения страстей, когда наиболее масштабно выписан образ, оказавшийся подвластным «царице» страстей – гордости. Речь идет о князе Иване Хованском, появление которого в музыкальном плане действительно вызывает ужас⁸. «Мелкие страстишки», напротив, уменьшены в размерах, хотя и прописаны достаточно рельефно (стрельцы, пьяница Кузька, Подьячий)⁹. Единственный положительный в нравственном отношении персонаж – немка Эмма, выступает как эмблема. Он внутренне замкнут и не получает развития, что сообщает ему подчёркнутую экспозиционность. Композитор не случайно и в музыкальном, и в текстовом планах заставляя героиню несколько раз в различных ситуативных моментах (с Андреем, позже – Иваном Хованским, ещё позже – Досифеем) повторять одну и ту же фразу («Спасите, спасите <...> меня!»). Таким образом, вырисовывается принцип обратной иерархии: яркость, изобразительность соответствует нравственной низости.

Архитектурно-иконографический контекст. Обращает на себя внимание и принцип изображения архитектурных сооружений. Согласно Д. Лихачеву, на иконах и книжных миниатюрах они (архитектурные сооружения) всегда условны и отодвинуты на задний план, вне зависимости от того, где происходит действие – в помещении или за его пределами [3]. В «Сказании» все события происходят вне зданий, причем единственное сооружение, которое присутствует

⁸ Музыкальными средствами М. Мусоргский максимально укрупняет образ, наделяя Ивана Хованского лейттемой-жестом, звучащей у струнных инструментов в низком регистре, и сопровождая его скупые фразы раскатами *tutti*.

⁹ Их характеристика находится в рамках игрового модуса, выступающего средством смыслового «уменьшения». Например, стрельцы охарактеризованы посредством залихватски-молодецкой песни; Кузька также помещен в игровой контекст похмелья; появление Подьячего сопровождается характерной музыкой с чертами звукоизобразительности (имитация скрипа пера по бумажному свитку).



в действии, – храм (Успенский в Великом Китеже и Небесном Граде) – оказывается позади. Однако он выполняет важную смысловую функцию, связывая всё происходящее с церковным действием и самим церковным зданием как местом встречи с Богом. Более того, по мысли П. Флоренского, «храм есть путь горнего восхождения» [7, с. 41], и его присутствие в драматургии определяет онтологический вектор, направленный к Отечеству небесному¹⁰.

Начало действия «Князя Игоря» (Пролог) также разворачивается на площади перед зданием церкви. Причём главные действующие персонажи – князь Игорь, Владимир Игоревич, прочие князья – исходят из храма после молитвы. Финал вновь возвращает исходное положение, знаменуя неусыпное Око Вседержителя.

Основные (узловые) этапы действия в «Хованщине» – в частности, её экспозиция, происходят на Красной площади, возле Покровского храма (известного в народе как собор Василия Блаженного). Причём, храм как место Божьего присутствия, здесь в духовном плане контрастирует содержанию действия, выступая своеобразным оценочным фактором, который и обуславливает гибельный итог в конце оперы¹¹.

Итак, проведённый анализ и выявленные композиционно-драматургические закономерности трёх опер русских композиторов XIX века («Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова, «Князя Игоря» А. Бородина и «Хованщины» М. Мусоргского) позволяют сделать вывод о подчинённости данных сочинений принципу иконичности, определяющего духовный вектор в качестве основы их концепций.

¹⁰ Кроме того, символическое значение имеет посвящение храма Успению Пресвятой Богородице, что прочерчивает вектор к итогу всего оперного действия – успешию её главных героев для земной жизни и пробуждению уже в Горнем мире.

¹¹ Связь с Покровским храмом создаёт свой смысловой ряд. Праздник Покрова являет чудо заступничества, сугубой молитвы Пресвятой Богородицы о людях, которая простирается вне времени, оставляя надежду на милосердие Божие, превьюшающее человеческие грехи. Блаженный Василий, юродивый Христа ради, обличавший беззакония грозного царя Иоанна IV, в контексте действия «Хованщины» выполняет ту же функцию, безмолвно указывая на стрелецкие злодеяния.



Список использованной литературы

1. Лепяхин В. Иконология и иконичность / В. Лепяхин // Икона и образ, иконичность и словесность : сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин – М. : Паломник, 2007. – С. 129–164.
2. Лествица, возводящая на небо, преподобного Иоанна Лествичника, игумена монахов Синайской горы. – М. : Изд-во «Лествица», 2002. – 672 с.
3. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 3-е изд., дополн. – 360 с.
4. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в свете проблемы иконичности / Е. Садовникова // Проблемы взаємодії музичного мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства – III. *Vivere est cogitare*. – X. : ХДУМ, 2009. – С. 35–51.
5. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Начертание христианского нравоучения / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 751 с.
6. Феофан Затворник Вышенский, святитель. Путь ко спасению / Святитель Феофан Затворник Вышенский. – М. : Лепта, 2003. – 800 с.
7. Флоренский П., свящ. Иконостас / П. Флоренский. – М. : Изд-во «АСТ», 2001. – 208 с. – (Философия. Психология, вып. 4).

УДК 783+75.052

Оксана Цуранова

МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ В РУССКОМ ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМЕ. ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ

Музыка и живопись русского православного храма рассматриваются в единстве онтологического и культурно-исторического начал. Генетическое родство этих богослужебных видов искусства, представленных, соответственно, как песнетворчество и иконография, прослеживается на примере их организации. Богодуховенность и соборность пения и иконы репрезентируются с позиций формообразования.

Ключевые слова: церковное пение, иконография, православный храм, богослужебное искусство.

Оксана Цуранова

МУЗИКА ТА ЖИВОПИСЬ У РУСЬКОМУ ПРАВОСЛАВНОМУ ХРАМІ. ВИТОКИ ТА ТРАДИЦІЇ. Музыка і живопис руського православного храму



розглядаються в єдності онтологічного і культурно-історичного початків. Генетична спорідненість цих богослужбових видів мистецтва, представлених, відповідно, як піснетворчість і іконографія, простежується на прикладі їх організації. Богодухновенність і соборність співу та ікони репрезентуються з позицій формоутворення.

Ключові слова: церковний спів, іконографія, православний храм, богослужбове мистецтво.

Oksana Tsuranova

MUSIC AND PAINTING ARE IN RUSSIAN ORTHODOX TEMPLE. SOURCES AND TRADITIONS. *Music and painting of the Russian Orthodox temple are examined in unity ontological and historically-cultural beganes. Genetic cognation of these liturgical types of arts are presented, accordingly, as church singing and iconography, traced on the example of their organization. Goodness and collegiality of singing and icon preset from positions of making a form.*

Keywords: church singing, iconography, Orthodox temple, liturgical art.

Религиозное искусство как область наивысшего человеческого вдохновения вот уже более двух тысяч столетий остается в центре внимания и изучения ученых различных специальностей. Святая Русь с принятием Крещения от Византии восприняла и весь свод канонически установленных правил духовного служения, внеся в него особенности национального миропонимания и осознания. Служение Богу, исторически совершаемое соборно, подтверждением чему служит пение за богослужением на Литургии верных – «Едиными усты, единым сердцем славить и воспевать всечестное имя Отца и Сына и Святого Духа ...», в полной мере преломилось в храме – доме Господнем. Здесь как в зеркале, отображающем служение небес, имеет место то единообразующееся воссоединение, переплетение, взаимообъединение и обогащение церковного творчества, которое богослов о. П. Флоренский назвал «синтезом искусств». Именно в храме, как ни в каком другом месте или собрании, гармония творческого акта человека, направленного на Богопрославление, рождала те шедевры искусства, которые вошли в мировые анналы живописи, архитектуры, музыки. Процесс формирования и развития всех имеющих место в храме видов искусства в ходе исторического развития имел ряд как общих, в основной своей массе онтологических черт, так и неизбежно



присовокупляемых разноголосиц, характеризующихся историко-культурными и социальными преобразованиями общества, целокупность которых наложила неизгладимый отпечаток на весь облик церкви.

К тематике церковных видов искусства в их историко-культурной, жанрово-стилевой проекции обращались ученые-искусствоведы на протяжении двух прошедших столетий. Первопроходцем в данном направлении можно назвать С. Смоленского – ученого-медиевиста XIX века, чьи исследования церковно-певческого искусства и по сей день остаются актуальными [6; 7]. Вектор, заданный ученым-музыкантом в своих научно-исследовательских трудах, был направлен на утверждение национального начала в церковно-певческом творчестве. Его «Ритмические записки» – материалы, которые автор не успел подготовить к публикации, не стали исключением. В них ученый попытался доказать стилистическую и формообразующую общность творений культового искусства, принадлежащих русским мастерам. Так, строение церковного напева, имеющего в своей основе специфически русский «строжайше симметричный» ритмический рисунок, сравнивалось С. Смоленским с удивительно ярким и неповторимым архитектурным орнаментом собора Василия Великого в Москве. К сожалению, преждевременная смерть ученого-медиевиста прервала его творческие замыслы, оставляя возможность будущим поколениям музыковедов продолжить научные искания в указанном им направлении.

Хронологически преемником в разработке проблематики взаимосвязи культовых видов искусства выступил ученый-священник о. П. Флоренский, чья научная деятельность относится к первой половине XX века. Его работа «Храмовое действо как синтез искусств» [9] – новая веха в области изучения богослужебного искусства в единстве многообразия. Не делая акцент на специфически национальном аспекте культового искусства, П. Флоренский говорит о синтезе всеобщего присутствия и действия, заполняющих храм и являющихся весомыми составляющими богослужения. Тема, поднятая о. Павлом, актуализировалась в связи с угрозой превращения православной отечественной святыни – Троице-Сергиевой Лавры,



из храма в музей. Интересно, что помимо традиционно известных искусств – живописи, музыки, архитектуры, о. П. Флоренский озвучивает ряд других, мало осознаваемых искусств, чье действие также творит тот единственный акт воссоединения Бога и человека, который мы называем Богослужением. К их числу им относятся такие особые художественные сферы, как искусство огня, дыма, запаха, одежды, пластики и движений (подразумеваемые здесь действия священства), а также, назовем их производными от первых, – искусство осязания, обоняния и др.

Современный научный поиск в означенной тематике недостаточно активен. Отрадным исключением служат работы Т. Владышевской, в частности ее статья «Музыка в синтезе древнерусских искусств» [2]. Отдельного внимания заслуживают исследования ученых-богословов, чьи выступления и публикации, касающиеся проблем литургической жизни современной церкви, в том числе освещают и богослужбное искусство как ее неотъемлемую составляющую [1; 3; 4; 5]. В своей работе остановимся на двух наиболее ярко представленных в храме видах искусства, впитавших характерные черты отечественной религиозной традиции. Речь пойдет о музыке, представителем которой в православном храме является пение, и живописи, чьи функции взяли на себя иконопись и фреска.

Таким образом, **целью** настоящей статьи является задача изучения взаимосвязи двух видов церковного искусства – песнотворчества и иконописи, в рамках православного богослужения, в их стоках и традициях.

Мастерство церковного пения и иконописи, являясь одними из средств и форм самого богослужения, с самых первых лет своего существования на русской земле подчинялось строго ограниченному уставным канонам, переданным нашим предкам вместе с самим Крещением. Рамки канона оберегали богослужбное действие от внесения в него внешнего, не отмеченного духовным опытом человеческого творчества, что могло повредить его благодатной сути. Используя перечень определений, характеризующих суть иконы, предложенный богословом архимандритом Рафаилом Карелиным, и проведя



параллель с церковным пением, можно убедиться в единстве этих двух искусств, в их вовлеченности в процесс духовного делания.

Онтологический план иконы и роспева – духовная сущность, выраженная, соответственно, в образе и звуке.

Сотериологический план – благодать, проходящая через визуальное и слуховое восприятие как свет через окно.

Символический план – икона сама является символом, взаимодействующим с символизируемым. В роспеве символична система фиксации самого звучащего образа.

Нравственный план – в обоих случаях – победа духа над грехом и грубой материальностью. Система гласов, лежащая в основе древнерусского церковного пения, демонстрирует специальную особенность каждого гласа передавать то или иное нравственное состояние человеческой души.

Анагогический (возвышающий) план – икона, как и церковное пение, – это живые книги, написанные не буквами, а, соответственно, красками и звуками.

Психологический план – если для иконы характерными являются чувство близости и включенности через сходство и ассоциативные переживания, то для пения приемлемо только последнее положение, основанное на ассоциативном восприятии образа и роспева.

Литургический план – икона и пение – свидетельство присутствия Небесной Церкви в сакральном пространстве храма. Вспомним молитвенный текст Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образующе...», символизирующей сослужение священнику небесных чиннов – Херувимов за Богослужением.

Оба эти искусства, как призванные быть связующей линией между Богом и человеком и являющиеся орудием передачи не человеческого, но Божественного откровения, по своей сути подчинены двум основным категориям: богодухновенности – принципу создания церковного искусства, и соборности – форме его воспроизведения. Постановлениями Седьмого Вселенского Собора (787 г.), созванного царицей Ириной против иконоборческой ереси, было определено, что иконопись есть особая форма откровения Божественной реальности и через



Богослужение и икону Божественное откровение становится достоянием верующих. Через икону, как и через Священное Писание, человек может не только узнавать о Боге, но и познавать Его; через икону верующие способны получать всеосвящающую благодать Святого Духа. Принципиально важным определением этого собора стала констатация иерархии художественного творчества, заключающаяся в том, что истинными иконописцами признавались святые отцы, по своей святости способные «созерцать то (читай: образ того. – прим. О. Ц.), что надлежит изобразить на иконе» [8, с. 17]. Живописцу же отводилась роль чисто технического характера, определяемая в воспроизведении ранее предложенной композиции, формы и т. д. Иконописцы, образуя «замкнутый, особый мир свидетелей» мира небесного вели исключительно аскетический, молитвенный образ жизни. По преимуществу являясь монахами, они проходили особое посвящение, своего рода божественное разрешение для занятия такого рода деятельностью. Такое положение оставалось вплоть до середины XVIII века.

Похожая ситуация складывалась и в области музыкального творчества. Идея богоданности, основанная на триаде – от Бога через ангелов или святых Божественное откровение передается людям, – оставалась ключевой в церковнопевческом искусстве на протяжении всего периода средневековья. Принципиальной разницы в постижении Божественной истины в том и другом виде искусства не было, в обоих случаях оно происходило путем духовного озарения. И только орган человеческого восприятия полученного свыше имел различную принадлежность – зрению или слуху.

По преданию, известнейший византийский гимнограф, поэт и мелод, причисленный к лику святых, Роман Сладкопевец получил свой дар составления кондаков и пения по наитию во сне: «В храм Пресвятой Богородицы в Кировых, где он получил дар составления кондаков, явилась ему Святая Богородица во сне и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же ото сна, он воспел: “Дева днесь Пресущественного рождает”» [цит. по: 2].

Суть передаваемого от «небесе земли» музыкального материала – свод певческих попевок, строго охраняемый уставом церкви.



Знаменное пение, а именно этот вид пения был основополагающим в традиции русской православной церкви почти семь веков, стало магистральным направлением в отечественном культовом музыкальном искусстве.

Говоря о принципе построения церковного распева, основанном на ленточном соединении устойчивых канонических мелодико-ритмических формул – попевок, группирующихся по степени своей значимости, можно провести параллель с иконописью. Принцип композиционного построения в иконе служит ее онтологическому пониманию. «Величины в иконах, – замечает архимандрит Рафаил Карелин, – носят не пространственный, а аксиологический характер, выражая степень достоинства. Например, – поясняет богослов, – демоны изображаются меньшего размера, чем ангелы; Христос среди учеников возвышается над ними и т. д.» [1, с. 3]. Здесь же можно упомянуть о многослойности иконописного изображения, за которым проступает та или иная степень приближенности главного действующего лица. Главной задачей иконописца как свидетеля истины была передача духовной сущности изображаемого им определенного лица-лика или события. Для решения этой задачи предпринимались действия, идущие в разрез с нормами классической живописи. Принципы прямой перспективы заменялись на обратную, симметрия построения человеческого тела нарушалась в угоду передачи духовного состояния или значимости изображаемого. Так, например, вытянутые туловища или нарочито удлиненные пальцы святых, изображаемых на иконе, – свидетельство, соответственно, устремленности к Божеству и духовного благородства, чистоты деяний.

В музыкальном инварианте богослужебного творчества, то есть церковном песнопении, также присутствует отступление от норм классического музыкального искусства, что дает возможность предполагать онтологическое единство музыкального и изобразительного языков в храме. Знаменный распев – это одна из форм музыкального мышления прошлого, особый вид древнего языка, опирающийся на собственные, только ему характерные нормы и правила. К числу последних принадлежат две основные характеристики знаменного пе-



ния, которые по своей сути роднят его с иконой. Речь идет о ладовой и ритмической системах древнерусского певческого искусства. Отсутствие устойчивых характеристик во времени (переменность метра и несимметричность или неквадратность ритма) и звуковысотности (отсутствие единого тонального центра, принцип модальных ладов) сближает церковнопевческое искусство с храмовой живописью.

Процессуальностью, непрерывным длением во времени коллективного молитвенного пения было отмечено и раннее русское многоголосие, первые упоминания о котором в православном храме относятся к XII–XIII векам. В нем, также как и в иконописи, соблюдалась своего рода иерархичность уже музыкального построения. Степень значимости музыкальной линии, а именно линейность лежала в основе первых форм церковного многоголосия, обозначалась названием партий – низ, верх, путь.

Знаменное пение, будучи самобытной формой русского церковно-певческого мышления, отличалось таковой же (самобытной) системой нотной фиксации – крюковой. Как убежденно доказывал ученый-музыкант XVII века Александр Мезенец, исключительно этот способ записи церковного пения был способен передать «тайноводительствуемого сего знамени гласы» [цит. по: 6, с. 22]. Созвучны ученому-монаху и мнения его современных коллег. В работах Т. Владышевской [2], В. Мартынова [3], Б. Николаева [4], Е. Николаевой [5] и др. наряду с анализом строения знаменного пения, его культурно-исторического значения существенный акцент ставится на предназначении «тайноводительствуемого» знамени в передаче песнопения. «Посредством знамен, – объясняет Е. Николаева, – она (идеографическая запись. – *О. Ц.*) давала певцам систему духовных ориентиров для осмысления ими духовного начала, которое несло в себе то или иное конкретное песнопение» [5, с. 53]. В отличие от крюков, пятилинейная система нотации безразлична к информации, передаваемой ее средствами. Сам принцип фиксации музыки древними знаменами кардинально отличался от сегодняшней нотной системы. В ней отсутствовали точные указания высоты и времени звучания отдельных звуков, в то время как современная нотная запись фиксирует именно



эти универсальные параметры для передачи звучащей информации. Принципиальное различие, по мнению В. Мартынова, заключается в том, что идеографическая запись «<...> представляла собою не систему звуков, но систему отношений звуков. Звуковысотность мыслилась не ступенями, но ступаньями, то есть не предметно, но процессуально» [3, с. 124].

С. Смоленский, посвятивший изучению данной проблематики не один свой фундаментальный труд, подходил к вопросам идеографического письма комплексно и многогранно. В сфере его интересов находились как сугубо музыкальные, по словам ученого, «смысловые» его особенности, так и специфические тонкости графического и графологического характера. Проведя анализ крюкового письма, а точнее принципа его написания, С. Смоленский привел ретроспективный показ развития и связанных с ним изменений в идеографической записи, демонстрируя ее эволюцию. Основываясь на утверждении о том, что основной формоорганизующей единицей древнерусского церковного пения была попевка, своего рода короткая музыкальная формула, С. Смоленский объяснял принцип построения церковных песнопений. Проанализировав рукописи от XII–XIII веков и далее, ученый пришел к выводу о закономерности происходящих в области певческого искусства изменений. Так, «спаивание» или построение напева, происходящее путем соединения основных его попевок, с помощью певческих украшений, своеобразных «интермедий» или «каденций», роль которых исполняли лица и фиты, менялось от столетия к столетию. Чем ближе церковный напев приближался к современности, тем компактней, лаконичней становился его мелодический рисунок. Например, песнопения XIV–XV веков характеризуются наличием большого количества мелизматических вставок, придающих роспеву эмоциональную приподнятость. Следующие за ними XVI–XVII века демонстрируют более совершенное музыкальное построение, в форме которого певческие украшения привязаны к конечным словам литературной, а вслед за ней и мелодической строки.

Что же касается графических изменений, происходящих в области фиксации песнопений, то и здесь имели место определенные транс-



формации, по-своему подтверждающие происходящее в смысловой организации песнопения. «Чем древнее знамена, – замечал С. Смоленский, – тем они более горизонтальны и протяжны, чем новее – тем более вертикальны и менее широки» [6, с. 74].

Созвучными певческим выявляются и изменения, происходящие в области иконописания, о закономерностях которого в свое время писал о. Павел Флоренский. По его наблюдению, последовательность духовного состояния общества находила отображение в изменяющемся характере и форме складок на одеждах изображаемых святых. И здесь, так же, как и в области церковного пения, путь «духовного самопознания и самосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание» [8, с. 46], иначе говоря, процесс взросления русского общества, осознание собственной национальной и духовной сущности отображался в прорастании вертикали. Остов, форма иконописной складки наглядно демонстрирует переориентацию от горизонтального созерцания прекрасного – еще не собранные воедино, мягкие, мелкие и частые складки XIII–XIV веков, до вертикального – строгая устремленность ввысь, зафиксированная нарочитой прямизной и стилизацией описываемой ученым детали иконописного одеяния. В обоих случаях, как в музыке, так и в живописи, содержание искусства составляет отображение духовного и культурного багажа русского общества, тесно связанного с историческими событиями, происходящими в данный период времени.

Таким образом, подводя итог анализа особенностей древнерусского церковного искусства на примере иконографии и песнопения, можно сделать вывод о том, что оба эти вида богослужебного творчества несли в себе единую цель – прославление Божественного создателя мироздания. Опираясь на культовые предания и традиции, каковые есть суть церкви в категориях хроноса, древнерусские гимнографы и иконописцы созидали творения непреходящей ценности и красоты. Их творчество – акт молитвенного стояния и благоговейного усердия, направленных на передачу высшей духовной информации, облеченной в форму зрительных и слуховых представлений.



Единство цели не могло не диктовать схожих методов решения задачи. Этот «унисон» конечного результата определил не только семантику русских иконы и церковного распева, но и близость технологических процессов. Сказанное давало право исследователям называть церковные творения наших пращуров богословием в красках и звуках. Древнерусская монодия знаменного пения запечатлела музыкальными средствами образ священного безмолвия – то же, что сумел выразить в красках Андрей Рублев.

Список использованной литературы

1. *Архимандрит Рафаил (Карелин). О языке православной иконы / Рафаил Карелин. – Пермь : Сатисъ, 1997. – 31 с.*
2. *Владышевская Т. Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств [Электронный ресурс] / Татьяна Феодосиевна Владышевская. – Режим доступа : <http://www.old.portal-slovo.ru/rus/art/2898/7657/>. – загл. с экрана.*
3. *Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие / В. И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. – 240 с.*
4. *Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения [Электронный ресурс] / Борис Николаев. – Режим доступа : http://azbyka.ru/tserkov/bogoslužheniya/penie/nikolaev_znamenity_raspev_58-all.shtml. – загл. с экрана.*
5. *Николаева Е. В. История музыкального образования Древняя Русь конец X – середина XVII столетия. Учебное пособие для студентов высш. учебн. заведений / Елена Владимировна Николаева. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 208 с.*
6. *Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668-го года) / Степан Васильевич Смоленский. – Казань, 1888. – 132 с.*
7. *Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк, читанный в Обществе Любителей Древней Письменности 26 января 1901 года / Степан Васильевич Смоленский // Памятники древней письменности и искусства. – Вып. СXLV. – СПб. – 120 с.*
8. *Флоренский П. А. Иконостас [Электронный ресурс] / Павел Александрович Флоренский. – Режим доступа : <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>. – загл. с экрана.*
9. *Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств / Павел Александрович Флоренский. Избранные труды по искусству. – М. : Мысль, 1996. – С. 199–215.*



УДК 78.01 : 781.15

Мечислава Демска-Трембач
**РИТМ КАК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОПЫТ
ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ**

Статья посвящена проявлениям ритмического начала в изобразительных искусствах в сопоставлении с музыкой. Сформулированная проблема рассматривается на материале произведений живописи и скульптуры, созданных польскими мастерами XX века группы «Ритм». Автор выделяет такие приёмы достижения ритмичности, как система расположения линий и цветовых оттенков, сопряжение глубины и плоскости, чередование пропорций, а также смену напряжений и разрежений. К этому ряду добавляется симметричность композиции как фактор её упорядоченности. Свои наблюдения исследователь подкрепляет ссылкой на научную концепцию ритма, предложенную К. Кобро и В. Стишеминским, и музыкальный эксперимент З. Краузе.

Ключевые слова: ритм, симметрия, время, пространство, линия, пропорция, глубина, плоскость.

Мечислава Демська-Трембач
РИТМ ЯК ЛЮДСЬКИЙ ДОСВІД ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ.

Статтю присвячено проявам ритмічного начала в образотворчому мистецтві у зіставленні з музикою. Сформульована проблема розглядається на матеріалі витворів живопису та скульптури, що створені польськими майстрами XX ст. групи «Ритм». Автор виділяє такі прийоми досягнення ритмічності, як система розміщення ліній та кольорових відтінків, співвідношення глибини та площини, чергування пропорцій, а також зміну напруги та розрядження. До цієї низки додається симетричність композиції як фактор її підпорядкованості. Свої спостереження дослідник підтверджує посиланням на наукову концепцію ритму, запропоновану К. Кобро та В. Стишемінським, і музичний експеримент З. Краузе.

Ключові слова: ритм, симетрія, час, простір, лінія, пропорція, глибина, площина.

Mechyslava Demska-Trembach
RHYTHM AS A HUMAN EXPERIENCE OF SPACE AND TIME.

The article is devoted to rhythm in visual arts in comparison with music. The problem is examined on the material of sculpture and painting works created by Polish artists of XX century involved in the group "Rhythm". The author outlines such ways of reaching rhythmicity as a system of lines' and colors' disposition, conjugation of



depth and plane, changes of proportions, alternations from tension to rarefication. The symmetry of composition on the other hand becomes a factor of its order. The author supports these observations by the scientific concept of rhythm offered by K. Kobro, W. Strzeminski and musical experiment of Z. Krauze.

Keywords: *rhythm, symmetry, time, space, line, proportion, depth, plane.*

Mieczysława Demska-Trębacz

**RYTM JAKO LUDZKA PRZYGODA
Z CZASEM I PRZESTRZENIĄ**

Czas i przestrzeń rytmem uporządkowane

„Jedno słowo [rytm] starczy za program [...] Ich słowem powinna być barwa, linia i bryła” – pisała Janina Oryńczyna¹ o polskich plastykach z lat dwudziestych ubiegłego wieku, którzy normą zwierzchnią twórczości uczynili wszechobecną w ich czasach kategorię rytmu. Ci malarze i rzeźbiarze wpisali się w nurt ówczesnych apologetów rytmu, przekonanych o niezwykłej mocy tego, związanego z czasem i przestrzenią, fenomenu.

Historię rytmu znamionuje zatrata podstawowej intuicji: stopniowe zapominanie pierwotnego znaczenia tego pojęcia. Jako element życia i sztuki wzbudzał on ciekawość ludzi od zarania kultury śródziemnomorskiej. Od czasów helleńskich po dzień dzisiejszy stoimy wobec pytania: czym jest rytm? – i zmagamy się z jego zagadką. Z problemem niemożności jednoznacznego określenia istoty tego fenomenu zmierzył się antyk grecki. Sformułowane w czasach starożytnych teorie rytmu okazały się jednak niezniszczalne, skoro żyją do naszych dni. Nie oznacza to, że dzisiaj powszechna jest znajomość wielowiekowej tradycji myśli rytmologicznej. Wtajemniczeni w sens i właściwości rytmu wiedzą, że bywa on postrzegany rozmaicie, a nawet – rzecz można – istnieje w tej sferze zamęt pojęciowy i definicyjny. Dla lepszego zrozumienia rzeczywistości artystycznej i zbliżenia się do prawdy o rytmie warto tym problemom poświęcić nieco uwagi, a wobec polifoniczności rozległej refleksji teoretycznej dokonać

¹ J. Oryńczyna, *Wystawa Słow. „Rytm”*. 1921/22, z. II. Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa, 1972, s. 177.



wyboru zagadnień ważkich, choć niekiedy utajonych, z którymi stykaliśmy się w muzyce, plastyce czy architekturze minionego wieku.

Przyjęte w tych rozważaniach rozumienie pojęcia rytmu nawiązuje do najstarszego nurtu myślenia o tym fenomenie, którego korzenie tkwią w klasycznej Helladzie. Prawdziwe znaczenie terminów zdobywamy wszak przez analizę etymologiczną. Słowo *rhythmós* powiązał Platon z porządkiem ruchu (*kineseos taksis*)². Zgodnie z ustaleniem filozofa wszelki ruch posiada swój porządek i właśnie ten ład jest rytmem. Jest więc porządkiem jednostajny ruch drgań; ale obok jednostajnego – w wyniku oddziaływania gry rozmaitych sił – także ruch, który przestaje być jednostajny, ulega wahaniom, jak na przykład bicie serca (mówimy wówczas nawet o jego arytmii). Rytmiczna jest przemienność dnia i nocy. Krążenie planet, ruch galaktyk jest również rytmem, ale o bardziej złożonej strukturze nieuchwytej jednak dla nas bez pomocy specjalnych przyrządów.

Rytm jest ludzkim zjawiskiem, w którym następuje zestrojenie części zmysłowej z rozumową. „A odczucia porządku w głosach i skokach żadna istota żywa nie posiada. To ma tylko natura ludzka. A porządek w ruchach nazywa się rytmem” – wyjaśniał Platon³. Nie budzi sprzeciwu konstatacja, że to ludzka percepcja ma tworzyć rytm. Zmysły reprezentują odbiór dźwięku, światła, obrazu, bryły; intelekt zaś wiąże się ze spekulacją, rytmizowaniem, rozumianym jako narzędzie do przeprowadzania estetycznych, czy teoretycznych refleksji. Fenomen rytmu jest bowiem naszym subiektywnym wrażeniem, formowanym przy pomocy organów zmysłów, zależnym od tych zmysłów, ograniczonym do strefy postrzeganych przez nas, tak zwanych średnich miar. Jest więc w postrzeganiu zjawisk rytmicznych odwołanie do intelektualnych i fizjologicznych możliwości człowieka. Zbyt drobne rytmy uznamy jako nieznanne. Zbyt zróżnicowane segmenty odczytamy jako chaos, który być może jest porządkiem, ale nie dla nas, nie dla naszych zmysłów ani też umysłu. W tym miejscu należy dodać, że ograniczenie w porządkowaniu ruchu, czyli rytmizowaniu,

² Zob. Platona *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 333–334. W oryginale greckim fragment ten brzmi: „*te de tes kineseos taksei rhythmos onoma ein*” („porządek ruchu nosi nazwę rytmu”), *Prawa*, 665A.

³ Zob. też: Platon, *Prawa (Nomoi)*, przekład M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 72.



dotyczy nie tylko muzyki, ale zjawisk, które rozgrywają się na płaszczyźnie lub w przestrzeni.

Organizowanie rytmu i jego interpretacja jest zatem zadaniem dla odbiorcy, bo istnieją inne, niż fizyczne wymiary rzeczywistości rytmicznej – ludzkie. Gdy tworzyłem dla rytmu są sylaby, gesty, kształty reszta staje się dziełem umysłu (a może też intuicji). Seria fizyczna (wysokość dźwięku, jego czas trwania, kolor czy światło) nie tworzą jeszcze rytmu. Warunki ruchu określają bowiem zarówno czynniki fizyczne, jak i subiektywne, które pozwalają nam organizować je w rytmy. Można skonstatować, że to wewnątrz nas tworzymy rytmy. Do ucha docierają dźwięki, a w nas „żyje siła rytmiczna”, bo my posiadamy zdolność do grupowania dźwięków, które mają czas trwania, siłę, wzlot, spoczynek – czyli to wszystko co sprawia, że powstaje ruch. To oko chwytą barwy, linie, kształty, a my układamy z nich meandry i arabeski, budujemy szeregi z motywów czy brył, układamy je w struktury rytmiczne lub symetryczne. Umiejętności tej nabywamy w procesie indywidualnych doświadczeń z czasem i przestrzenią⁴.

„Rytm jest wszędzie” –

– Tak wyznaje Pius Servien i przekonuje: ”w zmaconych przestrzeniach, które nas otaczają, jedynym przewodnikami człowieka, jedynymi zapewniającymi jasną orientację są rytmy”⁵. Przy takim rozumieniu rytm urasta do równie powszechnej, a zarazem tajemniczej kategorii, co przestrzeń i czas. W różnych ujęciach teoretycznych rytm przybiera znaczenie o różnym zakresie. Najszerzy zasięg przypisują mu koncepcje, które znajdują to zjawisko „wszędzie i zawsze, nie tylko w sferze sztuki, ale i w wszystkich innych wytworach ludzkich, w kulturze i przyrodzie”⁶.

W rozważaniach o zakresie pojęcia rytmu wprowadzić należy podział na zjawiska zrodzone przez naturę, występujące w przyrodzie i wytworzone

⁴ Raymond Beyet zwraca uwagę, że rytm można po prostu postrzegać, ale można go także odczuwać. Można poddać się sugestiom układów zawartych w samym dziele, ale można również porządkować doznania zmysłowe według własnego poczucia rytmu. R. Bayet, *Essence du rythme*, „Revue d'Esthétique” 1953, t. VI, z. 4, s. 376.

⁵ P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930. Cyt. za: M. Ghyka, *Essai sur le rythme*, Paris 1938, s. 182.

⁶ Zob. S. Furmanik, *Rytm-metr-średniówka*, Wrocław 1950, s. 5.



rzone przez człowieka, czyli na twory natury i kultury. Przyjmując utrwalone schematy myślenia zakładamy zatem, że istnieje rytm pochodzenia naturalnego i rytm „nienaturalny” („sztuczny”), który należy do kultury. Ten drugi rodzaj rytmu jest świadomie powołany do życia w sztukach pięknych: w poezji, muzyce, tańcu (tradycyjnie nazywanych „sztukami ruchu”), jak i w architekturze, malarstwie, rzeźbie (czyli w „sztukach spo-czynku”). Od twórcy zależy natomiast, według jakiej koncepcji, w oparciu o jakie normy, upodobania, tradycje zaprojektuje organizację ruchu. Jest to jego, artysty, czynność świadoma: tworzony dla człowieka i przez czło-wieka rytm ma bowiem określony cel i pewną zawartość informacyjną. Uwzględnia ponadto granice ludzkiej dostrzegalności porządku ruchu.

W kwestii zakresu rytmu poglądy znawców jego tajemnic są podzie-lone. Nie należy do odosobnionych stanowisko Sonnenscheina, który wprawdzie próbował dokonać ścisłej „transpozycji przestrzeni na czas”, ale w konkluzji doszedł do konstatacji, że rytm jest tą właściwością ciągu zdarzeń zachodzących w czasie, która w umyśle obserwatora wywołuje wrażenie proporcji między czasami trwania różnych zdarzeń bądź grup zdarzeń, z jakich ten ciąg się składa⁷.

Wielu biegłych w zagadnieniach rytmu zwraca uwagę na znaczenie pe-riodyczności, postrzeganej jako swoiste zaburzenie ciągłości trwania. Nie-zawodnie na ludzkie zmysły oddziałuje jednak to, co odcina się od „me-tronomicznego”, regularnie płynącego w nas nurtu czasu, co łamie naturę trwania. Regułem tym podlegają zarówno rytm dźwiękowy, jak i w stopniu zbliżonym układy wizualne, segmentujące przestrzeń. Rytmem jest każdy ruch, który polega na zmianie pewnych elementów, na powtarzaniu jed-nakowych lub przemiennych, cyklicznych struktur. Konwencja, właściwa organizacji rytmu w nowożytnej sztuce europejskiej, zarówno w muzyce, jak i po części w plastyce, uwzględnia również takie sposoby segmentacji czasu i przestrzeni, które polegają na budowaniu struktur hierarchicznych. Bazują one nie na jedności i jednorodności, lecz na dualizmie sił.

⁷ E.-A. Sonnenschein, *What is Rhythm? An essay...accompanied by an Appendix on Experimental Syllable Measurement in which Stephen Jones and Eileen MacLeod have co-operated*, Oxford 1925, s. 7.



Rytm w sztuce

W rozmaitych dziełach sztuki, które istnieją w przestrzeni i czasie rytm jest regulowany według odmiennymi zasad. Sposób jego poznania zależy od tego, czy kompozycja ukazana jest w stanie zatrzymania, czy też może przedstawiana w ciągłym rozwoju. Sztuki plastyczne prezentują nam swoje dzieła w przestrzeni lub na płaszczyźnie jako skończone. Dzieła te, ze względu na nasze możliwości percepcyjne jawią się jako struktury znieruchomiałe; obecnie postrzegane, bo nie uciekają w przeszłość, lecz pozostają na naszej drodze percepcyjnej. Odbieramy te obiekty w pierwotnym wrażeniu jako pewną całość, zanim dostrzeżemy szczegóły. Zatrzymane w jednym momencie swego bytu na ogół zezwalają widzowi na dowolną drogę percepcji. Muzyka, sztuka chroniczna konstytuująca się w następstwie czasów, wymaga od słuchacza szczególnie uważnej pamięci. Musimy bowiem zarejestrować to, co było „przed”, a nie jest „teraz”. Czasowość z istoty swej oznacza nietrwałość, czyli stałe przechodzenie z obecności w nieobecność. Jednakże pomimo odmiennych sytuacji artystycznych w jakich powstaje zjawisko rytmu może on stać się zasadą porządkującą dzieła różnych sztuk.

W teorii architektury jest miejsce dla pojęcia rytmu, ulokowanego wśród zjawisk formalnych. Nie jest łatwo ustalić od kiedy termin ten funkcjonuje i jak go należy rozumieć w kontekście choćby kategorii Witruwiusza, takich jak *ordinatio*, *dispositio*, *eurytmia*, czy *symetria*. Warto natomiast uwzględnić pewne konteksty, czy analogie, przydatne dla wzajemnego oświetlenia się różnych dziedzin sztuki, zwłaszcza gdy mowa jest o percepcji zjawisk wzrokowych i słuchowych.

W rozważaniach o rytmie nie można pominąć znanej prawidłowości ludzkiej percepcji, że przy postrzeganiu nie zachowujemy się biernie, lecz z określonym nastawieniem, z dyspozycją do „postaciowania”, z gotowymi formami całości; jesteśmy niejako nastrojeni na pewne wrażenia wzrokowe czy słuchowe. Tę tajemnicę percepcji znał Witruwiusz⁸, bo dowodził, że oczy byłyby obrażone widząc rzeczy, do których nie są przyzwyczajajo-

⁸ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekład K. Kumaniecki, opracowanie P. Biegański, Warszawa 1956, s. 43.



ne, lub które zwyczajne chcą widzieć inaczej. Potwierdził w tych słowach ustalenie, że miarą w odbiorze rytmu jest człowiek i w jego możliwościach percepcyjnych szukać należy wskazówek formalnych. Sformułował więc dyrektywę dla architekta: budynek powinien być ukształtowany „po ludzku”, powinien odpowiadać psychice człowieka.

Kategoria rytmu służyła raz jako narzędzie do opisu zasad kompozycji artefaktów już istniejących – do konkretyzacji ustaleń teoretyków zwróconych wstecz, jak Heinrich Wölfflin i Hugo Riemann w odniesieniu do sztuki XVIII i XIX wieku; innym razem – pomagała zarejestrować pomysły twórców, takich jak Le Corbusier czy Strzemiński, nastawionych na przeobrażanie sztuki. Użyteczny był termin rytm, gdy „sznur pereł” zamieniał się w migotliwy ciąg, a fryz ułożony z jednorodnych elementów przypominał „tykanie zegara”; ułatwiał też uporządkowanie bardziej swobodnie upostaciowanych segmentów.

Struktury oparte na następstwie jednorodnych grup Wölfflin zakwalifikował jako metryczne, co pozostaje w zgodzie z jego koncepcją: metrum w architekturze jest jednostajnym, miarowym powtarzaniem tego samego motywu⁹. Jednakże w powszechnym rozumieniu teoretyków architektury to rytm polega na szeregowaniu form budowanych na zasadzie jednej i tej samej wytycznej i mających tę samą wielkość (chodzi więc o tok izometryczny). Takie pojmowanie zjawiska rytmu w przestrzeni potwierdza następujące wyjaśnienie: „Rytm jest tym bardziej spoisty, im bardziej jednoznacznie łączą się w nim człony jednakowe. Rytm, których człony nie są jednakowe, a tylko podobne – są swobodniej uformowane”¹⁰. Luźniejszym ukształtowaniem jest zatem układ podpór w alternacji, niż szereg kolumn jednorodnych. Nie oznacza to, że jest jedynie poprawnym i zalecanym układem, wszak praktyka architektoniczna różnych stylów preferowała raz izometrię, innym razem rytm swobodny. „Chociaż, serce nasze bije rytmicznie, chodzimy i oddychamy rytmicznie, ale budując rytmy nie naśladujemy bicia serca ani rytmu oddychania, działamy jedynie według tych samych nakazów, zgodnie z którymi, np. ziemia obiega regularnie

⁹ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1926. Por. tegoż: *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, München 1921.

¹⁰ J. Zórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962, s. 63.



dookoła słońca, a my chodzimy i oddychamy rytmicznie. Także wymagania symetrii nie wynikają z układu naszego ciała” – przekonywał Wölfflin¹¹. Należy podzielić pogląd szwajcarskiego teoretyka, bo to nie rytm naturalny, lecz „sztuczny” jest podstawą kształtowania tego, co przez człowieka wykreowane – dzieła.

Dopracowała się architektura, na podobieństwo nauki o melodii czy nauki kompozycji, szeregu norm, które miały zagwarantować prawidłową kompozycję bryły, fasady, detalu architektonicznego, czy perspektywy w urbanistyce. Z doświadczenia wynikało ustalenie, że „elementy rytmu tym bardziej ciężą ku sobie, dążą do połączenia się, zmierzają do podkreślenia dyscypliny rytmu, im odległości między nimi są mniejsze i im silniejsze są ich pokrewieństwa formalne” (Żórawski). Podobnie jak ta, że działanie rytmu i symetrii łatwiej zauważyć w poziomie, niż w pionie. Z kategorią rytmu związane są również zasady kształtowania kulminacji.

Problem kulminacji formalnej w przestrzeni rozwiązywany był rozmaicie: jako punkt główny (np. kopuła na budowli centralnej), jako układ złożony z wielu części, czy jako zamknięta przestrzeń ujęta w ramy ukształtowane z brył (w przypadku placu). Do powstania kulminacji w obiekcie architektonicznym przyczyniała się często zmiana postaci rytmicznych, co nie raz uwidoczniło się w wyrafinowanym rytmie fasad pałaców. Chodziło tu o uzyskanie wrażenia narastania, a może o przestrzenne *accelerando* rytmiczne, w którym lubowała się na przykład architektura baroku.

Narastanie rytmu, zwane *protasis*, jest też obecne jako zasada kompozycji wnętrza budowli: w świątyni bazylikowej od wejścia budowany jest ruch docelowy ku ołtarzowi, niekiedy wzmocniony udziałem malarstwa. W większej skali przyspieszenie ruchu, narastanie perspektywy ku dominancie można zaobserwować w układach urbanistycznych. Dobór środków kompozycyjnych służących do uzyskania zamierzonego efektu zazwyczaj jest właściwością stylu danej epoki. Nie bez podstaw L. Serra napisał o architekturze renesansu, że regulowana jest prawem eurytmii;

¹¹ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, dz. cyt., s. 64.



barokowa, odwrotnie, jest ożywiona kontrastem i akcentowaniem niektórych elementów, opozycją, bo „człony poruszają się i dążą do przewagi jeden nad drugim”¹² – czyli jak nowożytny rytm muzyczny.

Doświadczenia z rytmem artystów XX wieku

W rozważaniach na temat obecności kategorii rytmu w plastyce nie sposób pominąć tych koncepcji, które sformułowali artyści u progu minionego wieku. Ustalenia nauki, które zaważyły na świadomości człowieka XX w., spotkały się z żywą reakcją malarzy i rzeźbiarzy, a znalazły konsekwencje w ich praktyce twórczej. Aby wykreować nową wartość estetyczną artyści posłużyli się kategoriami czasu i ruchu, bo one zezwalały na połączenie elementu czasowego ze sztukami plastycznymi i architekturą. Skierowały ponadto uwagę ku myśleniu o wspólnocie sztuk, dotychczas dzielonych ze względu na czasową lub przestrzenną ich naturę. Poszukiwanie elementu przestrzennego w sztukach czasowych, a czasowego w przestrzennych stało się nie tylko zabiegiem teoretycznym, ale przede wszystkim nowym doświadczeniem artystycznym. Wśród prawideł porządkujących nowoczesną sztukę na plan pierwszy wysunięto właśnie rytm, jako środek zaprowadzenia ładu w dziele artystycznym.

Na początku XX wieku, jak już wspomniano, w środowisku polskich artystów przyznano rytmowi szczególną rolę. Stąd wywodzi się nie tylko nazwa polskiej grupy artystycznej¹³, ale i tytuł rzeźby Henryka Kuny – *Rytm* (1922). Przyjmując rytm jako dewizę kształtowania struktury dzieła sztuki, po wskazówki metodyczne malarze i rzeźbiarze zwrócili się do muzyki, jako sztuki czasowej, ale i najbardziej autonomicznej, wolnej od uwarunkowań pozaartystycznych. Czy rzeczywiście szanse rytmu, jako uniwersalnej i nowoczesnej kategorii były aż tak ogromne?

¹² Cyt. za: P. Bohdziewicz, *Zagadnienia formy w architekturze baroku*, Lublin 1961, s. 163.

¹³ Plastycy ze stowarzyszenia Rytm uznali tę kategorię za dominujący czynnik obróbki tworzywa. Ich zainteresowanie problemami rytmu poniekąd wiąże się z bezpośrednimi kontaktami z teoretykami rytmu na Zachodzie. Założyciel grupy, Wacław Borowski, zauroczony Isadora Duncan i jej tańcem, przestudiował teorie rytmu w sztuce w kręgu Jacquesa-Dalcroze’a.



Możliwości wpływu nadawcy na przebieg percepcji rytmu w plastyce rozważał Étienne Sourieau¹⁴. Był on przekonany, że w malarstwie istnieje możliwość projektowania czasu kontemplacji, regulowania jej tempa czy układu wyjściowego, który wywołuje w odbiorcy serię przewidzianych i nieprzewidzianych reakcji, prowokuje go do szeregu manipulacji, inicjuje serię następstw. Malarz może zorganizować bieg zmysłowej i intelektualnej obserwacji, może nadać jej określony rytm. Ów „reżyser percepcji” może zasugerować ruch oka za pomocą „nacisku”, może uczytelnić kompozycję i formę. Istnieje analogia z działaniem kompozytora, który ustala i wyznacza rytm, metrum, tempo, zapisuje ogólne wskazówki, a od inwencji wykonawcy zależy konkretyzacja czasowego przebiegu percepcji (podobnie jak przy recytacji poezji). Zamierzone z góry zrytmizowanie toku oglądania wprowadza wymiar czasowy do konkretyzacji dzieł przestrzennych, takich jak architektura, urbanistyka, sztuka planowania ogrodów. Reżyserem jest zawsze autor artystycznego projektu. W wyniku jego działań rodzi się forma, która „staje się” w konsekwencji zjawisk następujących po sobie, a jej kształt zależy od aktywności i wrażliwości optycznej czy słuchowej odbiorcy.

Jak uporządkować ruch na obrazie, który stanowi zestaw kształtów, linii, kolorów? – Zjawiska rytmiczne w plastyce mogą być osiągnane nie tylko przez odpowiedni układ linii i plam barwnych, brył i płaszczyzn tworzących interwały rytmiczne; mogą też powstawać przez szeregowanie proporcji (czyli elementów formalnych), a także przez powodowanie napięć i odprężeń, przyczyn i skutków (czyli elementów treści). Zawsze jednak, gdy mowa o rytmie chodzi o zjawiska ruchowe, które oznaczają zorganizowanie i uwolnienie energii.

Szukając praw gwarantujących dziełu jego doskonałość konstrukcyjną artyści spod znaku „Rytmu” zafascynowani możliwościami tego fenomenu, w praktyce artystycznej wiele udanych prób przeprowadzili. Jak oni pojmowali rytmu? – Ów „porządek ruchu zorganizowany przez człowieka” rozumeli jako cykliczny układ, jednostajnie powtarzanych, identycznych elementów; jako monotony szyk, jaki tworzy kolumnada, ornamentalny

¹⁴ E. Sourieau, *Time in the Plastic Arts, w: Reflection in Art*, Baltimore 1958, s. 12.



szlak, dekoracyjny fryz figuralny, czyli jako rytm metryczny. Bliskie grupom artystycznych z początku XX wieku było nie tylko tradycyjne myślenie o rytmie, ale i nowe, właściwe choćby dla Wölfflina, który dowodził, że nie jest malarskie (*malerisch*) każde szeregowanie, miarowość¹⁵. Malarska jest rytmiczność, która może być serią pozornie przypadkowych ugrupowań, wynikających z podziału mas światła i cieni. Sugerują one ruch lub wrażenie ruchu. Komponowanie masami światła i cieni stanowi pierwszy moment działania wiodący ku rytmowi swobodnemu. Kolejnym jest rozluźnienie regularności poprzez zakomponowanie malowniczego nieładu. W praktyce artyści czynili to w indywidualny sposób. Eksperymentów rytmizowania według z góry określonych przesłanek nie brakowało: raz budowano kompozycje, wykorzystując uporządkowany ruch motywów, rytm linii, innym razem chodziło o gierki zestawów barw, a także światła, skoro „w naturze światła i cieni leży mocny moment ruchu”¹⁶.

Wyrafinowany wdzięk, szlachetny materiał, piękno kobiecych sylwet, stylizowane taneczne gesty wyróżniają posągi Henryka Kuny, w tym *Rytm*. Rzeźbiarz rezygnuje z wszelkiej szkicowości formy na rzecz ładu kompozycyjnego (*il. 1*). Nie ma tu miejsca dla nadmiernego uproszczenia, jest natomiast opływowy kontur gładko wypolerowanego ciała, przy którym zrytmizowany fragment materii służy do zrównoważenia, a może wydobywania kontrastu.

Na tle innych artefaktów osobne miejsce zajmują drzeworyty Władysława Skoczylasa. Uporządkowany ruch, surowa symetria, hieratyzm głównej postaci stały się wyróżnikiem „ludowych eposów” artysty: rytm kroczących postaci w *Pochodzie zbójników*¹⁷, czy w *Tańcu zbójników*¹⁸ połączenie w jedno rytmu i symetrii (*il. 2*).

Z doświadczeń plastyków pokolenia międzywojennego skorzystali ich następcy. Należy do nich zafascynowana ruchem (zwłaszcza w tańcu) Maria Jarema. Artystka ta poświęciła wielu uwag zagadnieniu rytmu¹⁹.

¹⁵ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, dz. cyt., s. 24.

¹⁶ H. Wölfflin, *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, dz. cyt., s. 30.

¹⁷ W. Skoczylas, *Pochód zbójników*, 1929, drzeworyt.

¹⁸ W. Skoczylas, *Taniec zbójników*, 1919, drzeworyt.

¹⁹ Zob. Maria Jarema, *Rytm VII*, 1958, *Filtry XIII*, 1975 i *Filtry XX*, 1956.



Plaszczyznę jej obrazów wypełniały motywy tańczących sylwet, które układały się w polirytmiczne ciągi. To właśnie prześwity i delikatnie położony kolor uwidaczniają przenikające i nakładające się rytmy balansujących postaci-cieni, ułożonych w swoistym kolorystycznym kanonie, trudnym do rozpoznania jako całość, chociaż sprawiających wrażenie zmienności, migotania czyli ruchu. Oparte na grze plam cykle *Rytmów*, *Filtrów*, a także pojedyncze kompozycje z lat pięćdziesiątych reguły tej swoistej kinetyki zachowują. Z kompozycji o zawitych kształtach, niby ludzkich sylwetek, emanują półprzezroczyste oranże, żółcienie, brązy, światło i układają się w skomplikowane, mocno zróżnicowane figury rytmiczne.

Są też przykłady zastosowania rytmu dla lepszego wyeksponowania treści kompozycji plastycznej. Tym środkiem formalnym chętnie posługują się autorzy obiektów medalierskich czy plakatów o tematyce sportowej, gdy problem uporządkowanego ruchu staje się głównym składnikiem kompozycyjnym.

W refleksjach o rytmie należy choć wspomnieć o teoretycznych wizjach Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Artyści ci opracowali koncepcję „rytmu czasoprzestrzennego” rzeźby i architektury, a także dokonali prób jej przekładu na praktykę artystyczną. W myśl ich koncepcji bryła „unistyczna” powinna stanowić kompozycję przestrzeni ściśle z nią powiązaną; ona nie ma własnej formy, lecz przybiera kształt przestrzeni. Powtarzalność kształtów w przestrzeni narzuca konieczność określenia „rytmu czasoprzestrzennego”, opartego na przyjętym „prawie modułu matematycznego”. Wzór ten wyznacza wszystkie wymierne stosunki między formami geometrycznymi. Funkcją bryły architektonicznej czy rzeźby jest ponadto organizowanie w przestrzeni ruchów człowieka, odpowiadających jego ludzkiej perspektywie czasu. Niezbędne jest zapewnienie synchronizacji ludzkiego czasu i przestrzeni, aby idea ruchu znalazła prawidłowy wyraz plastyczny w postaci równowagi stałej. To zadanie artyści powierzyli rytmowi.

Eksperymenty z rytmem w ekstremalnych sytuacjach percepcyjnych wielokrotnie podejmowała zarówno plastyka, jak i muzyka. W tym miejscu warto odwołać się raz jeszcze do koncepcję unizmu Władysława Strzemińskiego, tym razem w odniesieniu do malarstwa. Dążeniem artysty było



zintegrowanie tego co jest w ramach malowidła, z tym co poza ramami. W tym celu artysta pokrywał płaszczyznę płótna siatką identycznych elementów, aby zagwarantować równomierność przestrzeni kompozycji i tej, która obraz otacza. W efekcie powierzchnia płótna zamienia się w fenomen przestrzenno-wzrokowy, realizujący jedność formy i koloru, lecz bez możliwości jednoznacznego uporządkowania ruchu.

Plastyczny eksperyment unistyczny został przeniesiony do muzyki. Uczynił to kompozytor, Zygmunt Krauze, między innymi w *Utworze na orkiestrę nr. 2* (1970)²⁰. Aby uzyskać kontrast między muzyką i ciszą autor podzielił utwór na siedem sekcji minutowych, między którymi są 10–14 sekundowe przerwy. Kompozycja Krauzego odbierana jest jako trwanie, w którym czas zostaje zawieszony, zatrzymany, może unieważniony. Powstaje szczególna relacja muzyki i czasu, bo w tych działaniach na dźwiękach zabrakło akcji muzycznej. Czas wydaje się towarzyszyć muzyce, tak mocno jest z nią zespolony, analogicznie jak płaszczyzna obrazu z jego otoczeniem poza ramą w kompozycjach unistycznych Strzebińskiego. Muzyka Krauzego, bez rozwoju, stojąca, jakby bez początku i końca, zamienia się w pulsującą magmę. Rodzi ona medytacje, ale nie daje możliwości, aby ją uporządkować, zrytmizować, skoro ruch jakby w niej zamarł... I tylko cisza, przerwa – nazbyt długa – dzieli czas, ale nie porządkuje go w rytmy. Należy przypomnieć, że właśnie jednorodność powtórzeń jednostek czasowych, niekiedy nawet wyrazistych i jednorodnych postaci, może spowodować niejednoznaczną percepcję rytmu: może zamienić te układy w odwracalne lub wieloznaczne.

Istotę przezwycięzania czasu, jako skutek specyficznego oddziaływania jednorodnych postaci rytmicznych przedstawił Henri Bergson. Zdaniem filozofa powtarzające się postacie rytmiczne zawieszają normalne, ludzkie odczucie czasu, doprowadzając na przykład do pierwotnych reakcji jak kołysanie, które zwykle daje wrażenie bezruchu. Wielokrotne nawroty rytmów mogą widza i słuchacza wprowadzić w trans, w szczególny rodzaj hipnozy. Tymi ustaleniami Bergson wsparł pośrednio potoczne przekonanie, że rytm może zaistnieć przede wszystkim tam, gdzie ma miejsce

²⁰ Zob. K. Tarnawska-Kaczorowska, Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą, Warszawa 2001.



dialektyczne starcie czynnika ruchu, rozwoju, postępowania naprzód, czyli elementu aktywnego, z czynnikiem bezruchu, spoczynku, zatrzymania czyli elementu pasywnego.

Liczne doświadczenia artystów z rytmem, potwierdzają niezmienną prawdę, że rytm ma moc ukonstituowania naszych fundamentów, zawartych w doświadczaniu czasoprzestrzeni. Śledząc natomiast rozwój refleksji nad sztuką europejską konstatujemy, że wszystkie jej dziedziny podlegały prawom tego samego rytmu. Ów rytm, jeden tylko rytm, mógł równocześnie nadać formę różnym tworzywom, nie tylko dźwiękom, słowom i gestom. Okazał się on kategorią otwartą, która daje się określić nie inaczej, jak przez wielokroć powtarzane ludzkie przygody z czasem i przestrzenią.



Il. 1. Henryk Kuna, *Rytm*, rzeźba, 1923, Warszawa, Park Skaryszewski, fot. P. Trębacz.



Il. 2. Władysław Skoczylas, *Taniec zbójników*, 1921, drzeworyt.



РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНЕ, НАДІЛЛО МУЗИЧНЕ

Раздел 3. Музыкальное, слишком музыкальное

Part 3. Musical too musical

УДК 78.071.1 Шостакович

Лариса Данько

**ВОЗВРАЩАЯСЬ К ПЕРИОДИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА
Д. ШОСТАКОВИЧА**

В статье дан критический анализ существующих концепций периодизации творчества Д. Шостаковича. Акцент сделан на квартетный жанр. Сопоставление различных точек зрения позволяет выявить противоречия в подходах к оценке явлений. Предложена иная классификация, подкреплённая тональной логикой всех квартетных опусов композитора.

Ключевые слова: периодизация, симфония, квартет, мегацикл, тональная драматургия.

Лариса Данько

ПОВЕРТАЮЧИСЬ ДО ПЕРИОДИЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ Д. ШОСТАКОВИЧА. У статті подано критичний аналіз існуючих концепцій періодизації творчості Д. Шостаковича. Акцент зроблено на квартетний жанр. Співставлення різних точок зору дозволяє виявити розбіжності в підходах до оцінки явищ. Запропоновано іншу класифікацію, що підкріплена тональною логікою усіх квартетних опусів композитора.

Ключові слова: періодизація, симфонія, квартет, мегацикл, тональна драматургія.

Larisa Dan'ko

AGAIN ABOUT THE PERIODIZATION OF THE INHERITAGE BY D. SHOSTAKOVICH. The article gives critical analysis of existent concepts in



periodization of the inheritance by Shostakovich. The author focuses on the quartet genre. The comparison of different points of view enables revealing the contradiction in approaches and rates. A new classification, supported by tonal logic of the all of his quartets, is suggested.

Keywords: *periodization, symphony, quartet, megacycle, tonal dramaturgy.*

Ситуация с периодизацией творчества Д. Шостаковича остается не проясненной до наших дней. Об этом можно судить по разногласию мнений ряда ведущих специалистов, авторов монографических работ: В. Бобровского, Л. Данилевича, А. Должанского, М. Сабининой, С. Хентовой и др. Напомним лишь некоторые из них, прежде всего связанные с периодизацией *симфонического творчества* Д. Шостаковича, принесшего композитору мировое признание. Наиболее распространенным в специальной литературе является суждение о рубежном значении Пятой симфонии, с которой открывается зрелый период творчества композитора. Так, Л. Мазель пишет: «Переломным произведением Шостаковича, открывающим пору блистательного расцвета его творчества, была **Пятая** симфония, написанная в 1937 году» [11, с. 5]. (К моменту создания путеводителя Д. Шостакович являлся автором 11 симфоний, оставалась не исполненной 4-я симфония. – Л. Д.). В монографии М. Сабининой, написанной к 70-летию со дня рождения композитора, но вышедшей через год после его кончины, панорама симфонического творчества Д. Шостаковича представлена полностью. Но и в ней по сути сохраняется рубежное значение Пятой, а Четвёртая, по словам автора книги, «занимает пограничное положение между периодом становления и периодом зрелости, или средним периодом, как бы балансируя между тем и другим» [15, с. 446]. В следующем, третьем периоде (его название не уточняется) объединяются 11, 12, 13, 14 симфонии, в которых «ведущими становятся искания в области самой трактовки жанра симфонии» [15, с. 447]. 15 симфония выделяется особо: «Непрограммная, она возвращает к обычному для среднего периода истолкованию цикла и функции частей (едва ли не в наиболее традиционно-классическом виде), но синтезирует образно-языковые, стилистические элементы, свойственные и среднему периоду, и последнему» [там же, с. 49]. Иные суждения высказывает



Г. Орлов, возвращаясь к проблеме оценки и периодизации творчества Д. Шостаковича в статье, открывающей сборник статей к 90-летию композитора. В ней кардинально меняются ценностные ориентиры. Четвёртая симфония, наряду с оперой «Леди Макбет Мценского уезда», называются «двуглавой вершиной» первого периода творчества, оцениваются как «первая великая опера и первая великая симфония, появившиеся в России после революции» [13, с. 18]. Следующий период в четырнадцать лет озаглавлен выходом шести симфоний – с Пятой по Десятую. В соответствии с этим, годы 1936–1953 названы Г. Орловым «симфоническим периодом» (но это же – *начальный* период квартетного творчества, от № 1 [1938] до № 5 [1952]! – Л. Д.). В дальнейшем, наряду с публицистичностью четырёх программных симфоний (№№ 11–14), в которых Д. Шостакович выступает как «мыслитель о судьбах мира и проповедник, взывавший *urbi et orbi*», он также уделяет значительное внимание камерно-инструментальной музыке. «Поздние струнные квартеты, – пишет Г. Орлов, – Скрипичная и Альтовая сонаты, – музыкальный дневник последних пятнадцати лет жизни. Его начало – своеобразная автобиография: Восьмой квартет (1960) соткан из прямых или изменённых цитат из собственных прежних сочинений» [13, с. 26].

В последней по времени выхода в свет монографии Л. Акопяна феноменологический подход к творческому наследию Д. Шостаковича обеспечивает значительную свободу в отношении временных и жанровых координат [1]. Периодизация становится более дробной, в *восьми* главах намечены не столько периоды, сколько этапы, а точнее даже вехи творческого процесса с анализом наиболее ярких сочинений. Так, после творчества Д. Шостаковича 20-х годов в объективе исследователя оказываются два главных опуса следующего пятилетия: от «Леди Макбет» к Четвёртой симфонии, и тем самым как бы закрепляется их высокое положение, о котором говорилось выше. Далее, в число векторных обозначений творческого пути попадают как симфонии, так и камерно-инструментальные сочинения. Так, в третьей главе: от Пятой симфонии до Фортепианного квинтета, в четвёртой: от Седьмой симфонии до Третьего квартета, в следующей главе: от Первого

скрипичного концерта до Пятого квартета и т. д. Таким образом, черты индивидуального стиля «прорастают» одновременно в разных жанрах, и для углублённого изучения их феноменологической сущности рядоположенными оказываются произведения-современники. Методологический аспект, разработанный Л. Акопяном, имеет большое значение и для периодизации квартетного жанра, более рельефно представляя роль отдельных ансамблей. К примеру, Пятый квартет, хронологически «вписан» между фортепианным сборником «24 прелюдии и фуги» (1950–1951) и 10 симфонией (1953). Их семантика и стилевые особенности отмечены не только чертами общности, но оцениваются на самом высоком уровне. Это же заставляет сосредоточиться на отличительных признаках названных сочинений, в частности, предпосылках периодизации квартетного жанра.

Суждения о периодизации *квartetов* Д. Шостаковича появляются в музыковедческих работах ещё в начале 1960-х годов, когда состоялось исполнение Восьмого квартета, воспринятого как одно из самых удавшихся сочинений композитора, к тому же имевшего явно автобиографический характер. Тогда же намечаются два субцикла: «поздний», по словам В. Бобровского, как бы начинается с Четвёртого квартета [2]. Г. Григорьева связывала период «позднего стиля» с Восьмым квартетом [6, с. 246], благодаря широко представленной в нём ретроспекции тематизма из более ранних сочинений. Масштабность композиции обеспечивала Восьмому квартету положение почти «на равных» с самыми значительными симфониями мастера (не случайно, Р. Баршай сделал переложение четырёхголосной партитуры для камерного оркестра, до сих пор популярной в концертных программах). Однако с появлением всех *пятнадцати* квартетов эволюция камерно-инструментального жанра представала более сложной, а попытки определить грани периодов внутри единого мегажанра становились всё менее однозначными. Одним из первых откликов на квартетное творчество Д. Шостаковича в полном объёме явилась статья Н. Кузьминой, содержащая весьма ценные наблюдения и выводы. Плодотворной была главная посылка: «Если прослушать подряд все квартеты композитора, то их отчётливо осознаваемое внутреннее



единство примет почти “осязаемые” черты, словно перед нами совершенный классический архитектурный ансамбль» [10, с. 5]. Чёткий динамический рельеф этого «сверхцикла» виделся с двумя субциклами: Первый – Шестой, Седьмой – Пятнадцатый. Примечательным было желание оспорить особое положение Восьмого квартета и доказать, что столь же рубежное значение имеет Седьмой квартет, созданный в том же 1960 году как первый из «круга прощания» квартетов, посвящённых памяти близких композитору людей. Не следует забывать, что к этому году Д. Шостакович был уже автором 11 симфоний, и понятие «позднего стиля» по отношению к сочинениям других жанров установилось значительно раньше. С другой стороны, после создания в 1951 году фортепианных пьес «24 прелюдии и фуги» (почти ровесников Пятого квартета) у композитора могла возникнуть мысль о перенесении этого опыта в квартетный жанр, что он и начал постепенно осуществлять уже не только в диалоге с баховским «*Wohltemperierte Klavier*», но и собственным полифоническим суперциклом для сольного инструмента.

В одном из первых откликов на фортепианные пьесы Д. Шостаковича «24 прелюдии и фуги», оп. 87, было высказано знаменательное суждение: «<...> сборник прелюдий и фуг не является циклом <...>. Это не мешает произведению Шостаковича быть стройным и цельным организмом, подчинённым законам внутреннего единства» [12, с. 268]. В немалой мере этому способствуют тональные планы или тональная драматургия двух полутомов, в которых номера первого тома следуют по квинтовому кругу диэзных мажорных и параллельных минорных тональностей в сторону увеличения ключевых знаков, а во втором томе – по квартовому кругу бемольных мажорных и параллельных минорных тональностей в сторону уменьшения ключевых знаков.

Почти через тридцать лет, возвращаясь к полифоническому опусу 87 Д. Шостаковича, К. Южак рассматривает его «как один из ярчайших примеров культурного диалога» в музыке XX века и соотносит баховскую традицию циклизации с шостаковической, в частности, отмечая, что Д. Шостакович «отказывается от мелодической поляризации мажора и минора и соотносит их прежде всего как строи

параллельные, то есть наиболее близкие друг другу» [18, с. 226]. Этот опыт повлѣк за собой цепную реакцию последующих сочинений ряда композиторов в области полифонических макроциклов. Но он же, безусловно, повлиял на циклическую организацию 15 квартетов Д. Шостаковича. Особенно примечательна ретроспекция тональностей в квартетах № 14 (*Fis-dur*) и № 15 (*es-moll*) с открывающими 2-й том «24 прелюдий и фуг» № 13 и № 14, подразумевающими параллельные тональности с шестью знаками при энгармонической замене одной из них.

Двучленная периодизация квартетного творчества впоследствии пересматривалась не единожды. Да и в размышлениях Н. Кузьминой пять последних квартетов обозначены своеобразно: «Будучи ещё середины в задуманном “*Wohltemperierte Quartette*” (Шостаковича), эти квартеты отразили, по-видимому, не покидавшее их автора чувство, что они станут последними. Оттого Пятнадцатый квартет, шесть *Adagio* которого выдержаны в одной тональности *es-moll*, имевшей, по-видимому, для композитора почти символическое значение <...> воспринимается как кода всего цикла квартетов» [10, с. 7].

Определѐнной «подсказкой» в отношении количества и граней периодов квартетного наследия Д. Шостаковича могут служить изданные при его жизни струнные квартеты в переложении для фортепиано в четыре руки А. Дмитриева (с предисловием в 1-м томе и теоретическими анализами и комментариями в конце каждого тома) [7; 17]¹. В распределении по четырѐм отдельным томам: дважды по четыре квартета и дважды по три – просматривается определѐнная логика *четырёх* периодов, не вызывавшая возражения автора музыки. Подтверждением этому служат 11 писем Д. Шостаковича к А. Дмитриеву, впервые извлечѐнных мною из московского архива РГАЛИ и опубликованных с комментариями Е. Титовой. В письме

¹ Струнные квартеты Д. Д. Шостаковича. Переложение для фортепиано в четыре руки А. Н. Дмитриева. Т. 1. №№ 1–4. М.-Л. : Музыка, 1965; Т. 2. №№ 5–8. М.-Л. : Музыка, 1966; Т. 3. №№ 9–11. М.-Л. : Музыка, 1967; Т. 4. №№ 12–14. М.-Л. Музыка, 1976. Струнный квартет № 15 издан отдельно : Л. : Музыка, 1979. Комментарии к каждому тому собраны воедино у А. Дмитриева [7].



от 30 января 1964 года в издательство Музгиз (Ленинградское отделение) композитор высказывает своё одобрение сделанному переложению для рояля восьми квартетов и дает добро на их публикацию: «Переложение сделано превосходно и я был бы очень рад, если бы оно было опубликовано» [14, с. 402–403]. Далее начинается кропотливая, буквально потактовая работа с автором фортепианной версии в 4 руки, отражённая в письмах 1965–1968 годов. В них характерным для Д. Шостаковича нервным почерком, скорописью вставлены краткие, от одного до двух-трёх тактов нотные примеры, в которых указывались заведомые просчёты или опечатки, в других случаях предлагалось более удобное для исполнителей изложение партий. Так, подробно были высказаны замечания к 1–4 квартетам, вошедшим в первый том. Ход работы над вторым томом в письмах не нашёл отражения. Очень доброжелательно были приняты композитором переложения 9–11 квартетов, составившие третий том: «Дорогой Анатолий Никодимович! Спасибо Вам за отличные переложения моих 9, 10 и 11 квартетов. Переложения сделаны очень хорошо и дают полную ясность музыки этих квартетов. Корректуру я просмотрел. Кое-что исправил» [14, с. 383–388].

Три письма в начале декабря 1968 года посвящены переложению 12 квартета, наиболее восторженно оценённому автором музыки. К сожалению, не сохранилось свидетельств о письмах, связанных с работой над последующими квартетами. Четвёртый том (№№ 12–14) вышел после смерти Д. Шостаковича, а 15 квартет в четырёхручном переложении был издан отдельным томом, когда ушёл из жизни и А. Дмитриев. В опубликованных письмах примечательно, с какой строгостью относился Д. Шостакович к малейшим деталям не только нотного письма, но и к именным посвящениям. Так, в письме от 19 апреля 1967 года, он пишет: «Я исправил посвящение. Вместо М. С. Вайнбергу надо Моисею Самуиловичу Вайнбергу. В 9-м и 11-м квартете имена и отчества в посвящении написаны полностью (не изменили!). Так же надо сделать и в 10-м квартете» [там же, с. 387]. Многие авторские указания, сохранённые в шостаковичевских письмах, также могут прямо или косвенно способствовать выработке критериев пе-

риодизации его квартетов. Интересно отметить, что и В. Бобровский со временем тоже обозначил *четыре* стадии в развитии квартетной музыки Д. Шостаковича, но границы каждой из них были другими и распределялись так: ранние квартеты – первые три, зрелые с Четвёртого по Седьмой, квартеты переходного периода – с Восьмого по Одиннадцатый, поздние квартеты – последние три [3, с. 159].

В недавнем исследовании В. Бочарниковой [4] предлагается трёхзвенная система периодизации квартетного творчества Д. Шостаковича: 1) формирование концепции жанра в ранних сочинениях – с Первого квартета по Седьмой; 2) новые принципы художественного мышления в зрелых квартетах – с Восьмого по Одиннадцатый; 3) итог эволюции жанра в поздних квартетах – с Двенадцатого по Пятнадцатый. В данной периодизации все квартетные опусы Д. Шостаковича рассматриваются с точки зрения становления и развития *концепции жанра*, его семантики, влияния этической проблематики на особенности камерного ансамбля, эволюции собственно выразительных средств. Большое внимание уделяется системе тематических связей, «тематически-концентрированного развёртывания» (термин В. Бобровского), отличительным особенностям мелодического и ладогармонического языка в аспекте индивидуального стиля композитора. Много тонких и верных наблюдений сделано в процессе анализа всех пятнадцати квартетов Д. Шостаковича, что подводит автора исследования к перспективным выводам о них как о самостоятельной и самодостаточной области его творчества. В. Бочарникова убедительно доказывает, что в поздних сочинениях пути развития квартетного и симфонического жанров не только расходятся, но в определённой степени квартет обособляется от симфонии и даже начинает оказывать на неё своё воздействие.

Важнейшая проблема периодизации квартетного творчества Д. Шостаковича требует дальнейшего изучения, представляя собой благодатный материал для дискуссии.

Трудно согласиться, когда в разные периоды попадают 7 и 8 квартеты, созданные в один год (1960). Оба – впервые написаны в минорных тональностях (предыдущие шесть – в мажорных!), имеют автобиографический характер (7 квартет посвящён памяти Н. В. Шостакович).



В обеих партитурах наличествует траурный марш, используются предельно мрачные для Д. Шостаковича тональности *fis-moll* (№ 7) и *c-moll* (№ 8). По авторитетному мнению А. Должанского, именно в сфере минорных ладов с характерными пониженными ступенями заключены «возможности огромного трагического напряжения» [8, с. 33]². Среди них особое место отводится *fis-moll* – тональности одной из кульминационных вершин первого тома «24 прелюдий и фуг»; едва ли не ещё большую семантическую значимость имеет *c-moll* – тональность Четвёртой и Восьмой симфоний³! Два минорных квартета могут рассматриваться только в одной группе, в едином векторе нарастания трагических ситуаций в жизни композитора и его мировосприятия. Между ними имеются черты общности также на имманентном, чисто музыкальном уровне. Речь идёт об использовании темы-монограммы *D-Es-C-H* и сопутствующего ей мотива «постукивания» (унисонов или аккордов) в крайних частях 7 квартета и в тяжеловесной кульминации фортиссимо в четвёртой части (*Largo*) 8 квартета⁴.

Очевидно также единство субцикла из 4-х поздних квартетов (№№ 11–14), посвящённых московским музыкантам Квартета имени Бетховена: № 11 – В. П. Ширинскому, № 12 – Д. М. Цыганову, № 13 – В. В. Борисовскому, № 14 – С. П. Ширинскому, и связанных с этим тембровым своеобразием монологических тем и общей направленностью формообразования.

Если исходить из восприятия 1–15 квартетов как мегацикла (есть основания предполагать, что именно такой подход импонировал бы их создателю, мечтавшему о замысле 24 квартетов «без повторяющихся тональностей»), то хочется проследить некоторые тональные закономерности в близлежащих квартетах. Тональности первых шести квартетов, ведущих отсчёт от *До мажора* (что естественно!), располагаются по терциям вниз (малым и большим, чередующимся по

² Статья впервые опубликована в журнале «Советская музыка», № 4, 1947.

³ О семантике тональностей в симфоническом творчестве Д. Шостаковича пишет Б. Тищенко [16, с. 59–61].

⁴ Подробно – в статьях А. Климовицкого [9, с. 249–269] и В. Вальковой [5, с. 690–691].

принципу параллельных тональностей кварто-квинтового круга, но неизменно сохраняющим мажорное наклонение): *До мажор* – *Ля мажор* – *Фа мажор* – *Ре мажор* – *Си-бемоль мажор* – *Соль мажор*. Далее происходит как бы «сбой» в цепи тональностей. В 1960 году появляются два минорных квартета в тональностях на расстоянии тритона: *фа-диез минор* (№ 7) и *до минор* (№ 8). Столь категоричная смена ладовой окраски продиктована, вне сомнения, психологическими катаклизмами, о которых речь шла выше. Квартет № 7, *фа-диез минор* (посвящённый Н. В. Шостакович) написан в параллельной минорной тональности к *Ля мажору* квартета № 2, (посвящённого В. Шебалину). И в дальнейшем прослеживается тональная сопряжённость разных номеров как важный момент организации мегацикла.

Возвращение к мажорным тональностям (но уже не по терциям, а по традиционному квартовому кругу бемольных тональностей) мы видим в двух квартетах-ровесниках 1964 года: *Ми-бемоль мажор* (№ 9) и *Ля-бемоль мажор* (№ 10). Вместе с тем, эта мажорная пара надёжно «связана» с предыдущим и последующим опусами по принципу параллельных мажорных и минорных тональностей: *Ми-бемоль мажор* (№ 9) – и *до минор* предыдущего квартета (№ 8), *Ля-бемоль мажор* (№ 10) – и *фа минор* последующего квартета (№ 11). Далее тот же принцип сохраняется до конца: *Ре-бемоль мажор* (№ 12) – *си-бемоль минор* (№ 13); *Фа-диез мажор* (№ 14, энгарм. *Соль-бемоль мажор*) – *ми-бемоль минор* (№ 15, энгарм. *ре-диез минор*)...

Таким образом, в тональной последовательности отдельных номеров мегацикла господствуют два модуса: последовательность мажорных диезных и бемольных тональностей по терциям вниз (№№ 1–6), две минорных тональности (№№ 7–8), как бы знаменующих переход к иному модусу, и строго выстроенный ряд параллельных мажорных и минорных бемольных тональностей по квартам вверх (№№ 9–15).

Исходя из тональной драматургии, в пятнадцати квартетах Д. Шостаковича просматриваются ДВА субцикла: №№ 1–8 и №№ 9–15, что подтверждается также тональным обрамлением каждого из них: *До мажор* (№ 1) – *до минор* (№ 8); *Ми-бемоль мажор* (№ 9) – *ми-бемоль минор* (№ 15). Само собой разумеется, что внутренний



драматургический стержень в них образует не только индивидуально осмысленный кварто-квинтовый круг, есть ещё и другой – образно-семантический, тесно связанный с первым и его обогащающий, выводящий к вершинам творчества великого Мастера.

Список использованной литературы

1. Акопян Л. О. *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества* / Л. О. Акопян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.
2. Бобровский В. П. *Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича : исследование* / В. Бобровский. – М.: Сов. композитор, 1961. – 259 с.
3. Бобровский В. П. *О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича* / В. П. Бобровский // *Статьи, исследования* / В. П. Бобровский ; ред.-сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чigareва. – М., 1990. – С. 159–205.
4. Бочарникова В. С. *Квартетное творчество Д. Д. Шостаковича: к проблеме эволюции жанра : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – муз. искусство* / Бочарникова Валентина Сергеевна ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2010. – 23 с.
5. Валькова В. Б. *Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича* / Вера Валькова // *Шостакович: между мгновением и вечностью : документы, материалы, статьи* / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римско-го-Корсакова ; [ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая]. – СПб., 2000. – С. 679–716.
6. Григорьева Г. В. *Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов* / Г. Григорьева // *О музыке. Проблемы анализа : [сб. статей / сост. : В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский]*. – М., 1974. – С. 246–271.
7. Дмитриев А. Н. *Струнные квартеты Шостаковича* / А. Н. Дмитриев ; ред. Денисов А. В. – СПб.: СПбГПУ, 2008. – 120 с.
8. Должанский А. Н. *О ладовой основе сочинений Шостаковича* / А. Должанский // *Черты стиля Д. Шостаковича : сб. теорет. статей / [сост. и ред. Л. Бергер]*. – М., 1962. – С. 24–42.
9. Климовицкий А. И. *Ещё раз о теме-монограмме D-Es-C-H* / А. Климовицкий // *Д. Д. Шостакович : сб. ст. к 90-летию со дня рожд.* / сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб., 1996. – С. 249–269.
10. Кузьмина Н. И. *О квартетном творчестве Шостаковича* / Н. Кузьмина // *Анализ, концепции, критика : ст. молодых музыковедов* / [ред. кол. : Л. Г. Данько (отв. ред.) и др.]. – Л., 1977. – С. 5–19.
11. Мазель Л. А. *Симфонии Д. Д. Шостаковича : путеводитель* / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1960. – 152 с.

12. Мнацаканова Е. М. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» / Е. Мнацаканова // Дмитрий Шостакович : [сб. статей / сост. Г. Ш. Орджоникидзе]. – М., 1967. – С. 260–287.

13. Орлов Г. А. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича / Г. Орлов // Д. Д. Шостакович : сб. статей к 90-летию со дня рожд. / сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб., 1996. – С. 8–28.

14. Письма Д. Д. Шостаковича к А. Д. Дмитриеву в Музгиз ; И. А. Шостакович к А. Д. Дмитриеву // Статьи. Воспоминания. Документы : к 100-летию со дня рожд. / А. Н. Дмитриев ; ред.-сост. Л. Г. Данько. – СПб., 2008. – С. 367–404.

15. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 480 с.

16. Тищенко Б. И. Первое исполнение Четвёртой симфонии Шостаковича (интервью) / Б. Тищенко // Статьи. Воспоминания. Документы : к 100-летию со дня рожд. / А. Н. Дмитриев ; ред.-сост. Л. Г. Данько. – СПб., 2008. – С. 55–64.

17. Шостакович Д. Д. Квартеты [Ноты] : [в 4 т.] : для 2 скр., альты и в-челы / Д. Шостакович ; перелож. для фп. в 4 руки А. Дмитриева. – М. ; Л. : Музыка, 1965–1976. – 4 т.

18. Южак К. И. Шостакович Должанского: опус 87, изменяющийся во времени / К. Южак // Д. Д. Шостакович : сб. статей к 90-летию со дня рожд. / сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб., 1996. – С. 194–226.

УДК 78.071.1 : 783 Моцарт

Галина Григорьева

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ СОНАТНОГО ПРИНЦИПА: СОНАТНО-СТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ В. А. МОЦАРТА

Духовная музыка В. А. Моцарта рассматривается в аспекте преломления сонатного принципа с учётом соотношения вокального и инструментального типов тематизма, метроритмических закономерностей, фактурных особенностей, жанровых свойств, строения текста и способов его отражения в форме. Трактовка молитвенных текстов в духовных сочинениях композитора позволяет выявить экстраполяцию инструментальных закономерностей на текстовые структуры. Впервые введен термин сонатно-строфическая форма, разнообразие воплощения которой подтверждается анализом конкретных произведений.



Ключевые слова: духовная музыка, месса, сонатно-строфическая форма, текстовая структура, соотношение вокального и инструментального типов тематизма, жанровый ракурс.

Галина Григор'єва

ДО ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ СОНАТНОГО ПРИНЦИПУ: СОНАТНО-СТРОФИЧНА ФОРМА В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ В. А. МОЦАРТА. Духовна музика В. А. Моцарта розглядається в аспекті прояву сонатного принципу з врахуванням співвідношення вокального та інструментального типів тематизму, метроритмічних закономірностей, фактурних особливостей, жанрових властивостей, побудови тексту та способів його відображення в формі. Трактовка молитовних текстів в духовних творах композитора дозволяє виявити екстраполяцію інструментальних закономірностей на текстові структури. Вперше введено термін сонатно-строфічна форма, різноманітність прояву якої підтверджується аналізом конкретних творів.

Ключові слова: духовна музика, меса, сонатно-строфічна форма, текстова структура, співвідношення вокального та інструментального типів тематизму, жанровий ракурс.

Galina Grigoryeva

TOWARD THE HISTORY AND THEORY OF SONATA PRINCIPLE: SONATA-STROPHIC FORM IN SACRED WORKS BY W. A. MOZART. Sacred music by W. A. Mozart is analysed in the aspect of sonata principle with correlation of vocal and instrumental thematic types, metrorhythmic regularity, texture specifics, genre qualities, text structure and ways of its reflection in the musical form. Interpretation of sacred texts in works by W. A. Mozart enables bringing to light the extrapolation of instrumental principles of composition to text structures. The author for the first time uses the term sonata-strophic form appropriateness of which is proved by analysis of certain compositions.

Keywords: sacred music, mass, sonata-strophic form, text structure, correlation of vocal and instrumental thematic types, genre perspective.

В этой небольшой статье пойдет речь о тех образцах духовной музыки В. А. Моцарта, где обнаруживается показательное для эпохи венского классицизма взаимодействие текстового и музыкального компонентов. Его рассмотрение проливает дополнительный свет на становление сонатного принципа, проникающего тогда во все музыкальные жанры. В этом аспекте интересна духовная музыка В. А. Моцарта, в недрах которой обнаруживается особый тип формы, называ-

емый автором этих строк *сонатно-строфической*; она присутствует в большом количестве образцов, прежде всего в *Kyrie* из месс, но также и в многострочных композициях – Вечернях и Литаниях¹. В данном ракурсе история и теория сонатного принципа никогда не рассматривались; впрочем, отдельные наблюдения можно встретить в трудах разных учёных – например, в обширном наследии Вл. Протопопова. Под этим углом зрения музыковед затрагивает историю форм и жанров, начиная с XVIII века и кончая серединой XX-го. Любопытные точки соприкосновения с интересующим нас типом сонатно-строфической формы он отмечает в книге «Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XVIII века» в главе о полифонии В. А. Моцарта [10, с. 346–388]: идёт речь о формах, сочетающих закономерности фуги с сонатными признаками (например, в *Kyrie* мессы *brevis KV 192*, в *Kyrie* мессы *C-dur KV 258*). Автор пишет об этих произведениях как о таковых, где «<...> преимущественное значение остаётся за сонатностью, полифония вливается в неё как элемент фактуры» [10, с. 351]. Вл. Протопопов неоднократно подчёркивает мысль о «<...> постоянном сближении музыкальных форм», начавшемся уже в раннем периоде творчества В. А. Моцарта [10, с. 352]. Другие признаки сонатности обнаруживаются им в формах, названных рондовариативными (имеются в виду как вокальные, так и инструментальные образцы музыки И. С. Баха) [11]. Однако нигде автор не акцентирует текстовую сторону, подчёркивая тональный и тематический факторы сонатности в общем, вокально-инструментальном, «срезе» того или иного произведения.

Напомним некоторые важные для данной проблематики термины. В 80-е годы И. Лаврентьевой был предложен термин «*форма типа продвижения*» [8], адресованный образцам духовной музыки Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. Автор имеет в виду формы, в которых скрещиваются полифонические и гомофонно-гармонические принципы и нормы письма, что обуславливает их специфику и неповторимость.

¹ Данный тип формы обнаруживается и в многочисленных оперных ариях В. А. Моцарта, например, в большинстве арий из оперы «Идомея», в концертных ариях, то есть в музыке светских жанров.



И. Лаврентьева отталкивается от прежних, мотетных типов композиции, названных Т. Дубравской *сквозной полифонической формой* [4]. В обоих случаях, естественно, речь не идет о каких-либо сонатных закономерностях, но уточняются актуальные в избранном нами ракурсе *текстомузыкальные* особенности форм.

Вокальные жанры и формы исследовались Л. Жигачёвой; ею был введен термин *«куплетно-сонатная форма»*, отражающий специфические свойства музыки с текстом без каких-либо жанровых ограничений (хоры, сольные номера, ансамбли в операх; отдельные вокальные сочинения русских композиторов) [5]. В учебнике Санкт-Петербургских авторов «Анализ вокальных произведений» был предложен термин *«сквозная строфическая форма»* [3, с. 139], ориентированный, в основном, на романсовую лирику и не связанный с сонатным принципом.

Наиболее актуальна в ракурсе данной проблемы общая типология музыкальных форм, отражённая в терминологии Ю. Холопова; он указывает на исторически сложившиеся *текстомузыкальные формы* (ТМФ), законом построения которых является текст, его структура, членение, внутренние метрические и смысловые связи, и формы *автономные* (АМФ), развившиеся в недрах ТМФ, в инструментальных жанрах [12, с. 86–87]. И далее: становление автономных музыкальных форм явилось *«<...> генетически запрограммированным в западной культуре»* [там же, с. 87] (курсив мой. – Г. Г.). Именно в той форме, о которой пойдет речь, наглядно осуществлялся процесс сближения ТМФ и АМФ: *сонатно-строфическая форма – это тип композиции с текстом, где логика тематического и структурного «продвижения» текстового компонента подчинена компоненту инструментальному на основе сонатного принципа.*

Молитвенные текстовые структуры, как известно, состоят из прозаических строк, и говорить об их строфическом расчленении можно лишь условно. Однако В. А. Моцарт в большинстве «прочтений» текстов духовной музыки структурирует их так, как это происходит при строфической организации, или, если воспользоваться термином Т. Дубравской, создаёт некий *«вторичный синтаксис»* (автор пишет

о повторах слов и синтагм у Палестрины, в противовес «первичному синтаксису» григорианской мессы) [6]². Каково же его обоснование? Залогом этой «условной строфичности» является *инструментальный пласт фактуры*, в котором главенствует чёткая мотивно-метрическая организация: сплошь и рядом главные партии «текстовых» сонатных форм В. А. Моцарта строятся как *периоды, малые или большие предложения* с типичными мотивными соотношениями двутактов, четырехтактов и пр.³ Можно говорить поэтому об *экстраполяции инструментальных метрических и структурных закономерностей на текстовые структуры*. Уподобление неметризованных прозаических текстовых структур инструментальным структурам связано у В. А. Моцарта и с возросшей ролью *светского начала* в музыке церковных жанров (влияние оперной стилистики, танцевальности и т. п.).

В исследованиях сонатности в вокально-инструментальной музыке В. А. Моцарта нигде не ставится акцент на *жанровом ракурсе, на соотношении вокального и инструментального типов тематизма, метро-ритмических закономерностях, фактурных особенностях, на строении текста и способах его отражения в форме*. Не фиксируются и *конкретные типы сонатной формы*, сложившиеся к тому времени в виде устойчивых структур и нашедшие отражение в музыке духовных жанров.

Избранный нами жанровый ракурс демонстрирует *разнообразие сонатно-строфических форм* в процессе взаимодействия ТМФ и АМФ, притом, что текстовая сторона с её имманентными свойствами структурного членения, подчинения выразительных средств содержанию словесного ряда как будто бы не способствует проявлению самой сути сонатности, раскрывающей «<...> внутреннее содержание становления – диалектику превращения исходного состояния в рождаемое развитием новой, одной – главной – мысли в другую,

² Здесь же говорится о двух генеральных тенденциях палестриновской эпохи – предоперной и инструментальной, в зависимости от «прочтения» синтаксиса [6, с. 100]. Обе они далее получили активное развитие, в частности, у В. А. Моцарта.

³ Терминология заимствована из книги Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» (Гл. 1. Простые песенные формы) [7].



побочную» [12, с. 89]. Анализ образцов сонатно-строфической формы В. А. Моцарта показывает, что в них используются все типы инструментальной сонатной формы, сложившиеся к середине XVIII столетия. Это: *сонатная форма двухчастного типа, полная сонатная форма (с разработкой), сонатное рондо четного и нечетного типов* [7, с. 69–81], *концертная разновидность сонатной формы*.

* * *

Кратко напомним исторические факты, связанные с созданием церковной музыки В. А. Моцарта. В ранний, зальцбургский период (1769–1780) и период многочисленных путешествий юным композитором было написано 14 месс, две из четырёх Литаний, а также обе Вечерни (*Vesperae*). К венскому периоду (1781–1791) относится одна незавершённая месса *c-moll KV 427* (1783), далее – вплоть до Реквиема (1791) – В. А. Моцарт практически не обращался к церковной музыке. К этому же позднему времени относятся и фрагменты незавершённых произведений – *Kyrie KV 19a*, *KV 323*, *KV 422a* и некоторые другие отдельные произведения церковного жанра. Известно, что к середине, и особенно к концу XVIII века, традиции церковной музыки явственно менялись под воздействием музыки светской, оперной и инструментальной. С одной стороны, в ней сохранялись стойкие традиции строгого стиля, которые В. А. Моцарту приходилось принимать во внимание. С другой, – в церковных жанрах всё более властно утверждалось «светское» начало. Приведём высказывание Папы Бенедикта XIV, который на вопрос, нравится ли ему церковная музыка капельмейстера Кальдары, ответил: «Да, там было несколько прелестных менуэтов» [цит. по: 9, с. 158].

В церковной музыке В. А. Моцарта уже в ранних образцах почувствовался переходный характер эпохи, уникальная восприимчивость композитора к новым веяниям, жажда разнообразия, полнота жизненных впечатлений, связанная с путешествиями и знакомством с разными традициями. Всё это предопределило новаторские тенденции, отражением которых стала переориентация в формообразующих элементах, казалось бы, в накрепко затвердевших канонах жанра. «В его отношении к церковной архаике, ветшающей буквально на глазах, нет

пренебрежения практика-новатора, живущего ценностями текущего дня, нет и смиренного приятия практика-традиционалиста, отодвигающего в сторону острые вопросы и принимающего обыденную рутину церковных музыкальных традиций такой, какова она есть, наконец, нет в нём и взвешенной объективности знатока-ценителя, спокойно и до некоторой степени безучастно отдающего должное предшественникам. Напротив, в нём сквозит неподдельная заинтересованность и творческое любопытство» [там же, с. 159].

Как известно, месса менялась в те времена и под натиском просветительских идей, последовательного ограничения церковных ритуалов в жизни общества. В связи с этим возникли новые варианты мессы как целого – краткие, рассчитанные на длительность не более трёх четвертей часа («заповедь краткости» зальцбургского епископа Коллоредо). В. А. Моцарт комментировал эти изменения в одном из писем к падре Мартини: «Такой род композиции требует особого навыка» [цит. по: 9, с. 160]. Отсюда поиски композитора в воплощении не только самого духа церковной музыки, но и форм его претворения. От этого же всё более крепили в духовной музыке и тенденции сонатности, связанные с новой динамикой, тематическими контрастами, сжатостью и лаконизмом основных участков изложения и развития тематического материала.

В первых юношеских, точнее, отроческих мессах (*G-dur KV 49* и *d-moll KV 65*) В. А. Моцарт находится во власти старой традиции, в них ещё нет «подчинения поэтического начала чисто музыкальному», которое отмечает Г. Аберт и которое очень скоро определило ведущую роль симфонического компонента в сонатных *Kyrie* [1, с. 182]. Принцип ТМФ господствует в них, признаков сонатной формы ещё нет. Актуален в связи с этим вопрос о строении текста *Kyrie*, предполагающего трёхчастную структуру и включающего троекратность повторения синтагм в каждой из трёх строк. Напомним:

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.
Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison
Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.



Далее В. А. Моцарт весьма свободно трактует изначально строчную природу текста *Kyrie*, подчиняя её инструментальному «течению» тематического процесса. Традиция размещения текста серединной строки в центральном разделе части сплошь и рядом нарушается им: *Christe eleison* становится текстом побочной темы, а разработочные разделы формы свободно перемежают строки молитвы, также подчиняясь логике инструментальных приёмов развития. В каждой из месс – свои особенности сонатно-строфического принципа.

В качестве примера приведём раннюю *мессу C-dur KV 66 (Pater-Dominicus-Messe, 1769)*. Она была написана В. А. Моцартом в традициях «большой торжественной мессы». В ней расширен традиционный минимальный состав оркестра (гобои, валторны, трубы, тромбоны, литавры, струнные, орган), что и придаёт звучанию новый характер: ведущая роль здесь уже принадлежит не хоровому, а симфоническому пластику.

Kyrie начинается с **медленного вступления** с традиционным троекратным повторением сначала всей строки (*Kyrie eleison*), затем только второго слова (*eleison, eleison, eleison*). Его тональный план обычен – приход к доминанте перед основной частью, торжественный аккордовый склад хоровой партии поддерживается оркестровым сопровождением, которое пока выступает лишь в этой функции. Но с началом *Allegro* оркестровая партия трактуется в иной роли. Она излагает **главную тему** сонатной формы совсем на другом материале с танцевальным характером трёхдольных мотивов, сменивших торжественный аккордово-фигурационный склад мотивов четырёхдольного вступления (т. 12–21). Налицо инструментальная мотивная структура главной партии (2 2 2 4). Два проведения – оркестровое и с сопровождением хора – исчерпывают область главной темы (характерно, что хор тут совершенно не имеет самостоятельного тематического значения, он лишь возглашает слова молитвы на типичной для текста *Kyrie* ритмоформуле, всецело подчиняясь главному «голосу» оркестра). После второго проведения главной темы (хор и оркестр) начинается **связующая партия**, использующая инструментальные мотивы завершающе-предыктового раздела вступления (т. 31–43).

Хоровой материал распевает текст первой строки, вместе с оркестром продолжая мотивное членение в виде структуры 2 2 2 1 1 5, то есть, подчиняясь инструментальной логике хода.

Побочная партия контрастна не только тематически, но и фактурно – впервые появляются признаки полифонического изложения в хоре, она поручена солистам (сопрано), оркестр аккомпанирует. А. Эйнштейн отмечает в ней вальсообразный характер [13, с. 307]! Однако текст продолжает распевать *ту же строку Kyrie eleison*, никак не реагируя на тематический и фактурный контраст (*tutti* оркестра сменяется камерной звучностью гобоев и струнных). Функцию завершения экспозиции берёт на себя повторение главной темы в тональности доминанты у оркестра (т. 55–63). Отметим в связи с этим сквозной, без повторов, характер следования разделов, который типичен для сонатных форм ранних симфоний В. А. Моцарта – в текстовой структуре *Kyrie* он обычен, но в данном случае свидетельствует о сходстве строения симфонических и инструментально-вокальных сонатных структур.

Разработка начинается как повторное доминантовое проведение главной темы после заключительной партии; *именно здесь появляется текст Christe eleison* (т. 65–79), *совсем не выделяясь тематически* – реплики хора звучат на фоне мотивов главной партии. Далее вновь используется текст первой строки, разработка продолжается как возвратный ход к побочной партии (повторение предыктового материала, т. 80–85). **Реприза побочной партии** (т. 86–97), *в отличие от экспозиции, построена на тексте Christe eleison*. Последующее 11-тактовое построение на текст *Kyrie eleison* завершает «сонатное аллегро».

Оригинальность этого раннего образца двухчастной сонатно-строфической формы *Kyrie* – в «игнорировании» В. А. Моцартом текста молитвы: *сонатные признаки ориентированы на тонально-тематический и фактурный факторы, но никак не на текст*. Так сонатность осуществляет продвижение формы фактически *без участия текстового компонента*, и уже здесь весьма заметна тенденция к автономности сонатной формы (АМФ) внутри текстомузыкальной композиции.



Целесообразно привести «текстовую» схему этой сонатно-строфической формы, в которой отчётливо проявляется принцип «вторичного синтаксиса» в организации строк – их «сложение в строфы» путем повторов и вычленений слов. Из схемы видно, как оркестровый пласт фактуры экстраполирует мотивные структуры на хоровой пласт, доминируя в сонатной организации формы.

ВСТУПЛЕНИЕ, Adagio				
состав	Текст, разделы	Мотивная структура	такты	Тональные центры
Хор+орк	Kyrie eleison, Kyrie leison, Kyrie eleison		12 тт.	C-dur
	Kyrie eleison, eleison, eleison			
ЭКСПОЗИЦИЯ, Allegro				
Орк	ГП	2 2 2 4	10 тт.	C-dur
Хор+орк	Kyrie, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison	2 2 2 4		
Хор+орк	ХОД	2 2 2 1 1 5	13 тт.	
Хор+орк	Kyrie, Kyrie, Kyrie, Kyrie eleison			
Хор+орк	Kyrie eleison, eleison, eleison, eleison			
Соло+орк	ПП	7 6	13 т.	G-dur
	Kyrie eleison, Kyrie eleison			G-dur
Орк.	ЗП (повтор ГП в тональности доминанты)	2 2 2 4	10 тт.	
РАЗРАБОТКА				
Хор+орк.	Christe, Christe, Christe, Christe eleison	2 2 2 3	9 тт.	
Хор+орк	СВ.П.			
Хор+орк	Kyrie eleison, eleison			
Хор+орк	Kyrie eleison, eleison, eleison, eleison	1 1 1 2 1 6	12 т.	
РЕПРИЗА				
Соло+хор	ПП	7 6	13 тт.	C-dur
	Christe, Christe eleison			
Хор+орк	ЗП, КОДА		11 тт.	
	Kyrie eleison	4 4 3		
	Kyrie eleison, eleison			

Приведём другие образцы сонатности на строфической основе:

- вариант трёхчастной *сонатно-строфической формы (с полной репризой)* представлен в мессе *C-dur KV 167 «В честь святой Троицы»* (1773);
- в «короткой мессе» *F-dur KV 192* (1774) В. А. Моцарт вновь обращается к «серьёзному» полифоническому стилю, и *Kyrie* строится на старой традиции с текстом *Christe* в центре формы, однако сонатные отношения крайних частей оказываются в ней определяющими; интересен также *синтез сонатности с барочной концертностью*;
- *Missa brevis D-dur KV 194* (1774) сохраняет выраженный имитационный склад фактуры, но сонатная форма *Kyrie* заметно трансформируется в связи с коротким вариантом жанра. Схематически эта структура подобна *нечётному одностемному рондо*, внутри которого располагаются фугированные разделы сонатного строения;
- в мессе *C-dur KV 258* (1776) очевиден возврат к прошлому в стиле композитора: вновь значительно возрастает роль полифонического начала. Налицо *текстомузыкальная природа формы (ТМФ)*, восходящая к её старым традициям, однако явно спроецированная на ставший уже прочным фундамент сонатности;
- масштабная *месса C-dur KV 262* (1776) написана для расширенного состава оркестра (гобои, валторны, трубы, скрипки, орган) и хора. Уникальность её сонатной структуры – в признаках *моцартовской концертной формы с двойной экспозицией (разные темы оркестровой и хоровой главных партий)*;
- вершинным произведением в церковном творчестве В. А. Моцарта справедливо считается незаконченная *месса c-moll KV 427* (1783). Она обобщает весь путь В. А. Моцарта в этом жанре и готовит Реквием. Г. Аберт вписывает это произведение в «великий стилистический перелом», наступивший в творчестве композитора в начале 80-х годов и связанный с изучением творчества И. С. Баха, постижением глубин его полифонического мастерства. В *Kyrie* отражением этого стала *форма двойной фуги, совмещённая со «светской» концертной арией и строфической сонатностью*.



В заключение обратимся к одному из ярких образцов *многострочной* сонатно-строфической композиции – *Magnificat* из *Торжественной вечерни KV 339* (1780). Напомним: *Vesperae* (Вечерня) – часть службы оффиция, совершаемая во время захода солнца. У В. А. Моцарта она состоит из пяти псалмов и завершается гимном в честь Марии (*Magnificat*). Композитор трактует текст в традициях «вторичного синтаксиса» и комбинирует строки соответственно разделам сонатной формы. Двенадцать строк текста разделяются им следующим образом: 1–6 – отводятся вступлению и экспозиции, 7–9 – разработке, 10–12 – репризе главной и побочной партий, традиционный заключительный текст *Gloria Patri* – заключительной партии и кода. Так возникает «строфика», изначально отсутствующая в тексте. Схематически (построчно) сонатная форма может быть представлена в следующем виде:

Строки		Разделы сонатной формы	Тональные ориентиры
Хор 1	Magnificat anima mea Dominum	Вступление <i>Adagio</i>	C-dur
Соло 2	Et exultavit spiritus meos in Deo salvatore meo,	Экспозиция <i>Allegro</i> ГП	C-dur
Хор 3	Quia respexit humilitatem ancillae suae.	Ход	
Хор 4	Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,		
Хор 5	Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius,	ПП	G-dur
Соло 6	Et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.	ЗП	G-dur
Хор 7	Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui;	Разработка (ход)	
Хор 8	Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;		
Соло+хор 9	Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.		
Соло 10	Suscepit Israel est puerum suum, recordatus misericordiae,	Реприза ГП	C-dur
Хор 11	Sicut locutus est ad patres nostros, –	Ход	C-dur
Хор 12	Abraham et semini eius in saecula.	ПП	
Соло	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,	ЗП, кода	
Хор	Sicut erat in principio et nunc et semper, Et in saecula saeculorum. Amen.		

Очевидно, что эта сонатно-строфическая форма воспроизводит структуру многих первых частей симфоний В. А. Моцарта в виде *сонатного Allegro с медленным вступлением, разработкой и полной репризой*. Залог этого – в мотивно-метрической структуре музыкального материала, контрастности партий, функциональной чёткости строения разделов, в типичных «отголосках» моцартовского симфонического тематизма (барабаниющий бас как «составляющая» главной партии, активные разработочные приемы). Из приведенной схемы видно, как реализуется экстраполяция инструментальной логики мышления на текстовый пласт музыки.

В книге Г. Аберта содержится знаменательное обобщение, относящееся к ранним мессам В. А. Моцарта, но его можно отнести и ко всем его духовным сочинениям: «Чувство формы всё больше и больше помогало юному мастеру преодолевать различные стилистические переломы, которые переживал его гений, жадный на контакты. Нет большей ошибки, чем признание того, что Моцарт предался исключительно *одному* (курсив Г. А. – Г. Г.) определенному типу. Вряд ли найдутся два таких сочинения, которые стилистически были бы полностью идентичными, напротив. Соотношение слова и звука, голоса и инструментов, гомофонии и контрапункта всё время меняется, и тем самым Моцарт, пусть неосознанно, подвергает критическому пересмотру различные стилевые направления своего времени. Оттого эти церковные сочинения имеют совершенно особое значение для его художественного развития» [2, с. 25]. Остаётся добавить, что именно *тенденции сонатности* в их многообразных проявлениях доказывают это с наибольшей очевидностью. Показательно, что в последующие эпохи подобных проявлений сонатности в духовной музыке не наблюдается; описанное взаимодействие текстового и инструментального факторов практически исчерпалось в эпоху становления сонатной формы и проявилось столь ярко именно в стиле В. А. Моцарта.

Список использованной литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. 1756–1774 / Герман Аберт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1978. – 536 с.



2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. 1775–1782 / Герман Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1980. – 638 с.
3. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие для студ. муз. вузов / [отв. ред. О. П. Коловский]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
4. Дубравская Т. Н. Музыкальный мадригал XVI–XVII веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – муз. искусство / Дубравская Татьяна Наумовна ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1977. – 23 с.
5. Жигачёва Л. Т. О проявлении сонатности в хоровой музыке (на примере русской классической оперы) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – муз. искусство / Жигачёва Людмила Тихоновна ; Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. – Х., 1982. – 24 с.
6. Зудова А. В. К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины / А. В. Зудова, Т. Н. Дубравская // Русская книга о Палестрине : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – Сб. 33. – С. 86–101.
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
8. Лаврентьева И. В. Некоторые особенности форм вокально-хоровой музыки XVIII века / И. В. Лаврентьева // Из личных архивов профессоров Московской консерватории / ред.-сост. Г. В. Григорьева. – М., 2005. – Сб. 52. – С. 16–31.
9. Луцкер П. В. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика–XXI, 2008. – 624 с.
10. Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1985. – 496 с. – (История полифонии ; т. 3).
11. Протопопов В. В. Проблема сонатности в рондовариативных формах Баха / Вл. Протопопов // Принципы музыкальной формы И. С. Баха : очерки / Вл. Протопопов. – М., 1981. – Оч. 3. – С. 120–146.
12. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – М. : Изд-во Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2006. – 431 с.
13. Эйништейн А. Моцарт : личность, творчество / А. Эйништейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. – М. : Музыка, 1977. – 455 с.



УДК 78.071.1 : 786.2.082.2

Екатерина Подпоринова

**СОНАТЫ-СКАЗКИ Н. МЕТНЕРА И АН. АЛЕКСАНДРОВА:
В ЛАБИРИНТАХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ**

В статье рассматриваются композиционно-драматургические решения сонат-сказок Н. Метнера (op. 25, № 1) и Ан. Александрова (op. 90), выявляются влияния на музыкальную форму закономерностей жанра литературной сказки. Каждый из композиторов, используя одинаковое жанровое обозначение, актуализирует собственное понимание «сказочности». На примере сонат-сказок выделяются сходные и различные черты в творческом методе композиторов.

Ключевые слова: жанр-гибрид, соната, сказка, родственность, связуемость.

Катерина Підпорінова

СОНАТИ-КАЗКИ М. МЕТНЕРА ТА АН. АЛЕКСАНДРОВА: В ЛАБИРИНТАХ МУЗИЧНИХ ФОРМ. У статті розглядаються композиційно-драматургічні рішення сонат-казок М. Метнера (op. 25, № 1) та Ан. Александрова (op. 90) і виявляються впливи на музичну форму закономірностей жанру літературної казки. Кожен з композиторів, використовуючи однако-ве жанрове позначення, актуалізує власне розуміння «казковості». На прикладі сонат-казок виділяються схожі та різні риси в творчому методі композиторів.

Ключові слова: жанр-гібрид, соната, казка, спорідненість, зв'язує-мість.

Ekaterina Podporinova

SONATAS-FAIRY-TALES BY N. MEDTNER AND AN. ALEKSANDROV: IN THE LABYRINTHS OF MUSICAL FORMS. In the article are examined the composition-dramaturgic decisions of sonatas-fairy-tales by N. Medtner (op. 25, № 1) and An. Aleksandrov (op. 90) and come to light influence on the musical form of conformities to law of genre of literary fairy-tale. Each of composers, using the same genre denotation, exposes the own understanding of «fairy-tale». On the example of sonatas-fairy-tales similar and different lines are selected in the creative method of composers.

Keywords: genre-hybrid, sonata, fairy-tale, relation, connectedness.



Будучи практически ровесниками¹, воспитанниками Московской консерватории, учениками С. И. Танеева, Н. Метнер и Ан. Александров являются представителями разных эпох в русской музыке, композиторами «соседних» поколений. Вместе с тем, успешно объединяя композиторскую, пианистическую, педагогическую и теоретическую деятельности², оба музыканта вели свои творческие поиски в едином художественном русле. Не случайно, вспоминая о незабываемых встречах с Н. Метнером, Ан. Александров писал: «В моей музыке Николай Карлович усмотрел тенденцию к сохранению основных принципов всего предшествующего развития музыкального искусства, и это побудило его особенно поощрительно отнестись к ней, помимо её индивидуальных качеств, которые тоже произвели на него благоприятное впечатление, оказались ему близкими» [3, с. 98]. В этом отношении интересным музыкальным «перекрёстком» представляется обращение композиторов к жанру сонаты-сказки. Если в творчестве Н. Метнера данный жанровый «гибрид» в определённой степени суммирует более ранние наработки в области фортепианной миниатюры³, то для Ан. Александрова соната-сказка оказывается в роли своеобразной арки, обрамляющей его сонатное наследие. Так, ранняя (юношеская) соната-сказка, ор. 4, стала основой для предпоследней фортепианной сонаты-сказки, ор. 90, что подчёркивается самим автором. «Соната-сказка соч. 90 является коренной переработкой моей первой Сонаты-сказки соч. 4, – пишет композитор. – Первая тема, начало перехода ко второй и часть коды оставлены без изменений. Всё остальное написано заново. Таким образом, Сонату-сказку соч. 90 неправильно было бы назвать просто второй редакцией первой сонаты; она является в сущности новой сонатой на старую тему. Мне кажется, что новая соната полностью воплощает мой прежний замысел, что не удалось мне в юношески-незрелой первой. Стремление к этому, возник-

¹ Укажем даты рождения фигурантов: Николай Метнер – 1880 г.; Анатолий Александров – 1888 г.

² Ан. Александров имел учёную степень доктора искусствоведения (1941); Н. Метнер свои художественно-эстетические взгляды на развитие музыкального искусства изложил в книге «Муза и мода» (1935).

шее у меня уже давно, и вызвало в 1964 году появление 13-ой сонаты» [1, с. 339, сноска]. Можно также с уверенностью сказать, что именно знакомство с метнеровскими произведениями во многом определило жанровое решение сонат Ан. Александрова. Как отмечает последний, на выпускном экзамене по фортепиано он исполнял Сонату-сказку, ор. 25 Н. Метнера [3, с. 96], а две Сказки, ор. 8, находились в числе его любимых произведений [3, с. 94]. Некое «созвучие» этих музыкантов косвенно подтверждается и одинаковым количеством созданных ими фортепианных сонат – всего четырнадцать.

Цель данной статьи – рассмотреть особенности композиционно-драматургических решений в сонатах-сказках Н. Метнера и Ан. Александрова и определить степень влияния «сказочной» составляющей на сонатную форму, что позволит расширить представления о композиторском художественном мышлении.

В творчестве Н. Метнера создание Сонаты-сказки, ор. 25 № 1 (1911 г.) отражает авторское видение одного из возможных путей дальнейшего развития данного жанра посредством обогащения и/или слияния с достижениями литературы, поэзии, философии в условиях наметившегося кризиса музыкального языка. Напомним, что благодаря своему старшему брату Эмилию Метнеру, известному под псевдонимом Вольфинг литератору, философу и музыкальному критику, тесно связанному с русскими поэтами-символистами, композитор был в курсе передовых идей своего времени. Следовательно, мысль о синтезе искусств, их взаимопроникновении и обогащении, подхваченная Серебряным веком, не могла не повлиять на формирование художественного мировоззрения музыканта. С этих позиций, в частности, может быть и объяснена стойкая приверженность Н. Метнера жанру сонаты, занимающему в авторском наследии одно из доминирующих мест. Ведь соната с её возможностью вмещать в логически выстроенную, относительно строгую форму многозначность и философскую глубину содержания стала, по наблюдению Ю. Москалец, «идеальным выражением» двуединства эпохи, определяемого

³ Напомним, что Н. Метнер выступает создателем жанра фортепианной сказки; его перу принадлежит свыше тридцати сказок для фортепиано.



эстетикой символизма и модерна, как ведущих художественных направлений рубежа XIX–XX веков [5, с. 184]. Кроме этого, для Н. Метнера, обладающего и руководящегося в своем творчестве строгой собственной системой художественно-эстетических принципов, изложенных в книге «Муза и мода» и определяющих особенности авторской манеры высказывания, соната становится неким эталоном музыкальной формы, отмеченной неисчерпаемым потенциалом к дальнейшему развитию. Достаточно чёткая регламентированность сонаты как схемы обязательных построений одновременно и ограничивает фантазию художника, и требует от него высочайшего технического мастерства, поскольку по мере эволюции жанра неизбежно усложняются пути согласования заданных компонентов. Подобная универсальность сонатного жанра создаёт основу для композиторских экспериментов, связанных с привнесением закономерностей развития иной жанровой модели, в данном случае сказки.

Для музыкального искусства сказка выступает в роли жанра-«пришельца» (выражение Е. Тиуновой), характеризуясь как «захватывающий рассказ о выдуманных событиях и явлениях, которые воспринимаются и переживаются как реальные» [2, с. 321]. Вместе с тем, закономерности развёртывания сказочного сюжета оказываются подобными принципам развития сонатной формы. «Сюжет (в эталонном значении этого слова) и сонатная форма, – отмечает Е. Тиунова, – порождены одним и тем же типом человеческого мышления» [10, с. 34]. Сказка, как и соната, обладает собственной характерной структурой, устоявшейся последовательностью событий, в основе которой лежит исходная ситуация противостояния. Напомним, что форма сказки складывается, по В. Проппу, из одинаковой последовательности функций основных персонажей. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определённый с точки зрения его значимости для хода действия» [8, с. 20]. Сказка может также включать в себя несколько «ходов» (термин В. Проппа), поскольку «каждое новое нанесение вреда или ущерба, каждая новая недостача создаёт новый ход» [8, с. 70], а возникающая «беда» вызывает ответное противодействие. Обязательным для композиции сказки является

и наличие двух царств. Таким образом, в сказке используется весь комплекс художественных средств, присущих сонатному жанру: в ней есть исходное противопоставление, наличие контрастных образных планов, развитие по принципу преодоления противоречия.

Ещё одной стержневой «сказочной» идеей, импонирующей метнеровской художественно-эстетической концепции, выступает идея *родственности*. «Именно отношения родственников или свойственников, – подчёркивает Е. Новик, – определяют основные коллизии волшебной сказки <...> кто бы ни был таков персонаж, он либо является родственником или свойственником, либо выдаёт себя за них, либо оказывается им» [цит. по: 6, с. 15]. Данная закономерность представляется созвучной выведенному композитором принципу согласования в единство, который определяет выбор художником разноликих образов-тем из всего множества существующих, связанных в макрокосме произведения на основе однородности, то есть некоего родства. Обозначенная идея родственности обеспечивает интонационную и образную связуемость отобранных автором основных тем в контексте музыкального произведения.

Рассмотрение Сонаты-сказки сквозь призму не только сонатных принципов музыкального развития, но и логики построения волшебного-сказочного сюжета, повествования, позволяет выявить специфические черты, обеспечивающие самобытность звукового решения. В данном случае сказка предстаёт как своеобразный программный компонент, влияющий на композицию музыкального целого. Введение автором второго жанрового наименования допускает вербализацию интонационных коллизий, предполагая наличие особого рода событийности и персонажности⁴, несмотря на то, что соната, будучи инструментальным сочинением, обладает обобщённым типом высказывания⁵. Предложенная точка зрения подкрепляется особенным

⁴ Показательно, что в цикл сказок, ор. 51 (№№ 1–6), Н. Метнер вводит посвящение известным сказочным персонажам – Золушке и Иванушке-дурачку.

⁵ Заметим, что будучи «законодателем» и ярым приверженцем жанра фортепианной сказки, Н. Метнер в избранное название вкладывает особое значение. Как указывает В. Пропп, «есть только два европейских языка, которые создали специальные слова для обозначения этого понятия [сказки. – Е. П.]. Это русский и немецкий



характером основных тематических образований и даёт возможность уяснить отдельные композиционные закономерности.

В целом Соната-сказка Н. Метнера представляет собой трёхчастную композицию с медленной лирической второй частью и Финалом обобщенно-синтезирующего плана. Основную образно-смысловую нагрузку несёт на себе первая часть, написанная в сонатной форме без разработки, которая выступает в роли своеобразных «театральных подмостков» для главных действующих лиц «сказочных» персонажей. Опираясь на концепцию В. Проппа, по которой «морфологически волшебной сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки» [8, с. 70], исходный драматический *c-moll*, возникающий с первыми звуками и воссоздающий беспокойный, тревожный характер, ассоциативно уподобляется музыкальному отражению ситуации «свершившегося зла». «Вредительство» или «недостача» как обязательные атрибуты сказочного сюжета условно выносятся композитором за рамки произведения, осознаваясь *post factum*.

Тема главной партии включает в себя два развёрнутых элемента и совмещает различные функции⁶: первый элемент, с одной стороны, исполняет роль рассказчика, что подчёркивается трелеподобными интонациями и ремаркой *abbandonamente* («как пойдём»), с другой стороны, воспринимается во взаимоотношении со вторым элементом, олицетворяющим женское начало (*carezzando* – нежно, ласково)⁷, как главный мужской персонаж – герой, которому предстоит победить зло. Подтверждением такой образной дифференциации становятся вкра-

языки» [9, с. 33]. «В немецком языке сказка обозначается словом *Märchen*, – пишет В. Пропп. – Корень *Mär* означает “новость”, “известие”, *-chen* маленький интересный рассказ <...>» [9, с. 35]. Напомним, что Н. Метнер в совершенстве владел двумя обозначенными языками, считая их родными.

⁶ На подобный «синтез сюжетных обстоятельств» обращает внимание Е. Тиунова в «Русской сказке» Н. Метнера [10, с. 36, примечание 34].

⁷ Интересно, что аналогичную второму элементу главной партии метнеровской сонаты тему использует С. Прокофьев в качестве остигатной основы детской фортепианной пьесы «Сказочка».



пления аккордовой фактуры (как фактор стабильности) и ритмическая устойчивость в первом элементе темы в отличие от «порхающей» скерцозности, подчеркнутой смягчением сильной доли, во втором. Органично «вытекающая» из главной партии, тема связующей партии, осуществляя модуляционное развитие, «рисует» образ дороги, по которой направляется герой. Возникающий эффект продвижения усиливается выдержанным пунктирным ритмом. В соответствии с законами сказки необходимо появление еще одного нового персонажа – дарителя. Его в музыке воплощает тема побочной партии (см. тт. 26–35), которая оказывается производной от темы главной партии, являясь её «завуалированным» зеркальным отражением. Следовательно, по законам сказочного жанра фигура дарителя переносится средствами музыкального языка из «своего» доброго мира в мир «чужой», злой, либо в так называемую промежуточную, пограничную между добром и злом зону [6, с. 11]. Встреча с дарителем (побочная партия) позволяет герою (главная партия) продолжить путь, что подтверждает возникающая вновь тема дороги (материал связующей партии), занимающая в данном разделе сонатной формы место хода к заключительной партии. Острая, игольчатая, колючая тема заключительной партии ассоциируется со сферой злой, фантастической образности. В процессе развёртывания заключительной партии появляются также интонации темы побочной партии, которые словно символизируют полученные героем от дарителя волшебные силы, позволяющие ему в дальнейшем одержать победу.

Насыщенность событийного ряда в экспозиции и, одновременно, завершение одного хода сказки, объясняет отсутствие разработки, которая в сюжетной канве Сонаты-сказки оказывается лишней, в то время как реприза, «возвращающая» главного героя домой, открывает новый сюжетный ход. В репризном проведении темы главной партии преобладает первый элемент, олицетворяясь с образом сильного, возмужавшего героя, а второй – приобретает напевный характер, вызывая образ-воспоминание ждущей, любящей героини. Показательно, что тема дороги (связующая партия) также пронизана здесь аналогичными «женскими» интонациями, подчёркивающими устремлённость героя к тёплому домашнему очагу (см. партию левой руки, тт. 69–72).



Однако, в соответствии со «сказочностью» жанра, герою (главная партия) суждено вновь встретить дарителя (побочная партия) и ещё раз сразиться со злом (заклучительная партия). Победоносное возвращение главного персонажа возвещают колокольные перезвоны. В конце волшебные силы покидают героя, поскольку в них нет больше необходимости, о чём свидетельствует появление интонаций темы побочной партии (дарителя), которые проходят вначале в низком регистре, затем в более высоком на *diminuendo*, *smorzando*, воссоздавая эффект исчезновения, улетучивания (см. тт. 101–106). Завершается первая часть громогласным провозглашением исходной интонации главной партии и утверждением *C-dur* (характерно избрание композитором нейтральной «белой» тональности). Укажем, что обязательность счастливого конца является одним из отличительных признаков сказочного сюжета [10, с. 35, примечание 11]. Оговорим, что подобная «сказочная» трактовка музыкальных событий первой части является, конечно же, довольно условной, но тем не менее она подтверждается характером тематизма и особенностями драматургического развёртывания звуковой материи.

Вторая часть, *Es-dur*, *Andantino con moto*, – это сфера любовной лирики. Она монотематична по сути и опирается на принципы вариантнo-вариационного развития. Состояние идиллии и умиротворения прерывается вторжением (*attacca*) Финала, *c-moll*, *Allegro con spirito*. Массивная аккордовая фактура, пунктирный ритм, полифонические приёмы развития, характеризующие его основную тему, резко контрастируют с певучей безмятежной темой предшествующей части. Это, исходя из предпосылок жанра сказки, новое вторжение тёмных сил, которые «опутывают» основных героев: тема второй части проводится в контрапункте с пунктирной «марширующей» темой Финала, реплики дарителя (тема побочной партии первой части) прерываются глухими рокочущими «злыми» аккордами, калейдоскопом проносятся элементы темы главной партии первой части и, подхваченные вихрем шестнадцатых, опрокидываются в мрачную бездну *C контроктавы*. На пике последнего звукового всплеска «зависает» минорная терция. Борьба не завершена. . .

Подобное звуковое «многоточие» порождает аллюзию континуальности времени, обусловленную спецификой сказки, как исходного жанрового составляющего данного музыкального произведения. Напомним, что время в сказке характеризуется как вечное, то есть замкнутое, круговое. «Путь сказки – это путь от “жили-были”, т. е. из вечно длящегося времени к “жить-поживать”, т. е. опять же к этому времени», – отмечает А. Шайкин [цит. по: 6, с. 7]. В избранном ракурсе композиционное решение Финала Сонаты-сказки воссоздаёт на макроуровне образ вечного «колеса» времени, поскольку введение в него основного (узнаваемого) тематического материала предшествующих частей в *обратной* последовательности привносит в цикл черты концентрической формы: *ABCBA*, где *A* – тематизм первой части, *B* – второй и *C* – собственно Финала.

Реализуемая идея круга, корреспондирующая в свете художественных установок автора с жанром сказки, позволяет ситуацию либо свернуть, либо развернуть, опираясь на принцип мотивного нанизывания. С этой точки зрения вторая и третья части Сонаты-сказки, связанные приемом *attacca*, могут быть представлены и как завязка сюжета, находящая свою счастливую развязку в перипетиях первой части. Тематизм и общий тональный план цикла допускают подобное решение. Показательно, в частности, сопоставление кадансов финала и начальной части: затихающая на *pp* нисходящая секстоль шестнадцатыми по звукам *минорного* тонического трезвучия в первом случае словно «теряется» на фоне громогласного торжествующего утверждения *C-dur* в аккордово-колокольном оформлении – во втором. Высказанные наблюдения не исчерпывают всех взаимосвязей, определяющих облик данного жанра-гибрида, они лишь очерчивают область художественных поисков композитора в условиях сознательно установленных им ограничений.

Таким образом, сочетание двух жанровых обозначений в названии сочинения не только раскрывает его содержательно-образную направленность, но и находит отражение в особенностях построения и организации целого. Напомним, что Н. Метнер мыслил содержание и форму в неразрывном единстве как «содержание-форму», отмечая,



что «несказуемость музыкального содержания, неопределимость его с помощью слов, требует наиболее отчетливой формы в звуках» [4, с. 130–131]. Жанр волшебной сказки как бы создаёт особую призму, позволяющую вскрыть глубинные композиционно-драматургические пласты музыкального произведения.

Иное преломление сказочности находим в музыке Ан. Александрова. В качестве анализируемого произведения была избрана вторая (поздняя) Соната-сказка, ор. 90, как более полно раскрывающая художественный замысел, по свидетельству самого композитора [1, с. 339, сноска].

Соната-сказка, ор. 90, Ан. Александрова представляет собой одночастное сочинение, написанное в сонатной форме с кодой синтезирующего типа, которая по своему фактурному, ритмическому и тематическому развитию чрезвычайно близка метнеровским сонатным кодам. В отличие от Н. Метнера, задействующего не только характерные, но и структурные закономерности «сказочного» канона, Ан. Александров акцентирует внимание прежде всего на причудливо фантастической образности, её нереальности, зыбкости, иносказательности, идущих от программности сказки. Отсюда и соответствующие приёмы композиционно-драматургического развития (монотематизм, вариационность, волновой принцип развития в разработке, динамизация репризы), особенности интонационно-ритмического рельефа (опора на тетракордовые и трикордовые попевок, наличие «сквозных» пятидольников, широкое использование полиритмии) и обилие авторских ремарок, уточняющих не только темповые изменения, но и эмоционально-образные состояния, как, например, *Flebile* (жалобно), *con moto fantasticamente variabile* (с движением причудливо вариационно), *con ira poco avanti* (с постепенно нарастающим чувством гнева), *con supplica* (с мольбой), *con dolore* (с печалью), *sognando* (сонно, дремотно), *svegliando* (бодро), *inquieto* (неспокойно) и пр.

Стержневой идеей сочинения становится принцип производности всех тем сонаты, что апеллирует к тезису о родственности, взаимосвязанности компонентов, определяющему самобытный облик жанра волшебной сказки. В свою очередь он оказывается «созвучным» метнеров-

скому постулату «связуемости» музыкальных элементов. Заметим, что многие исследователи творчества Ан. Александрова отмечают влияние на становление композиторского почерка метнеровского стиля письма, в частности, фактурных приёмов. Видимо не случайно, отмечает Е. Овчинников, вторая соната Ан. Александрова посвящена Н. Метнеру и «даже чисто интонационно близка его известной Сонате-“Элегии” и написана в одной с ней тональности ре-минор» [7, с. 179].

Так, все темы Сонаты-сказки, ор. 90, «прорастают» из начального *initio* темы главной партии, представляющего собой пятизвучный мотив, пятидольник. Данная ритмоформула (пять восьмых) оstinato выдержана с первого по последний такты произведения, что, учитывая причудливую интонационную вязь, обеспечивает непрерывно повествовательную, текучую музыкальную речь. Таким образом, композитору также удаётся реализовать в музыке идею кругового, замкнутого времени. Этому в немалой степени способствует и избираемая им метроритмическая организация с доминированием 5/8. Данный приём выдвигает на первый план в качестве основного метода тематического развития принцип вариационности. Как подчёркивает Е. Овчинников, «именно вариационность – при всем разнообразии приёмов изложения и развития тематического материала – становится в ранних сонатах Александрова не только одним из ведущих основополагающих факторов формообразования, но и чертой стиля» [7, с. 180]. Показательно, что и Н. Метнер в своей Сонате-сказке обращался к аналогичным пятидольникам. Они в завуалированном виде лежат в основе организации темы побочной партии первой части (см. тт. 26–35; 79–88), которая выстраивается по принципу вариационного нанизывания:

$$\boxed{\begin{array}{c} 5 \text{ четвертей} \\ \mathbf{A} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+6 \\ \mathbf{A-B} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+7 \\ \mathbf{A-B'} \end{array}} + \boxed{\begin{array}{c} 5+8 \\ \mathbf{A-B''} \end{array}}$$

Использование такого приёма тематического развития привносит в музыку элементы некой фольклорности, былинности.

Возвращаясь к Сонате-сказке Ан. Александрова, добавим, что в целом её форма достаточно традиционна. В экспозиции на смену



главной партии приходит развернутая связующая, построенная на материале предшествующего тематизма. Появление в басу *A-dur* знаменует начало темы побочной партии, организация которой осуществляется Ан. Александровым по аналогии с метнеровским одноименным сочинением: сначала тема проходит в партии левой руки, затем перепоручается правой руке, где динамизируется аккордовым изложением и окрашивается в серебристые краски верхнего регистра. Далее следует заключительная партия, представляющая собой своеобразное зеркальное отражение связующей партии.

Однако, несмотря на некоторое ритмически-интонационное звуковое однообразие, которое привносит в музыку сонаты причудливо-фантастический колорит, подчеркивая производность основных тематических комплексов, Ан. Александров всё-таки разграничивает в экспозиции главную и побочную партии. Если в главной партии ключевой интонацией представляется нисходящая малая секунда, которая возникает поочередно в партиях обеих рук⁸, то в побочной – место таковой занимает нисходящая терция. Важность последней усиливается введением в качестве пятой (последней) восьмой интонации удвоенной «притопывающей» примы. В репризе же темы обеих основных партий интонационно и ритмически сближаются. Композитор в отличие от экспозиционного фазиса формы, где тема главной партии развивается из затакта, начинает их с сильной доли такта.

Разработка достаточно масштабна и включает в себя три раздела. Первый раздел (тт. 114–145) выводит на авансцену сочинения скрытую ранее конфликтность взаимоотношений ведущих тем-образов. Так, в партии левой руки появляются тетракордовые попевки, изложенные в синкопированном ритме. В их основе лежат интонации двух восходящих терций. Это своего рода «зеркало», отражающее интонационный контур исходных пятидольников, которые продолжают «плести» причудливые мелодические кружева. Приём тематического

⁸ Заметим, что музыка главной партии сонаты-сказки Ан. Александрова вызывает устойчивые звуковые ассоциации с главной партией сонаты-элегии Н. Метнера, хотя никакого внешнего интонационного, фактурного, ритмического сходства не наблюдается.



отражения дополняется использованием эффекта «эхо-переключек» и обращением к октавно-унисонным проведением исходной темы в партиях обеих рук (см. тт. 130–137).

Второй раздел разработки (тт. 146–205) выстраивается по принципу нагнетающихся динамических волн, приводящих к центральной кульминации сонаты. Данный участок разработки в начале словно повторяет её первый раздел. Поворотным моментом становится использование встречного движения исходных пятидольников, выделенное из общего контекста новым в рамках сочинения артикуляционным штрихом – *staccato* (см. тт. 170–177). Обозначенное построение выступает преддверием генеральной кульминации, выполняя функцию звукового «трамплина». Последующее нагнетание начинается с *piano subito* (т. 178) и обостряется не только обращением композитора к полиритмии – «четыре на пять», но и введением перекрёстно-канонических *quasi*-имитаций в партиях обеих рук.

Третий раздел (тт. 206–233) базируется на органном пункте квинты «ре – ля» в басу и представляет собой условный звуковой «откат» кульминации и предыкт к репризе. Фортепианная фактура данного раздела чётко расслаивается на три пласта, что подчёркивается особенностями нотной записи (появлением третьего нотного стана в партитуре). Функцию гармонического остова выполняет «волыночная» квинта в большой октаве, срединный «фоновый» пласт удерживают оstinатно звучащие пятидольники, а в качестве мелодии в верхнем регистре на *pianissimo* возникает относительно новая тема (см. т. 210). Драматургически важная роль данной темы выделяется не только визуально (особенностями записи), но и ремаркой *come de lontano, cantabile* (издалека, певуче). Это своего рода тихая кульминация сонаты, олицетворяющая, исходя из программного названия, обратную, зеркальную сторону кульминации явной. Зыбкость, неуловимость и призрачность звучащей темы усиливается удержанной педалью, как бы окутывающей мелодию красочными звуковыми призвуками.

Далее следует нетональная динамизированная реприза, сохраняющая основные вехи тематического развития экспозиции. Место заключительной партии занимает небольшая искромётная кода.



Она завершается кульминационным провозглашением ключевых интонаций сонаты, которые сухо (*secco*) обрываются на тонике *fis*, лишенной терцового тона и, соответственно, ладовой краски. Таким образом, Ан. Александров, как и Н. Метнер, размыкает сонату-сказку, ставя не точку, а звуковое многоточие...

Обращение Н. Метнера и Ан. Александрова к одному и тому же жанровому «гибриду» сонаты-сказки позволяет выделить в творческом методе композиторов как сходные, так и отличительные черты. Оба музыканта реализуют в своих сочинениях такие идеи, присущие жанру сказки, как родственность персонажей (через производность основного тематизма) и принцип круговой организации времени. Однако, если для Н. Метнера главенствующей оказывается опора на структуру, характерную для развития сюжетных перипетий, то есть формообразующая составляющая сказки, и возникающие образные взаимосвязи диктуются всё-таки каноном литературного жанра, то для Ан. Александрова на первый план выходит повествовательность её изложения, сказительный компонент, в связи с чем акцент со структуры перемещается на воссоздание в музыке сказочно-фантастического колорита, который, по сути, привносит в сонатный жанр скорее флёр сказки, но не её сюжетно-ходовый ряд.

Список использованной литературы

1. Александров А. Н. Сочинения для фортепиано. Т. 3. Сонаты [Ноты] / Ан. Александров. – М. : Музыка, 1970. – 356 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка [та ін]. – К. : Академія, 2006. – 752 с. – (Nota bene!).
3. Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Аптеян. – М. : Совет. композитор, 1981. – 352 с.
4. Метнер Н. К. Муза и мода : (Защита основ музык. искусства) / Н. К. Метнер. – [Репринт. воспр. изд. 1935 г.]. – Париж : YMCA PRESS, 1978. – 156 с.
5. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : дис. ... канд. искусствовед : 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна. – М., 2004. – 232 с.
6. Неёлов Е. М. Naturphilosophie русской волшебной сказки : учеб. пособие по спецкурсу / Е. М. Неёлов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. гос. ун-та им. О. В. Куусинена, 1989. – 87 с.

7. Овчинников Е. Роль вариационности в ранних сонатах А. Н. Александрова / Е. Овчинников // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений : сб. трудов / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1976. – Вып. 20. – С. 177–188.

8. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Вл. Пропп ; [сост. И. В. Пешкова]. – М. : Лабиринт, 1998. – 513 с.

9. Пропп В. Я. Русская сказка : [учеб. пособие] / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1984. – 335 с.

10. Тиунова Е. В. «Русская сказка» Н. К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра сказки / Е. В. Тиунова // Теория, история, психология музыкального искусства : сб. ст. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозавод. фил. – Петрозаводск, 1990. – С. 30–36.

УДК 78.071.1 : [782.91 : 78.081.2] “19”

Светлана Анфилова

БАЛЕТНОЕ ADAGIO И ТИПЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Одна из важнейших музыкально-хореографических форм рассматривается на примере образцов из балетных сочинений – классики мировой хореографии. Выявление музыкально-композиционных особенностей прочтения *Adagio* различными композиторами позволяет проследить эволюцию формы, вершинным воплощением которой в XIX веке становится музыка П. Чайковского.

Ключевые слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.

Світлана Анфілова

БАЛЕТНЕ ADAGIO ТА ТИПИ ЙОГО ВТІЛЕННЯ В МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ. Одна з важливіших музично-хореографічних форм розглядається на прикладі зразків із балетних творів – класики світової хореографії. Виявлення музично-хореографічних особливостей прочитання *Adagio* різними композиторами дозволяє простежити еволюцію форми, найвищим відтворенням якої у XIX сторіччі стає музика П. Чайковського.

Ключові слова: *Adagio*, *Pas de deux*, балет, форма.



Svitlana Anfilova

THE BALLET ADAGIO AND THE TYPES OF ITS REALISATION AT THE MUSIC OF XIX CENTURY'S COMPOSERS. *There is considered one of the major musical-choreographic forms within an example of samples from ballet compositions – classics of the world choreography. Revealing of the musical-composite features of perusal Adagio by various composers allows to track the evolution of the form, which topmost embodiment is the music of P. Tchaikovsky in the XIX century.*

Keywords: *Adagio, Pas de deux, ballet, form.*

В практике классической хореографии балетное *Adagio* является одной из наиболее сложных форм, вызывающих неослабевающий интерес исследователей. Под этим термином понимается танцевальная композиция лирического характера, широко вводимая в балетные спектакли (дуэт с использованием поддержек) и в хореографические миниатюры, а также «основная часть сложных классических танцевальных форм (*pas de deux, grand pas, pas d'action* и др.), исполняемая в медленном темпе» [1, с. 13]. На сегодняшний день данный объект представляется достаточно изученным, о чём свидетельствуют сведения, содержащиеся в справочных изданиях, трудах по истории и теории хореографии таких авторов, как В. Красовская, Е. Суриц, П. Карп, Ю. Слонимский, В. Гаевский и др. Значительные подвижки произошли и в области музыкальной науки. В одной из первых работ на эту тему, статье В. Холоповой, дано следующее определение: «Адажио как музыкальная композиция – закруглённый номер с кантиленной мелодией, обычно в простой трёхчастной форме. Поскольку именно в этом танце воплощается развитие любовных чувств героев, характерным свойством адажио является нарастание интенсивности в середине и динамизированная реприза» [12, с. 62]. На сегодняшний день *Adagio* – как составная часть развёрнутых музыкально-хореографических форм – входит в реестр рассматриваемых явлений в учебник «Формы музыкальных произведений», что свидетельствует о негласном признании балетной музыки как области инструментализма, достойной внимания академической науки [13].

Казалось бы, объект обозначен весьма полно. Что же диктует необходимость вновь возвращаться к уже изученному вопросу? Что заставляет не довольствоваться закреплёнными в теории выводами? Констатируем – художественная практика, богатство неповторимых музыкальных решений, расцвечивающих эту каноническую форму, наполняющих её всякий раз новым смыслом. Примеры контрастных прочтений можно наблюдать в творчестве даже одного композитора, не говоря уже о разных авторах, разделённых хронологически, географически, стилевó. Отдавая должное заслуге В. Холоповой, первой предпринявшей попытку систематизации музыкальных свойств балетных форм, всё же укажем на неполноту раскрытия вопроса по двум причинам. Во-первых, нельзя до конца согласиться с точкой зрения автора, использующего понятие «классическая норма» в отношении музыкально-хореографических форм сочинений П. Чайковского, А. Глазунова, И. Стравинского с целью «сравнения с ними постклассических достижений, для выявления степени новаторства последующих этапов истории балета» [12, с. 58]. В действительности, русский балетный театр конца XIX века *не создавал* музыкально-хореографических форм, а довёл до совершенства схемы, *уже выработанные сценической практикой нескольких столетий, наполнил новым музыкальным содержанием действующие каноны, провоцируя их внутреннее обновление при внешней устойчивости структуры*. Поэтому представляется необходимым обратиться к анализу музыкальных образцов, созданных задолго до опытов П. Чайковского и представляющих собой ту академическую норму, традицию, на которую композитор опирался и преобразовывал в процессе индивидуального творчества.

Во-вторых, при наличии типологических особенностей, каждый образец балетного *Adagio* несёт на себе отпечаток целого комплекса свойств – жанровой природы хореографического спектакля, конкретной драматургической ситуации, степени симфоничности мышления автора, – невольно корректирующих каноническую структуру. Интересно, что и в балетном творчестве П. Чайковского понятие «нормы» вовсе не предполагало музыкального «трафарета», единственного возможного решения: каждое *Adagio* – при сохранении стилевых



и наиболее знаковых типологических черт – неповторимо по композиции и интонационно-драматургическому профилю. Каждый раз в условиях жёсткой схемы, диктуемой танцем, композитор словно творит новую реальность, свой «хрустальный дворец»¹. Почерк мастера раскрывается не только (уж не побоимся данного слова!) в красоте и гармоничности внешней звуковой формы, но и в захватывающе интересных процессах формы внутренней, обнажающихся при более пристальном к ним внимании. Остановимся подробнее на ряде *Adagio* из балетов П. Чайковского, предварительно коснувшись анализа ранних образцов подобных композиций из сочинений балетной классики.

Одним из первых опытов может считаться *Adagio* из вставного *Pas de deux* на музыку **Ф. Бургмюллера**² из картины «Сельский праздник» в балете А. Адана «Жизель» (I д., № 8). По утверждению исследователей [3; 9; 10], форма *Pas de deux* (как и *Adagio*, его центральный раздел) полностью откристаллизуются лишь к середине столетия. Но уже за десятилетие до этого в музыкальном сочинении Ф. Бургмюллера схема *Pas de deux* представлена в законченном виде, как последовательность частей: *entrée – adagio – вариации – кода*. За каждым из разделов закрепляется свой набор хореографических элементов и конкретный тип музыкальной выразительности, впоследствии удерживаемый в произведениях других авторов.

В центральном разделе *Pas de deux – Adagio* – в хореографии акцент делается на стройности и выразительности линий. Широко ис-

¹ Данная аллюзия с творчеством Дж. Баланчина возникла невольно, но представляется правомочной, учитывая присущее двум мастерам благоговейное отношение к классике (воплощением которой для П. Чайковского стал В. А. Моцарт, а для Дж. Баланчина – классический танец), как и совершенное владение формой, техникой письма. Не случайно поэтому, наиболее талантливо «Серенада для струнного оркестра» П. Чайковского «прозвучала» именно в хореографии Дж. Баланчина.

² В литературе нет указаний на то, присутствовал ли *Pas de deux*, сочинённый современником А. Адана Фридрихом Бургмюллером (1806–1874), в первоначальной редакции «Жизели» 1841 г., или он был введён М. Петипа в 1884 г. в переработанный вариант спектакля. Учитывая энциклопедические данные, согласно которым Ф. Бургмюллер после 1844 г. занимался только педагогической работой, можно предположить, что время создания им данного *Pas de deux* совпадает с годами премьеры «Жизели» [1, с. 97]. В любом случае номер может считаться одним из ранних образцов классического *Pas de deux*.

пользуются здесь поддержки, формы *releve* и *develope*, а также наиболее эффектные элементы – *attitude* и *arabesque*. Музыкально *Adagio* заявляет о себе кантиленной мелодией на фоне ритмических фигураций баса. (Аналогичный вариант фактурного решения темы с долей варьирования можно впоследствии наблюдать и у П. Чайковского в *Adagio* Авроры и Принца, *Adagio* Флорины и Синей птицы; Одетты и Зигфрида). В *Pas de deux* Жизели и Альберта (II д.) ритмическая фигурация экспозиции сменяется «разливами» баса в репризе. Гармоническая фигурация более типична для образцов, имеющих драматический подтекст, – *Adagio* Маши и Принца из «Щелкунчика», Никии и Солора из акта теней «Баядерки».

Романтически-лирический характер темы подчёркивается богатой орнаментикой: обилием в мелодии вводных тонов, опеваний, выдержанных звуков, передающих экспрессию чувства, усиленную тембрами струнных. Их ведущая роль в большинстве балетных *Adagio* очевидна. В дальнейшем стремление к заострённой передаче чувства, его персонификации с образом героя будет сопровождаться введением солирующих инструментов: скрипка и виолончель – дуэт Одетты и Зигфрида; флейта и кларнет – *Adagio* Флорины и Синей птицы и др. Размер 6/8 (а в других образцах и 9/8) в совокупности с типом сопровождения указывают на близость жанрам романса, баркаролы, сицилианы. Но главным танцевально-жанровым прообразом остаётся здесь вальсовость, хотя и вуалируемая фактурными преобразованиями. Увеличение вальсового такта в два и более раз наделяло мелодию широтой дыхания, усиливало её экспрессивность и создавало условия для развёртывания «певучих» хореографических тем.

Стадиям проживания чувства соответствуют и этапы музыкальной формы. Заявка любовной темы дана в экспозиции, в условиях устойчивости *однотонального периода повторного строения*. Рост эмоций, устремлённость к итогу объясняют возникновение развивающей середины и динамической репризы. Сокращение её масштабов вдвое в понимании автора, вероятно, более соответствовало идее процессуальности, равно как и *двухчастная репризная* форма была предпочтительней более уравновешенной трёхчастной:

Ф. Бургмюллер. *Adagio* из *Pas de deux*

1	4 + 4	4 + 4	+ 3
вст.	а а ₁	в а ₁	доп.
	период	период	

Данное наблюдение подтверждается анализом многих балетных *Adagio* как сценического, так и учебного репертуара: нередко **простая двухчастная репризная форма «подменяет» трёхчастную**, сохраняя для исполнителей акустическую иллюзию репризности и динамичности. Структурирующим началом в дуэте – единственной из всех дивертисментных форм, допускавшей открытое выражение эмоциональной чувственности, – выступают *репризность* и используемая в крайних частях форма *периода повторной квадратной структуры*.

Зрелым и потому наиболее академическим образцом в воплощении музыкально-хореографической природы *Pas de deux* считается **Дуэт Китри и Базиля** из III д. балета Л. Минкуса «Дон Кихот» (1869). Об этом свидетельствует его стройная композиция, складывающаяся из канонического последования частей с точным соблюдением их жанрово-танцевального амплуа: торжественно-парадный выход (*entrée*), лирически экспрессивное *Adagio*, *вариации* (прыжковая мужская и женская в стиле балетного *pizzicato*) и кульминация – *кода*, включающая 32 фуэте Китри и *grand pirouette* Базиля. Традиционные и преломляемые здесь ритмоформулы вальса (выход, вариация Базиля, вариации первой и второй солисток), польки (вариация Китри), галопа (*кода*). Закономерно и использование в *Adagio* закруглённой, симметричной трёхчастной формы с контрастной серединой и периодом повторного строения в крайних разделах. На уровне тематизма можно наблюдать полное подчинение музыки требованиям танца, что видно из подчёркнутой квадратности, периодичности, гармонической ясности периодов, интонационной рельефности мелодии. Таким образом, музыка *Adagio* (как и других разделов *Pas de deux*), заключая в себе систему сигнальных знаков для танцора, во многом «плакатна», будучи максимально удобной для запоминания. Обнаруженные



свойства будут удерживаться в *Pas de deux*, связанных с иным стилем, принадлежащих перу других мастеров и подчас разделённых в историческом пространстве. И хотя каждый автор давал свою интерпретацию этой ключевой формы, сохранённые черты могут считаться типологическими и отражающими процессы жанрообразования в балете. Тем более интересны случаи преобразования канонической формы вследствие подчинения её логике сюжетного развития. Один из примеров столь редкого явления в романтическом балетном репертуаре – *Pas de deux Жизели и Альберта*³ (А. Адан, «Жизель», II д., № 15), где особый интерес вызывает сердцевина всей формы – *Adagio*.

Музыкально данный фрагмент организован по законам *сложной двухчастной формы*, распадающейся на два раздела – *Larghetto* (простая трёхчастная) и *Andantino* (куплетная структура). Хореографическая структура *Adagio* являет собой пример «отражённой формы», развиваясь по модели большого классического *Pas de deux*, а именно: *Larghetto* – дуэтный танец Альберта и Жизели – подобен *Adagio*; *Andantino* – сольные эпизоды Жизели и Альберта – «квазивариациям»; последний период *Andantino* – краткое воссоединение героев – условной коде. Таким образом, композиция всего номера проецируется на один из его разделов, создавая в рамках *Adagio* вариант «малого *Pas de deux*». Его танцевальная форма к тому же усложнена вкраплениями мимических фрагментов: краткие музыкальные построения, не превышающие восьми тактов, выполняют роль переходов; в сценическом действии они связаны с обращением Жизели к виллисам с просьбой отпустить Альберта. В музыке вторжение «пластического» в дивертисментную структуру сопровождается нарушением регулярности, хроматическим движением в мелодии, опорой на неустойчивый тип изложения материала:

³ Признаки обновления заявляют о себе в отказе от *entrée*, традиционно привнесшего в *Pas de deux* характер праздничности, являясь своеобразным парадом исполнителей. В условиях конфликтного противостояния Альберта и Жизели виллисам подобный торжественный выход героев был бы неуместен. Последовательность остальных разделов (*Adagio* – *вариация Жизели* – *вариация Альберта* – *кода*) соответствует схеме *Pas de deux*.



II д., № 15 «Снова вместе»
Pas de deux Жизели и Альберта
Adagio

	Дуэт		Соло		Соло		Дуэт		Вариация Жизели	Вариация Альберта	Вариация Жизели (вставная) на музыку Л. Минкуса	Кода Жизель, Альберт, виллисы
Вст.	Жизели и Альберта		Жизели		Альберта		Жизели и Альберта					
			«малое <i>Pas de deux</i> »									
5+1	<i>Adagio</i>		«Вариация»		«Вариация»		Кода					
	А В А		С		С ₁		С					
	Пр.		Куплетно-вариант.									
	трёхчаст. с доп.											
	<i>Larghetto</i>		<i>Andantino</i>									
			Сложная двухчастная									

По прошествии без малого двух столетий с момента рождения спектакля трудно восстановить творческий процесс создания «Жизели». Можно предполагать, что столь сложная форма, в которой музыка и хореография повышено внимательны друг к другу, возникла при условии совместной работы балетмейстера и композитора. Ж. Перро, известный стремлением к синтезу танца и пантомимы, создает в *Pas de deux* Жизели и Альберта оригинальный *Pas*, подчинённый сюжетной ситуации. Этим объясняется и увеличение количества сольных эпизодов, и роль мимических связей. Музыка также гибко следует за изменениями в танцевальном действии. Лишь в одном *Adagio* («малом *Pas de deux*») присутствуют четыре разных тематических образования. Создаваемая этим процессуальность музыкального движения выступает для балетного жанра дополнительным знаком раскрепощённости. Подобное внедрение развития в устойчивую композицию *Adagio* (в хореографическом и музыкальном тексте) тайло в себе опасность «коррекции» жанра. Вероятно поэтому, Ж. Перро

усиливает каркас формы, проецируя схему всего лирического дуэта на его сердцевину – *Adagio*.

Весьма переосмысленным предстает привычный лирический дуэт и в «Коппелии» Л. Делиба (1870). В первой картине его роль берёт на себя отчасти «Баллада о колоске»⁴, в музыке которой воспроизводятся все признаки балетного *Adagio*: медленный темп, соло скрипки, насыщенная опеваниями кантилена, двухчастная репризная форма с дополнением, основывающаяся на квадратности, периодичности. Опираясь на общие типологические принципы, Л. Делиб вносит и элемент индивидуального прочтения. Им становится «венгерский оборот» в кадансе темы, чем предвосхищено возникновение в будущем подлинно «венгерской» по мелосу вариации Раймонды в балете А. Глазунова. Появление национально-обозначенного мотива – следствие развитости в «Коппелии» характерного танцевального элемента, что было новаторским даже для XIX века. Благодаря усилиям А. Сен-Леона эта сфера заняла в балетном спектакле место, равное по положению с классической, породив традицию развернутых характерных дивертисментов М. Петипа в балетах П. Чайковского и А. Глазунова. В сближении этих видов реализовала себя идея «пластического» в области хореографии – классический танец обогащался эмоциональностью характерного, заимствовал его лексику. Поэтому «Балладу о колоске» можно рассматривать как обновлённый вариант балетного *Adagio*, настолько органичен в ней сплав танца и сцены, движущей грациозности и мимической игры. При раскрепощённости хореографического прочтения именно музыка данного номера, в большей степени сохраняющая типологию сердцевин лирического дуэта, выступает знаком стабильности жанра, удержания его классических основ, залогом «танцевального».

Сходный пример соотнесённости музыкальной и танцевальной сторон, своеобразной «игры» с хореографической моделью являет собой *Andante* из сцены очеловечивания куклы («Коппелия», № 15). Лирический эпизод, возникающий в этой малой сюите вариаций

⁴ Согласно сюжету, Сванильда участвует в игре подруг – гаданиях на колоске: прислушиваясь к нему, она пытается узнать, верен ли ей Франц.



Сванильды-«куклы», совпадает в сценарном действии с моментом осознания «куклой» своей женственной природы. В хореографическом смысле – это образец «бесконтактного» дуэта с элементами мимического действия. Дуэты, в которых монолог героини доминировал, были известны романтическому балету со времен М. Тальони, впервые продемонстрировавшей в «Сильфиде» образец *Adagio* без поддержек партнера. Отголоски этого приёма ощутимы и в дуэте Жизели и Альберта (упоминавшееся *Pas de deux* из II д.), открывающемся монологом балерины. В «Коппелии» намёк на раннеромантическую традицию получает к тому же и комическое прочтение. Коппелиус, всеми усилиями добывающий внимания девушки, не пара Сванильде. Тщетно пытаясь заменить её партнера, он выступает в качестве живой пародии на амплу героя-любownika⁵. Скерцозно-ироничная подоплёка хореографического прочтения эпизода, сочетающего живость мимического действия с чертами танца, сопряжена с «серьёзностью» музыкальной трактовки этого *Adagio*. Несколько не соответствует каноническим образцам музыкальная форма: воздействие лирической сцены сказывается в преобладании *развивающей функции*, подтверждением чему становится *сочетание* черт *периода и сквозной формы*. Многократный варьированный повтор четырёхтактного предложения-темы наводит на мысль о присутствии вторым планом *вариационной формы*.

Данный фрагмент, хотя и в миниатюре, отражает те процессы обновления канона, которые отличают музыкальную сторону балета Л. Делиба, в частности, переосмысление функций мимических сцен и дивертисментов, преодоление их строгой разграниченности. В отличие от своего современника Л. Минкуса Л. Делиб не противопоставляет ярко выраженным законам «танцевального» в дивертисментах подчеркнуто «пластическое» в музыке сцен. Проникновение живого сценического действия, игры, сюжетности в строгую структуру клас-

⁵ Признаки пародии в сценарной драматургии «Коппелии» отмечает и С. Шапиро. По мнению исследователя, противопоставление живых юношеских чувств и естественной общности поселян бесплодной погруженности мастера в дебри утопических мечтаний приводит к переосмыслению образов балета в сторону усиления юмора [11, с. 25].

сического *Pas* (как указывалось выше) преобразовывало и его музыку, провоцируя взаимовлияние двух типов высказывания, встречное взаимообогащение сцены и дивертисмента. Так, периодичность, регулярная акцентность, квадратность – черты скрытой танцевальности – присутствуют и в эпизодах мимического действия, реализуясь на уровне хореографической лексики не столько в системе условных жестов, сколько в танцевальной (ритмизованной) пантомиме. Наоборот, повышенная характеристичность мотивов, различные приемы развития (гармонический план, полифонические приёмы, тембровое, фактурное варьирование), оставаясь знаками сцены, расцветчивают музыку дивертисмента, освобождая его от интонационно-ритмического однообразия.

Сближением сцены и танца Л. Делиб продолжает традицию, идущую от «Жизели» А. Адана, предвосхищая близкие по времени опыты П. Чайковского, а в дальнейшем и С. Прокофьева. Это создавало необходимую *однородность и цельность* стиля произведения: введение мимических речитативов уже не останавливало хореографического действия в балете, как и не раскалывало музыкальную партитуру спектакля на две стихии – близкую к симфоническому типу высказывания в сценах и подчеркнуто-прикладную в дивертисментах. Неспешно, но закономерно балетный жанр приближался к решению главной задачи – разворачивать максимально «отанцованное» (даже в сценах!) действие; выражать драматическую коллизию языком бессюжетного классического *Pas*. Подлинным прорывом в этом устремлении стала музыка П. Чайковского.

В общей сложности перу композитора принадлежит около двух десятков балетных *Adagio*, в том числе шесть лирических дуэтов из *Pas de deux*, а также медленных фрагментов в ансамблях и инструментальных антрактах. Преобладающее количество указанных форм содержится в «Спящей красавице» – почти две трети от указанного числа⁶.

⁶ Такой интерес композитора к данной форме был предопределён не только романтической эпохой, жанровыми условностями балета и особенностями творческого дарования П. Чайковского. Немаловажную роль сыграла и фигура М. Петипа,



В классическом балете *Adagio* – лирические дуэты – всегда являлись кульминационными моментами развития сюжетного и танцевального действия, нередко располагаясь в финальной части спектакля, в точке золотого сечения. Данный принцип выдерживается и в балетах П. Чайковского⁷. Каждый из них, будучи сгустком лирического высказывания, знаменует вершину драматургии акта. Наследуя опыт прошлого, композитор создаёт индивидуальные в каждом конкретном случае композиции. Между тем, анализ названных примеров позволяет вывести их типологические закономерности в трактовке П. Чайковского. Композитор отдаёт предпочтение *динамизированной трёхчастности крещендирующего типа*, при этом, весьма разнообразно выстраивает экспозиции лирических дуэтов, словно всячески избегая шаблона – квадратного периода повторного строения, показательного для крайних разделов классических *Adagio*. Так, в «Спящей красавице» это *модулирующий период из двух предложений* (по 14 тактов) (*C-dur* – *E-dur*); в *Adagio* Одетты и Зигфрида – *монолитный период из трёх предложений* (по 8 тактов), каждое из которых условно сопоставимо с экспозицией – серединой – репризой. В *дуэте* Одиллии и Зигфрида (*Andante* по клавиру)⁸ – дважды повторяется *период, визуально распадающийся на фразы*, но музыкально

«творившего» в 70-х годах XIX ст. новый, блистательный миф русского имперского балета. Мастер ансамблевых форм, он создал на музыку П. Чайковского подлинные шедевры хореографического искусства. «А “сны” Петипа – “сны”-паузы, “сны”-остановки, “сны” сосредоточенной работы души, и их смысл раскрывается в главных частях, которые идут в медленном темпе, в темпе адажио. Никто не сочинял таких длительных, таких сложных и таких виртуозных кордебалетных адажио, как Петипа. Ни у кого этот темп не получил такого развития, таких художественных полномочий. И никогда еще этот строгий темп не носил в себе столько скрытой радости: адажио Петипа — хореографическая формула счастья» [4, с. 41].

⁷ В «Спящей красавице» и «Щелкунчике» *Pas de deux* героев помещены в заключительные акты. В «Лебедином озере» подобных фрагментов два, что продиктовано самой сюжетной ситуацией: дуэт Одетты и Зигфрида (II д.), и дуэт Одиллии и Зигфрида (III д.).

⁸ Напомним, что обозначение *Adagio* не всегда распространяется на темп эпизода: встречаются и *Andante*, и *Andante maestoso*, и *Adagio maestoso*. Выставляемые в партитуре, они не меняют сути хореографического дуэта – балетного *Adagio* – по определению и семантике.

решённый как *единая структура*. Нередко *отсутствие повторности в самой теме компенсируется у П. Чайковского повтором целой структуры*. Это значительно раздвигает рамки формы и к тому же выявляет периодичность высшего порядка.

Показательно отсутствие ярко выраженной квадратности. Опираясь на четырёх- и восьмитактовые построения, композитор их всячески вуалирует, вводя эпизоды вступления и дополнения к теме, увеличивающие её масштабы (*Adagio* Авроры и Принца, Одиллии и Зигфрида, Феи Драже и Принца Оршада). Прикладной характер музыки коренным образом переосмысливается за счёт повышенной роли развития как в мелодике темы, где очевидно прорастание тематического зерна, так и в форме. Уже в экспозиции тема претерпевает тембровые, фактурные изменения, обрастает подголосками. Встречается приём *quasi-cmpetty* («Щелкунчик»). Отдельные обороты подвергаются многократному секвенцированию, провоцирующему накопление эмоционального напряжения. Способствует этому и гибкость гармонического плана. Композитор избегает разрешений, неожиданно вводит субдоминантовые гармонии после доминант к параллельной тональности. Цепь проходящих отклонений, переменность гармонических функций⁹, надолго отодвигающие устойчивое поле основной тональности, высвечивают эмоциональное богатство темы, создают интенцию к последующей драматизации музыкальных событий. Выстраивая кульминационное восхождение в середине, П. Чайковский прибегает к испытанным приёмам своего оркестрового письма. Доминантовый органый пункт в совокупности с ритмическим *ostinato* аккордов чаще всего становится фоном для кульминационного нарастания. В репризе, призванной уравновесить композицию целого, разыгрывается заключительный этап этой квазидрамы. Максимальная плотность фактуры, оркестровое *tutti*, *fortissimo* придают теме оттенок апофеозности, устойчивости. Сжатие её структуры (в «Спящей красавице» – 10 тактов, вместо начальных 14-ти; в «Щелкунчике» –

⁹ В лирическом дуэте Маши и Щелкунчика (II д.) – это переменность *G-dur* и *e-moll*, заявленная во вступлении и реализуемая в консеквентности предложений начального периода; в *Adagio* Авроры и Принца (III д.) – «мерцание» *C-dur* и *E-dur*.



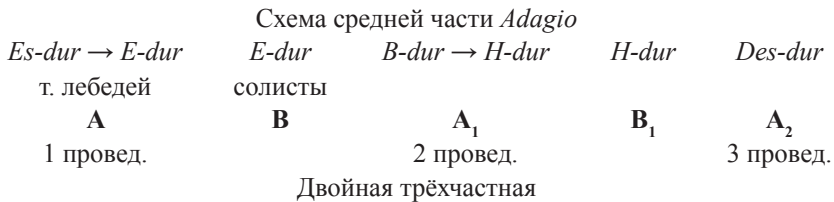
изъято второе предложение) выступает знаком процессуальности. Обогащение мелодической линии при повторе форшлагами, трелями, фигурациями, наконец, учащение ритмической пульсации значительно преобразуют первоначальный вид темы, сообщая ей оттенок концертного – стиля. Ещё более это впечатление усиливается в репризе, являющейся кульминационной зоной всей композиции.

Продолжение начатого в экспозиции варьирования указывает на признаки *вариационной формы в рамках трёхчастной структуры*, при этом 1-й вариационный цикл может распространяться на экспозицию и репризу, а 2-й возникать в рамках середины (*Pas de deux* Одиллии и Зигфрида). Принцип вариационности значительно обогатил музыкальную сторону *Adagio*, открыв богатые возможности перед последующими композиторами. В частности, вариантный повтор периодов и присутствие вариационной формы в качестве формы второго плана станет основополагающей чертой балетных сочинений С. Прокофьева. Заложённая в периодичной повторности тенденция статичности формы преодолевается изменениями на фактурном, регистровом, ритмическом уровнях. Кроме того, преобразование одних и тех же элементов, создающее одно интонационное пространство, придаёт единство композиции, способствует спаянности её частей.

Традиционная форма настолько насыщается действием, что подчас возникает вполне обоснованная ассоциация с драматическим диалогом, особенно явно выраженная в *Adagio* Одетты и Зигфрида¹⁰ («Лебединое озеро», II д.). Об этом свидетельствует насыщенно-устремлённый гармонический план среднего раздела номера, потребовавший для визуально-сценической материализации музыкальной темы-связки (тема лебедей по схеме) введения хореографической темы кордебалета, своеобразного «хора»-комментатора событий, камертона душевного состояния Одетты¹¹:

¹⁰ Так как достаточно подробный анализ этого фрагмента содержится в статье автора, посвящённой диалогу танцевального и пластического в балетах П. Чайковского [8], приведём здесь лишь схему номера.

¹¹ Интересную мысль высказывает А. Демидов, сравнивающий этот дуэт с арией. По его мнению, Л. Иванов, создавший «лебединую сюиту», уловил вокальную характерность мелодии и специфическую широту дыхания. «Хореограф поставил дуэт



Интересный пример многоуровневой формы представлен в «Щелкунчике», в *Adagio* из *Pas de deux* Феи Драже и Принца Оршада (II д.)¹². В его основе лежит **сложная трёхчастная форма, варьирующаяся в сторону усиления асимметричности и разомкнутости разделов**. Неоднозначность формальной структуры возникает уже в экспозиционном разделе. С одной стороны, можно говорить о существовании *двух периодов четырнадцати- и восьмитаكتов* (4–17 и 18–25 т.т. соответственно). При внешних признаках тематического сходства они различны структурно. Первый складывается из трех предложений (4+4+6), где первые два абсолютно идентичны по тематизму, фактуре и гармоническому плану: $\Pi_5^6 - D_7 - T_3$, что позволяет ввести понятие консеквентности. Начальное дано в *G-dur*; а последующее – в *e-moll*, то есть развиваются заложенные во вступлении соотношения переменных тоник.

Наиболее интересным оказывается третье предложение, в котором использован прием *quasi-сmpетты*. Его структура расширена – 6 тактов вместо 4, что может считаться первым признаком асимметричности формы. На макроуровне этот принцип усилен контрастом структур двух периодов экспозиции *Adagio*: периодов из трех и двух предложений. Однако неуровненность масштабов этих крупных построений входит в противоречие с выверенной структурой классического танца. Поэтому, с другой стороны, уместнее говорить о возникновении

в чрезвычайно жёстких пространственных рамках; это танец на одном месте – в ограниченном, замкнутом пространстве сцены, так в операх исполняют арию, обращаясь в зал и отчасти к партеру, без каких-либо перемещений в пространстве» [6, с. 192].

¹² По традиции партию Феи Драже исполняет Маша, а Принца Оршада – Принц Щелкунчик.



в рамках экспозиции *Adagio* формы второго плана – **простой трёхчастной**. Её крайние разделы идентичны, представляя периоды из двух предложений (*G-dur–e-moll*, 4–11 т.т. – экспозиция; 18–25 т.т. – реприза). Функцию середины выполняет промежуточное предложение (12–17 т.т.), где использованы различные приёмы варьирования: уже указанная *quasi-сmpetma*, сжатие фрагментов темы, перенос её в другой тембр, октавная дублировка, обогащение баса фигурационным движением.

Наряду с внутренне усложнёнными композициями нередки у П. Чайковского и образцы простых форм. Так, пример необычайно стройной структуры являет *Adagio* из *Pas de deux* Принца и Авроры из последнего акта «**Спящей красавицы**». Примечательно, что данный номер был заказан П. Чайковскому именно как классическое *Pas de deux*, что, по-видимому, и сказалось в выборе формы – простой трёхчастной, с серединой развивающего типа.

Создается впечатление, что в выверенности масштабов, гармоничной уравновешенности разделов номера воплотился тот дух академизма, каким пронизан весь балет. Интересную аналогию предлагает Е. Константинова: «Па-де-де Авроры и Дезире – это как бы дворец во дворце, это святая святых балета <...>. Несмотря на строжайшее соблюдение всех канонов классического танца, позы здесь живые <...> это непрерывно льющийся танец, в котором чередование чётко фиксируемых поз должно быть естественно, как чередование архитектурных элементов в совершенном здании, где каждая деталь имеет конструктивное значение и изъять или испортить её – значит обречь на гибель всё строение» [7, с. 116]. По мнению В. Гаевского, данное творение М. Петипа – идеально: «“Спящая красавица” – апофеоз творчества, опирающегося на формальный закон. Но это ещё и анализ творчества, подчинившего себя формальным законам» [5, с. 19]

Таким образом, традиционная музыкальная форма балетного *Adagio* предстает у П. Чайковского переосмысленной в сторону усиления динамизации и гибкости структуры, наполненности её сквозным током музыкальной мысли, на что направлены все средства выразительности. Уравновешивают эти проявления «пластического»

повторность (точная, варьирующая, секвенцированная) и скрытая квадратность (четырёх-, восьмитакт), удерживающие генетическую память танцевального жанра. Реализуя идею процессуальности, – выстраивая композицию по принципу *crescendo* от экспонирования темы в её «очищенном от всего случайного» виде, через ряд преобразований к драматической кульминации, – П. Чайковский мыслил *Adagio* не просто одним из разделов дивертисментной структуры *Pas de deux*, но его смысловой кульминацией. «Внутренний рост – суть больших адажио в балетах Чайковского <...>, их сюжет, их метафорическая и даже метафизическая основа. Внутренний рост – одна из главных, если не главная тема классического русского балета» [5, с. 27]. Чутко уловив устремления хореографической мысли, композитор создал совершенные в музыкальном отношении образцы, представив целый спектр разнообразных решений типовой формы, среди которых драматические и лирические дуэты; дуэты-дивертисменты и дуэты-сцены; сольные и ансамблевые композиции.

Список использованной литературы

1. Балет : Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Блок В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева : Исследование / В. М. Блок. – М. : Музыка, 1979. – 143 с.
3. Блок Л. Классический танец: история и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 554 с.
4. Гаевский В. М. Дивертисмент: Судьбы классического балета / В. М. Гаевский. – М. : Искусство, 1981. – 383 с.
5. Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
6. Демидов А. «Лебединое озеро» / А. Демидов. – М. : Искусство, 1985. – 367 с.
7. Константинова М. Е. «Спящая красавица» / М. Е. Константинова. – М. : Искусство, 1990. – 239 с.
8. Лепилина С. Г. Диалог танцевального и пластического в балетах П. И. Чайковского / С. Г. Лепилина // «Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – Вип. 14. – С. 153–163.



9. Слонимский Ю. И. *Драматургия балетного театра XIX века: очерки, либретто, сценарии* / Ю. И. Слонимский. – М. : «Искусство», 1977. – 343 с.
10. Слонимский Ю. И. *Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа* / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1937. – 285 с.
11. Шапиро С. *Балеты Делиба* / С. Шапиро. – М. : Музыка, 2001. – 149 с.
12. Холопова В. Н. *Музыкально-хореографические формы русского классического балета* / В. Н. Холопова // *Музыка и хореография современного балета*. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 57–71.
13. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. испр.* / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – 496 с.

УДК 78.03 : 008

Наталья Антипова

ОРИЕНТАЛИЗМ И ЯНЫЧАРСКАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена феномену «янычарской музыки», её истории и проникновению в пространство европейской культурной традиции XVII–XVIII веков. Автор пишет о музыкальной специфике турецкого военного оркестра «Мехтеран» и характерной для него символике, анализирует произведения Люлли, Глюка, Моцарта в контексте ориентальной тематики, популярной в Европе XVII–XVIII веков. Среди них: «Армида» и музыка «Турецкой церемонии» Люлли, созданная для комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», «Ифигения в Тавриде» и «Непредвиденная встреча» Глюка, а также сингитили Моцарта «Заида» и «Похищение из серая».

Ключевые слова: янычарская музыка, символика, сюжет, опера, аллюзия.

Наталія Антіпова

ОРИЄНТАЛІЗМ ТА ЯНИЧАРСЬКА МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ. *Стаття присвячена феномену «яничарської музики», її історії та проникненню у простір європейської культурної традиції XVII–XVIII сторіч. Автор пише про музичну специфіку турецького військового оркестру «Мехтеран» та характерну для нього символіку, аналізує твори Люллі, Глюка, Моцарта у контексті орієнтальної тематики, популярної у Європі XVII–XVIII сторіч. Серед них: «Арміда» і музика «Турецької церемонії» Люллі, створена для комедії Мольєра «Міщанин у дворянстві», «Іфігенія в Таврді»*

і «Неочікувана зустріч» Глюка, а також зіншпілі Моцарта «Заїда» і «Викрадення із Сералю».

Ключові слова: яничарська музика, символіка, сюжет, опера, алюзія.

Nataliya Antipova

ORIENTALISM AND JANISSARY MUSIC AS A CULTURAL PHENOMENON. *The article is devoted to the phenomenon of «turkish music», its history and its penetration into space of the European cultural tradition of XVII–XVIII centuries. The author writes about music specificity of the Turkish military orchestra «Mehteran» and its symbolism, analyses operas of Lully, Gluck, Mozart in the context of oriental theme, that was popular in Europe of XVII–XVIII centuries. Among them are: «Armida» and music of «Turkey ceremony» by Lully, created for the Molière's comedy «Le Bourgeois Gentilhomme», «Iphigenia in Tauris» and «Unexpected Meeting» written by Gluck and also Mozart's singspiels «Zaide» and «The Abduction from the Harem».*

Keywords: *turkish music, symbolics, plot, opera, allusion.*

В истории культуры существует целый ряд явлений, которые на протяжении длительного времени не теряют своей актуальности. К таким феноменам принадлежит ориентализм – академическое изучение Востока. В фокусе внимания учёных оказывается самая разнообразная проблематика – религия, философия, литература, музыка, фольклор, специфика народного промысла, история костюма и т. д. До настоящего времени тема, посвященная диалогу культур между Востоком и Западом, остается необычайно важной для международных симпозиумов и научных конференций.

На протяжении многих веков Восток оставался загадкой для европейца и ассоциировался с некоей удивительной, «чудесной страной». Роскошные дворцы, очаровательные красавицы-пери, жестокие падишахи и визири, колдуны и маги, духи и привидения, ифриты и джинны... Весь этот пёстрый калейдоскоп предстаёт на фоне завораживающей восточной природы, теплого моря, знойного солнца, пьянящих ароматов трав и цветов. Увлекательные сказки и легенды, наполненные невероятными событиями и тайнами, музыкой, неслыханной по своей красоте и чудодейственным свойствам, магнетически притягивали к себе внимание писателей, поэтов, художников и музыкантов. «Томление по сказочному Востоку» [6, с. 397] пронизывает целый



ряд сочинений, созданных композиторами различных национальных школ и направлений.

К феноменам культуры принадлежит и янычарская музыка (нем. *Janitscharenmusik*), за которой на рубеже XVII–XVIII вв. в Европе закрепился определенный набор инструментов турецкого военного оркестра. В Европе янычарская музыка воспринималась как шумящая, гремящая, дикая и варварская. **Цель** данной статьи – проследить её вхождение в орбиту европейской культуры XVII–XVIII вв. на примере ряда сочинений, созданных в это историческое время.

Истоки янычарской музыки неразрывно связаны с эпохой Османской империи и традициями военного оркестра «Мехтеран»¹. Как свидетельствует нынешний руководитель военно-исторического оркестра Мустафа Угур Актен, «“Мехтер” – это самый старый оркестр в мире. В произведении Махмуда Кашгарского “Диван-и-люгат”, датированного XI веком, говорится о военном марше, который исполняли в присутствии правителя» [2, с. 3]. Главными атрибутами Мехтерана считались барабан – символ солнца, флаг и бунчук – символы власти, независимости Турции и исламского мира в целом. Символика и ныне занимает важное место во внешней его атрибутике. При церемониальном построении оркестра выносят три знамени: красное – символ государства, белое – символ независимости, и зелёное – символ ислама.

Помимо числа «3», на Востоке почиталось и число «9». Девятка – число силы, разрушения и войны, она символизировала железо – металл, из которого изготовлялось само оружие войны: «С древних времен турецкие ханы считали число девять счастливым, поэтому и церемониальное построение оркестра девятирядное» [2, с. 12]. За знаменосцами следуют солдаты с девятью бунчуками (самый большой из них – атакующий бунчук – туг), руководитель (мехтербаши) и музыканты, играющие на чевгене (посох, на вершине которого крепится полумесяц и около десятка колокольчиков), зурне, трубе, литаврах и барабанах. Завершает шествие музыкант, играющий на кёсе (самом большом барабане). Во время церемониального построения

¹ Корпус регулярной пехоты Оттоманской армии просуществовал с середины XIV до начала XIX вв.



оркестра традиционно исполняется прелюдия. Она звучит до тех пор, пока музыканты не построятся в виде полумесяца – священного символа, запечатленного на турецком флаге, а кёс, находящийся в центре этого полумесяца, уподобляется звезде на турецком флаге.

В момент атаки турецкого войска насчитывалось до пятисот кёсов. От звуков барабанов и пронзительных возгласов труб «содрогались» небо и земля. Сама музыкальная энергетика оркестра придавала невиданную силу и мощь воинам-янычарам и вызывала страх, вселяла панику в сердца противников. Не случайно мода на военных барабанщиков пошла именно из Турции: турецкие военачальники не начинали битву без музыкального сопровождения. «Предварительное устрашение противника было важнейшим психологическим элементом тактики османов. Музыканты с бубнами, барабанами и духовыми создавали немислимую какофонию звуков. Мехтер всегда шел во главе армии и направлял сражение» [2, с. 4].

В Европе на рубеже XVII–XVIII вв. воцарилась настоящая «восточная» эпидемия. Повальное увлечение всем турецким, будь то ткани, национальные костюмы, ковры, ювелирные украшения, музыкальные инструменты, кофе и даже цветы, тюльпаны – всё это полностью поглотило крупнейшие города Германии, Вену – сердце культурной жизни, и Париж – европейский законодатель моды. Публикации альбомов и дневников путешественников, где путевые заметки пестрели сенсационными заголовками и представляли в виде зарисовок полуфантастических обрядов и экзотических картин народного быта, будоражили пылкое воображение европейцев. В итоге интерес к Востоку не угасал, а наоборот, разгорался с новой силой. Под влиянием «янычарской» музыки в духовых оркестрах на рубеже XVII–XVIII вв. появился целый ряд ударных инструментов, прежде всего, большой барабан и тарелки, усиливающие ритмическую основу оркестра.

Наиболее раннее использование атрибутики «янычарской музыки» для создания красочного «турецкого» колорита в европейской композиторской практике встречается ещё в творчестве Люлли (1632–1687). Его знаменитая «Турецкая церемония» была написана специально для постановки комедии Мольера «Мещанин во



дворянстве» (1670), которая, как пишет Ф. Боссан, стала «одной из крупных удач “двух Батистов”» [1, с. 148]². Сотрудничество Люлли и Мольера продолжалось на протяжении нескольких лет совместно с итальянским художником-декоратором Д. Торелли и хореографом П. Бошаном³. С именем последнего связано введение в мировую практику пяти классических балетных позиций, а также создание первых трактатов о рисунке танца. Пристрастие короля Франции к танцу побудило Мольера заняться разработкой новых сценических представлений – комедий-балетов. Некоторые роли в спектаклях исполнял сам Людовик XIV⁴.

Непосредственным поводом для написания комедии «Мещанин во дворянстве» было указание Людовика XIV, данное Мольеру, сочинить «смешной турецкий балет». На это была особая причина. В ноябре 1669 г. Париж посетила делегация султана Османской империи. На самом деле Солиман-ага, представленный послом Великой Порты, ввел короля в «ужасное заблуждение», поскольку «никаким послом на самом деле не являлся» [1, с. 148]. Король был в гневе и решил отомстить весьма изысканным способом – сделать пародию на турецкую церемонию (помимо того, что псевдопосол впоследствии был выдворен за пределы Франции). Музыка сразу же привлекает внимание своей красочной оркестровкой и своеобразным музыкально-драматическим эффектом, который создается за счёт динамического и тембрового нарастания. Впоследствии аналогичный прием «приближения», созданный посредством утолщения тембровой вертикали и постепенного роста динамики, использовали столь разные композиторы, как Моцарт, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Дебюсси, Равель, Онеггер, Шостакович и др. Несмотря на то, что в партитуре Люлли доминируют

² Перед тем, как появиться на балетных и оперных подмостках, турецкие церемонии и маски проникли в комическую литературу и театр Италии и Франции (пьесы Сореля и Ротру).

³ В сцене посвящения в «мамамуши» Мольер исполнял роль Журдена, а Люлли – партию Муфтия.

⁴ Блестящее воплощение личных и творческих взаимоотношений между Людовиком XIV, Люлли и Мольером представлено французским режиссером Ж. Корбье в его фильме «Король танцует» (2001).

струнные, композитор задействовал ударные и духовые инструменты, ассоциирующиеся с турецкими барабанами, трубами и зурной.

Совершенно иначе Люлли трактует атрибутику «янычарской музыки» в «Армиде» (лирической трагедии в 5 действиях с прологом, 1686 г., либретто Ф. Кино), созданной по поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». К произведению Тассо обращались многие композиторы, среди них Феррари, Йоммелли, Вивальди, Гендель, Керубини, Сальери, Чимароза, Россини, а также Глюк, который обратился к либретто Кино почти спустя столетие (1777). Образ могущественной дамасской волшебницы на протяжении нескольких веков не утратил своей привлекательности. Во II акте Армида пытается заманить Ринальдо в свои сады и вызывает духов, которые осуществляют её коварный замысел. Под действием колдовских чар рыцарь засыпает среди волшебных цветов. После балета-обольщения и хора духов (*a cappella*) следует выход Армиды. Опора на жанровую специфику марша, чёткие акценты каждой доли в партии литавр, словно сдерживающие стремительные пассажи скрипок, создают образ Армиды, полный «тёмного» магнетизма и очарования⁵. Выбор тональности *d-moll*, закрепившейся за арией мести, здесь не случаен: преисполненная ярости и ненависти, волшебница полна решимости нанести смертельный удар. Несколько раз она заносит над противником кинжал, но её исступление сменяется смятением: любовь к Ринальдо вытесняет ненависть и жажду мести из её сердца.

Помимо музыкальных эффектов, Люлли использовал здесь и собственно театральные приемы, изображающие «страшные» картины, – порывы и завывания ветра, раскаты грома, созвучные внутреннему состоянию героини. Инструментальные фрагменты «Армиды» Люлли покоряют своей фантастической экспрессией; они звучат необычайно эмоционально, захватывающе и... по-настоящему современно. Именно поэтому они близки жанру киномузыки, появившейся в XX в. В наше время музыка «Армиды» Люлли могла бы прекрасно дополнять

⁵ Литавры, изначально использовавшиеся в военных походах, в эпоху Люлли вошли в состав оркестра.



видеоряд в качестве звуковой иллюстрации к фильму, наполненному увлекательными событиями, сильными страстями и стремительной динамикой современной жизни⁶.

Итак, у Люлли прослеживаются две тенденции в использовании элементов «янычарской музыки». Для первой характерна непосредственная связь с турецкой образностью (иллюстративно-изобразительная функция); для второй – лишь наличие аллюзий, своеобразных образно-ассоциативных «пунктиров» (Армида – дамаская волшебница, и аллюзии на восточные мотивы здесь вполне оправданы). И всё же в лирической трагедии Люлли основная образно-смысловая доминанта связана не с определенным «национальным колоритом», а с ростом экспрессивно-выразительного начала, стремительным повышением эмоционального градуса, накалом страстей. При этом музыкальным эквивалентом бурного проявления чувств, жажды мести оказывается комплекс средств, родственный «янычарской музыке»⁷.

Как представляется, в произведениях XVIII в. две эти тенденции развиваются параллельно. По мысли Л. Кириллиной, «ориентальную роскошь или варварскую брутальность можно отыскать в инструментовке “восточных” опер Генделя. Однако Египет в его опере “Юлий Цезарь” по своему колориту существенно не отличается от Персии в “Ксерксе” или от Индии в “Александрe”»; а в музыкальной драме “Тамерлан” ощущается лишь мрачный дух восточной деспотии» [5, с. 46]. К тому же ориентальное, и янычарское, в частности, преподносилось композиторами как нечто остранённое, чуждое мироощущению европейца, не всегда подлежащее чёткой идентификации по географическому и этнографическому признаку.

Например, Глюк в «Плясках скифов» из оперы «Ифигения в Тавриде» (1779) акцентировал «варварство» степных кочевников орке-

⁶ Именно такой ракурс оказался в фокусе внимания канадского режиссера Роберта Карсена (2009). Речь идёт о постановке «Армиды» в Театре на Елисейских полях: дирижер Уильям Кристи, хореограф Жан-Клод Галотта, с участием Стефани д'Устрак (в роли Армиды) и Пола Эгню (в роли Ринальдо).

⁷ В это же время в Германии была поставлена одна из первых немецких опер на восточный сюжет – «Кара Мустафа, счастливый великий визирь» И. В. Франка (1686).

стрровкой, типичной для «янычарской музыки»⁸. Для характеристики скифов он ввел расширенный состав ударных инструментов, куда вошли барабан, треугольник и тарелки, а также флейту-пикколо, которая в отличие от других деревянных духовых в это историческое время использовалась довольно редко. Барабан, треугольник и тарелки – именно такой состав ударных инструментов ассоциировался с музыкой янычар. В XVIII столетии он был использован в операх Гретри, Глюка, Моцарта и стал неизменным участником «турецкой», то есть экзотической, музыки в совокупности с большим барабаном и тарелками.

Симптоматично, что в музыкальных картинах XVIII в. зачастую преобладают не обольстительная женственность и томность, а совершенно иные грани Востока – воинственность, дикость, необузданность нрава. Как пишет Л. Кириллина, нечто неевропейское, «инокультурное», «подводилось под эстетическую категорию гротескного (со зловещим или комическим оттенком)» [5, с. 46]. Действительно, если хор скифов звучит в «Ифигении» зловеще, то ария начальника каравана в «Непредвиденной встрече» Глюка и ария Осмина в «Заиде» Моцарта решены в комическом ключе. Черты гротеска просматриваются в «турецких маршах» Моцарта и Бетховена.

«Эсхилом музыки» называл Глюка Берлиоз, страстный поклонник его творчества. В самом деле, стилистика музыкальных трагедий Глюка – возвышенная красота и благородство образов, монументальность композиции, опирающейся на чередование соло и хора, – восходит к традиции античной трагедии. Наибольшую популярность завоевали реформаторские оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), обе «Ифигении» – в Авлиде (1774) и Тавриде (1779), а также «Армида» (1777). В постоянном репертуаре современных театров находится всего пять-шесть сочинений композитора,

⁸ Л. Кириллина отмечает: «В плясках скифов из “Ифигении в Тавриде” Глюка зловещее впечатление создаётся, помимо “янычарской” инструментовки, использованием не очень типичной для классиков тональности си-минор – в рамках классического стиля это как бы “суперминор”, тоника которого лежит ниже исходной точки звуковой системы – тона “до”» [5, с. 48].



однако, Глюк создал около ста музыкально-сценических произведений в разных жанрах, в том числе, и в русле комической оперы. Среди них выделяется «Непредвиденная встреча» – его последняя опера на французском языке в III актах, написанная на популярный в XVIII в. восточный сюжет. Её первая постановка прошла в Вене (1764, либретто Л. Данкура по пьесе Лесажа и д'Орневалля «Пилигримы в Мекку») [3, с. 361–362]. Это одно из самых известных в XVIII в., а ныне забытых произведений Глюка в жанре французской комической оперы⁹.

Музыка Увертюры – стремительная и необычайно легкая. В ней предстаёт пестрый калейдоскоп ориентальных тем, расцветенный необычной по тем временам оркестровкой¹⁰. В плане формы (сонатная без разработки) она предвосхищает увертюры Моцарта с их стремительно сменяющимися музыкальными образами, персонажами и событиями (такова увертюра к опере «Свадьба Фигаро»). «Турецкий» колорит представлен и в сольном номере начальника каравана (бас), отбывающего в Мекку. Уединившись, он наслаждается изысканным вкусом вина, сетуя на то, что Магомет запретил этот необыкновенный напиток. Быстрый темп, буффонная скороговорка в низком регистре, ритмическая активность в оркестре – остигатная ритмо-формула, изложенная шестнадцатыми длительностями в партии барабана, – всё это создаёт колоритный восточный образ. В опере появляется новое оперное амплуа «турецкого» персонажа, представленного в комическом ключе.

⁹ Сюжет оперы. Два года принц Али в сопровождении слуги Осмина ищет свою похищенную невесту, Рецию. Скитания приводят его в Каир. Одна из рабынь Султана приглашает принца во дворец, но тщетно красавицы гарема пытаются обольстить его: он хранит верность любимой. Внезапно перед Али предстает Реция. Она увидела его в окно и решила подвергнуть испытанию. Реция – пленница Султана, но, как и Али, верна своим чувствам. Неожиданно в серале появляется Султан. Осмин, знающий тайный ход в дом знакомого дервиша, уводит Али, Рецию и её служанку. Они укрываются в караван-сарай среди пилигримов, направляющихся в Мекку. Однако дервиш, соблазнившись наградой, обещанной тому, кто найдёт Рецию, выдает беглецов. Влюбленные готовы вместе идти на смерть, но султан, пораженный их любовью и мужеством, дарует им прощение [3, с. 362].

¹⁰ В партитуру оперы вошли: флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 английских рожка, 3 ф-гота, 2 трубы, тарелки, барабаны, струнные, клавишин.

«Непредвиденная встреча» Глюка была заново открыта в XX в.: в 1906 г. она поставлена в Париже, а «после Первой мировой войны стала исполняться в Германии в немецком переводе, в сценической редакции К. Хагемана под названием “Пилигримы в Мекку”» [3, с. 362]. В ней сочетаются разноплановые музыкальные характеристики, лиризм и юмор. Более того, по авторитетному мнению Д. Раштона (*Julian Rushton*), «среди опер на ориентальные сюжеты именно “Непредвиденная встреча” Глюка превосходит звучание “турецких барабанов” в “Похищение из сераля” Моцарта и их особый “локальный” колорит» [8, с. 320].

Вена, как и другие города Европы, была очарована Востоком. Большой популярностью пользовались турецкие костюмы и кофейные церемонии, звучала самая разнообразная «экзотическая» музыка. Некоторые музыкальные инструменты (например, разновидности клавиров) изобиловали всевозможными барабанчиками и колокольчиками, при помощи которых воспроизводились «турецкие эффекты». Сюжет «Похищения из сераля» оказался одним из самых популярных, модных в столице Австрии. Как пишет А. Кенигсберг, «до 1790 г. в Вене шли зингшпили ещё трёх композиторов» [4, с. 22], более того, «те же ситуации использованы в ранее написанных комических операх: “Непредвиденная встреча” Глюка – на французском языке и Гайдна – на итальянском» [там же]. В основе либретто – комедия К. Бретцнера, который был крайне недоволен теми изменениями, которые возникли у Моцарта и его либреттиста Стефани во время работы. Бретцнер несколько раз выступал в прессе с заявлениями протеста против искажения его драмы «Бельмонт и Констанца»¹¹.

Увлечение турецкой тематикой отразилось в увертюре к «Похищению из сераля». Моцарт расширил группу ударных инструментов, он использовал треугольник, барабан и литавры¹². Более того, типичный

¹¹ Премьера оперы под названием «“Бельмонт и Констанца” состоялась 12 июля 1782 г. в Вене под управлением автора с триумфальным успехом» [4, с. 23].

¹² Партитура Моцарта включает парный состав духовых инструментов, а также флейту-пикколо, литавры, немецкий барабан, треугольники, тарелки, большой барабан и струнные инструменты.



для янычар способ игры на большом барабане – колотушкой и прутком – усилил «турецкий» колорит музыки¹³. Увертюра, написанная в сонатной форме, яркая и живая, сразу же привлекает внимание роскошным ориентальным колоритом. Искрящиеся звуки треугольника ассоциируются с переливами колокольчиков, издающих нежный перезвон при легком встряхивании чевгена. Оттеняет праздничную восточную картину эпизод в разработке, когда звучит – в минорной тональности – лирическая тема выходной арии Бельмонта. Реприза восстанавливает искромётную музыку начального раздела Увертюры. Условно-турецкий колорит предстает и в хоре янычар, который звучит дважды в опере, в финалах I и III актов.

Однако «Похищение из сераля» – не первый зингшпиль Моцарта, написанный на восточный сюжет. «Заида», созданная двумя годами ранее, ни разу не была исполнена при жизни автора. Моцарт начал сочинять её в 1779 г., но, увлекшись созданием «Идоменея», оставил работу, а впоследствии так и не вернулся к ней; партитура была утеряна. Лишь после смерти композитора Констанца обнаружила в архиве неизвестные нотные фрагменты (пятнадцать номеров). Премьера оперы состоялась во Франкфурте (1866).

Действие «Заиды», как позже и «Похищения из сераля», происходит в Турции XVI в. Либретто И. Шахтнера, как утверждает Эрик Смит, написано вслед за «Сералем» Ф. Й. Себастиани [8, с. 603]¹⁴. Моцарт не завершил «Заиду», поэтому трактовка её финала может быть весьма различной. По версии первоисточника, «Заида и Го-

¹³ Общеизвестно, что Моцарт сочинял «Похищение из сераля» в один из самых счастливых периодов своей жизни: он собирался жениться на Констанце Вебер. По стечению обстоятельств, невесту Моцарта звали так же, как героиню его зингшпиля, и свою избранницу, подобно лирическому герою его собственного произведения, Моцарт также «похитил» из-за разногласий с родственниками.

¹⁴ Сюжет оперы. Заида, христианская пленница султана Солимана, влюблена в Гомаца, его раба; это вызывает гнев и ревность султана. С помощью слуги Аллазима влюблённые пытаются бежать, но безуспешно. Их выдаёт другой слуга – Осмин (буффонный бас), тайно влюбленный в Заиду. Он мстит девушке за то, что она предпочла ему Гомаца. Влюбленных приговаривают к смерти. Однако Аллазим, когда-то спасший султану жизнь, помилован, он умоляет о снисхождении к Заиде и Гомацу [8, с. 603].

мац оказываются братом и сестрой, детьми Аллазима, слуги Султана» [9, с. 147]. В «Заиде» наиболее ярко «турецкий» колорит ощущается в двух номерах – «арии смеха» Осмина (буффонный бас) и заключительном марше, который на самом деле, подобно Увертюре, является «вставным номером»¹⁵. В качестве Увертюры к опере ныне звучит музыка симфонии *in G* (K 318). Тема главной партии близка властному образу Солимана. Интрады, лежащие в её основе, предвосхищают «музыку будущего», героику моцартовского Дон Жуана. Зона побочной партии ассоциируется с лирикой и кантиленой, близкой образу главной героини. Тема заключительной партии обрамляет светлый островок лирики и восстанавливает энергию первого раздела экспозиции. Начало разработки увертюры строится на минорном варианте героических тем экспозиции. Её следующий раздел представляет собой эпизод, основанный на новом тематическом материале, по характеру и кругу лирических интонаций близком образу Заиды.

В опере лишь несколько номеров, которые непосредственно связаны с ориентальной тематикой. Тем не менее, «Заида» покоряет слушателей очарованием и красотой лирических тем, связанных с фигурой главной героини. Ещё одной важной (уникальной для Моцарта) особенностью является использование жанровой специфики мелодрамы (№ 2). Чередование выразительной вокальной декламации с проникновенной музыкой оркестра гибко и непосредственно раскрывает внутреннее состояние Гомаца. Особый интерес представляет средний раздел мелодрамы, где монолог героя чередуется с музыкой «вопросо-ответного» плана, в оркестре мерцания мажора и минора создают эффект свето-тени. По сути, моносцена Гомаца предстает в виде своеобразного диалога героя с Судьбой, находящейся во власти Султана. Примечательно, что Моцарт наделил главных мужских персонажей теноровыми амплуа, подчеркивая специфику оперно-романного любовного треугольника (Гомац и Султан – два тенора).

Образец тончайшей, проникновенной лирики Моцарта – монолог и первая ария Заиды (№ 5). Чарующая красота вокальной партии,

¹⁵ Марш *in D* (KV 335 № 1) входил в цикл «*Zwei märsche in D*», который был создан Моцартом в Зальцбурге (1779).



словно парящей на фоне пиццикато струнных, и её диалог с солирующим гобоем в первом разделе создают трогательный образ девушки. Напротив, во второй арии Заиды (№ 13) едва ли можно узнать прежнюю героиню, кроткую пленницу султана. Негодование, охватившее её, передано в музыке, полной смятения и протеста. Тема средней части арии, овеянная глубоким чувством, обращена к Гомацу: Заида готова пожертвовать жизнью ради спасения возлюбленного.

В отличие от «Похищения из сераля», «Заиду» можно «охарактеризовать как серьёзный или трагический зингшпиль» [7, с. 48]. Единственная комическая ария в опере, так называемая, «ария смеха» Осмина (как правило, имя комического персонажа становится нарицательным в «турецких операх» того времени) вносит контраст в лирико-драматическую природу сочинения. Опера завершается маршем, окрашенным атрибутикой «янычарской музыки». На фоне активного, ритмичного аккомпанемента струнных (*collegno*) соло гобоя имитирует звучание турецких духовых инструментов. При этом создаётся обманчивое впечатление того, что гобой солирует в сопровождении маленьких барабанчиков, которые отсутствуют в партитуре.

Попутно отмечу, что в последнее время ощущается всплеск интереса к «Заиде». На Зальцбургском фестивале в 2006 г. её постановку осуществил немецкий режиссер К. Гут, известный своими оригинальными интерпретациями произведений Глюка, Моцарта, Вебера, Россини, Верди, Вагнера, Стравинского и др. В России опера Моцарта была представлена в 2009 г. на фестивале «Шереметевские сезоны в Останкине» в постановке Р. Виктюка, что вызвало широкий резонанс и традиционно-противоречивые оценки публики и критики.

Аллюзии на «янычарскую музыку» предстают не только в операх Люлли, Франка, Глюка, Гретри, Й. Гайдна, зингшпилях Моцарта, овеянных ориентальными образами, но и в инструментальной музыке того же периода. Хрестоматийными примерами такого плана является имитация приемов «янычарской музыки» в знаменитом рондо *alla turca* Моцарта (финал фортепианной сонаты № 11), во II части «Военной симфонии» Й. Гайдна, а также в «Турецкой сюите» М. Гайдна и «Турецком марше» Бетховена из музыки к «Афинским развалинам» по

пьесе А. фон Коцебу¹⁶. Известно, что талантливые пианисты XIX в. А. Рубинштейн, К. Сен-Санс были авторами транскрипций «Турецкого марша» Бетховена и включали их в репертуар своих сольных концертов как наиболее яркие и эффектные.

Итак, янычарская музыка, ассимилировавшись на инонациональной почве, способствовала зарождению целого направления в европейской культуре. Восточные мотивы нашли отражение во всевозможных музыкальных жанрах – от небольших пьес до сюит, сонат, симфоний и произведений музыкального театра.

Ориентальные мотивы и «янычарская музыка» органично вошли в сюжетное поле и лексику итальянской, французской и австро-немецкой оперы XVII–XVIII вв., в разнообразную жанровую палитру сочинений венских классиков, а вслед за этим – и в эстетико-культурный тезаурус романтиков, импрессионистов, русских и украинских композиторов XIX–XX вв. В то же время, интерес к «прошлому культуры» – искусству янычар – по-прежнему велик. Об этом свидетельствует интенсивная гастрольная жизнь коллектива турецкого военного оркестра «Мехтеран».

Список использованной литературы

1. Боссан Л. Людовик XIV, король-артист / Л. Боссан. – М. : Аграф, 2002. – 272 с.
2. Буклет оркестра Мехтеран. – Симферополь, 2009. – 38 с.
3. Гозентуд А. А. Оперный словарь : 2-е изд., перераб. и доп. / А. А. Гозентуд. – СПб. : Композитор, 2005. – 632 с.
4. Кенигсберг А. Моцарт: «Похищение из сераяля» / А. Кенигсберг // III опер. Справочник-путеводитель. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 21–26.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – 192 с.
6. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.
7. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.

¹⁶ В «Турецком марше» Бетховен использовал тему фортепианных вариаций, оп. 76. Помимо «Турецкого марша», в музыке Бетховена к «Афинским развалинам» выделяется Хор дервишей, также окрашенный «янычарским» колоритом.



8. *The New Penguin Opera Guide*. – Penguin books. – London, 2001. – 1142 p.

9. *Warrack John. German Opera: From the Beginnings to Wagner*. – Cambridge : CUP, 2001. – 447 p.

УДК [785.7 : 786.2] : 78.071 Стравинский

Наталья Катанова

ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ И ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

В статье представлены все разновидности фортепианных сочинений И. Стравинского для более, чем одного исполнителя: от ранних пьес для детей до транскрипций балетной музыки, оркестровых и камерных опусов для двух фортепиано и для одного фортепиано в четыре руки. Отмечается преобладание сюитных циклов. Композиция Концерта для двух фортепиано И. Стравинского сравнивается с Сюитой № 2 для двух фортепиано С. Рахманинова.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, ансамбль двух фортепиано, транскрипция, сюитные циклы, сравнительный анализ.

Наталья Катанова

ФОРТЕПІАННІ ДУЕТИ ТА ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ В ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО. *В статті представлені усі різновиди фортепіанних творів І. Стравінського для більш, ніж одного виконавця: від ранніх п'єс для дітей до транскрипцій балетної музики, оркестрових та камерних опусів для двох фортепіано і одного фортепіано у чотири руки. Відмічається переважання сюїтних циклів. Композиція Концерту для двох фортепіано І. Стравінського порівнюється з Сюїтою № 2 для двох фортепіано С. Рахманінова.*

Ключові слова: фортепіанний дует, ансамбль двох фортепіано, транскрипція, сюїтні цикли, порівняльний аналіз.

Natalya Katonova

PIANO DUET AND PIANO DUO FORMS (ENSEMBLES FOR TWO PIANOS) IN I. STRAVINSKY'S HERITAGE. *The author examines all kinds of music by I. Stravinsky for more than one pianist from his early works for children to his own transcriptions of ballet, symphonic and chamber music for two pianos*

and for one piano in four hands, among which suite cycles prevail. Author provides comparative analysis of compositions between Concerto for two pianos by I. Stravinsky and Suite № 2 for two pianos by S. Rachmaninoff.

Keywords: piano duet, piano duo forms (ensembles for two pianos), transcription, suite cycle, comparative analysis.

«Что привлекло Вас к сочинению пьес для фортепиано в четыре руки и для двух роялей, и какие обстоятельства сопутствовали созданию и исполнению Восьми легких пьес, Сонаты и Концерта?»

Роберт Крафт

Известное признание И. Стравинского: «Я сочиняю у рояля и не сожалею об этом» – является удобной стартовой площадкой к рассмотрению роли интересующих нас сочинений в творчестве композитора в целом. Очень важно высказывание самого композитора: «В течение всей жизни я старался проверять свою музыку – оркестровую и любую другую, сразу после сочинения, – в *четыре руки на одной клавиатуре* (курсив наш. – Н. К.). Только так я могу подвергнуть её испытанию, чего я не в состоянии сделать, если второй исполнитель сидит за другим роялем» [5, с. 155].

Устойчивое тяготение композитора к **фортепианному дуэту** проявилось в творчестве И. Стравинского в 1914–1915 годах. Будучи уже прославленным автором трёх балетов, находясь в центре европейских музыкальных событий, И. Стравинский пишет *Цветочный вальс (Valse des fleurs)* для фортепиано в 4 руки (30 окт./12 нояб., 1914, Кларан, первое исполнение 1949, Нью-Йорк)¹. В этом же году вслед за оригинальным сочинением *Три пьесы для струнного квартета* (6/19 мая, Лейзен – Париж) появляется их авторская версия для фортепиано в 4 руки с посвящением «Шарлю-Альберу Сэнгриа»². Затем

¹ Вальс – первый в серии пьес для фортепианного дуэта, написанных в 1910-е годы и сочинённых по принципу «Учитель и ученик»: басовая партия шаржировано-примитивная, предполагает начинающего пианиста, способного играть лишь одну гармонию, верхняя партия весьма прихотлива.

² Есть ещё одна версия этого сочинения: для струнного оркестра, в составе цикла *Четыре этюда для оркестра*, с названиями *Танец*, *Эксцентрик*, *Песнопение*. Для нашей темы эта версия интересна оценкой самим И. Стравинским *Трёх пьес* как важного перелома в его творчестве: «Несмотря на очевидное напоминание о “Петрушке”»



были написаны *Три лёгкие пьесы (Trois pieces faciles)* для фортепиано в 4 руки (1915, Кларан, первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна) с облегчённой партией левой руки; *Марш, Вальс, Полька* – три жанровых пьесы, вызывающая лёгкость которых была адресована друзьям автора: Альфредо Казелле, Эрику Сати и Сергею Дягилеву. Их музыкальные портреты он запечатлел посредством остроумно шаржированных танцевальных миниатюр. Историю создания этих пьес, последовательность их возникновения и состав исполнителей композитор живо обрисовал в «Диалогах», ссылаясь на неизменно забавлявшую его игру в четыре руки С. Дягилева и В. Нувеля: «Идея четырехручного дуэта была одним из аспектов этой карикатуры, так как Дягилев очень любил играть в четыре руки, что в продолжение всего нашего знакомства практиковал со своим другом Вальтером Нувелем» [5, с. 153–154]. После проигрывания *Польки* С. Дягилеву и А. Казелле, по словам И. Стравинского, итальянский композитор и пианист воспринял своеобразную гротесковую стилистику этого опуса «как намёк на новый путь», по которому не замедлил последовать. В тот момент, считает он, родилась «некоторая разновидность так называемого неоклассицизма» [5, с. 154].

В книге американского музыковеда Эрнста Любина, первым опубликовавшего монографию, посвящённую фортепианному дуэту, впервые высказана мысль о продолжении в *Трёх пьесах* И. Стравинского шуточной идеи «Парафраз» («Тати-тати»), созданных композиторами-кучкистами и А. Лядовым в близкой жанрово-композиционной манере [10, р. 200]. Подобные музыкальные шутки-гротески получили большое распространение в начале XX века именно в той богемной среде европейских музыкантов, которой и был адресован этот маленький цикл. Что касается количества потенциальных участников этих фортепианных *игр*, то оно виделось И. Стравинскому бес-

в «Эксцентрике», мне кажется, что эти Три пьесы предвосхищают «Лёгкие пьесы» для двух роялей, написанные год спустя, а через них мой столь необычный «неоклассицизм» <...>» [5, с. 157]. Здесь заметим, что ни в одном из каталогов изданных и неизданных сочинений «Лёгкие пьесы» для двух фортепиано не значатся, а в других источниках не упоминаются.

предельным в связи с изобретением пианолы на фабрике музыкальных инструментов Плейеля. Его восторженной оценкой нового инструмента были следующие слова, подчёркнутые в архивном экземпляре рукою композитора: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!» [цит. по: 1, с. 202]. Известный исследователь творчества И. Стравинского С. Савенко отмечает: «Жанровые прототипы в **Трёх пьесах** юмористически остранены, подобно тому, как это было в **Петрушке**, но сама техника тоньше и изощрённее, чем в балете. Неприязательность пьесок не может скрыть их эстетической новизны; многое в них воспринимается как пророчество, под знаком будущего манифеста “Петух и Арлекин” Жана Кокто и творческой практики “Шестёрки”» [4, с. 35]. Появившийся вскоре второй четырёхручный цикл *Пять лёгких пьес* для фортепиано в 4 руки, посвящённый «Госпоже Эухении Эррасуриц» (1917, Морж, первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна), И. Стравинский предназначил для своих детей, Фёдора и Микки. Он стремился приохотить их к музыке посредством шуточных «годов странствий» в виде маленьких пьес (*Andante, Эспаньола, Балалайка, Неаполитана, Галоп*), впоследствии обработанных для малого оркестра. «Я хотел привить им любовь к музыке, – объяснял автор, – маскируя свои педагогические цели сочинением для них очень лёгких партий и более трудной для учителя, в данном случае, для себя самого; таким образом я надеялся возбудить у них чувство подлинного *исполнительского соучастия* (курсив наш. – Н. К.). <...> Моё первое исполнение *Восьми лёгких пьес*³ на концерте в Лозанне субсидировалось Вернером Рейнхардтом. Моим партнёром-пианистом был молодой Хосе Итурби» [5, с. 154–155].

Показательно постоянное стремление к участию в исполнительском процессе самого И. Стравинского, о чём также имеются любопытные свидетельства. Так, отвечая на вопрос Р. Крафта о первых публичных выступлениях в качестве пианиста, И. Стравинский, скромно упомянув о «недостаточных данных», которые якобы мешали ему выдвинуться в качестве пианиста-солиста, прежде всего,

³ Очевидно, И. Стравинский имеет в виду *Три пьесы* и *Пять пьес*, объединив их в условный цикл *Восемь лёгких пьес*.



вспомнил свою аккомпаниаторскую деятельность, выступления на «Вечерах современной музыки» в ансамбле с инструменталистами и певцами, в их числе – с довольно известным в начале века виолончелистом Е. Мальмгренем [5, с. 89]. Этот фрагмент «Диалогов», объясняющий исполнительскую самооценку композитора, завершается его императивным заявлением: «<...> рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих *музыкальных открытиях* (курсив наш. – Н. К.). Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается. (Это напоминает замедленное движение или записи птичьего пения, воспроизведённые на малой скорости)» [5, с. 90]. Очевидно, что И. Стравинский был очень требователен к собственной пианистической форме. Описывая подготовку премьерного исполнения *Концерта для фортепиано с оркестром*, композитор вспоминает: «Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы <...> достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. <...> Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта» [7, с. 173]. Можно лишь предположить, что увлечённость мультиклавирным исполнительством И. Стравинский также косвенно воспринял от К. Черни, автора многочисленных произведений для ансамбля двух и более фортепиано, инициатора и вдохновителя концертов с участием лучших пианистов своего времени. Например, мультиклавирный ансамбль четырёх фортепиано И. Стравинский использует в фольклорной кантате «Свадебка», количество редакций инструментального состава которой изменялось несколько раз. В. Варунц перечисляет несколько версий, сохранившихся в Базельском Архиве. Среди них и рукописная партитура сочинения в оркестровой версии, и более ранняя, предусматривавшая использование двух цимбал, а также фисгармонии, пианолы и ударных. Автор аннотации к пластинке «Свадебка» А. Рац высказал предположение,

что И. Стравинский первоначально планировал включение четырёх цимбал, но по совету Э. Ансерме заменил их четырьмя фортепиано. Однако это мнение категорически опровергает следующая запись из архива композитора: «<...> я никогда и ни с кем не консультировался по поводу инструментровки “Свадебки”» [1, с. 198].

И. Стравинский широко использует фортепианный ансамбль в сочинениях самых разных жанров, включает его в оркестровые партитуры, в камерные сочинения различных составов, создаёт фортепианные транскрипции и обработки собственных произведений. По свидетельству сына, Святослава-Сулимы, «он сделал множество транскрипций, которые написаны с той же тщательностью, что и оригинальные фортепианные пьесы – и по ним видно, как сильно он любил этот инструмент» [6, с. 355]. Например, после завершения *Концертино* для струнного квартета, посвящённого «Флонзале-квартету» (1920), появились его версии для фортепиано в 4 руки (1926) и для двух фортепиано (1952). В четырёхручном переложении существуют четыре сюиты из «Пульчинеллы» для разного состава инструментов: 1. Сюита для оркестра (ок. 1922, обновлённая ред. 1947): *Симфония, Серенада, Скерцино, Тарантелла, Токката, Гавот с вариациями, Дуэт, Менуэт и Финал*. 2. Сюита для скрипки и фортепиано («Посвящается Павлу Коханьскому», 1925): *Вступление, Серенада, Тарантелла, Гавот с двумя вариациями, Менуэт и Финал*. 3. Итальянская сюита для виолончели и фортепиано (в сотрудничестве с Г. Пятигорским, 1932): *Интродукция, Серенада, Ария, Тарантелла, Менуэт и Финал*. 4. Итальянская сюита для скрипки и фортепиано (в сотрудничестве с С. Душкиным, 1933): *Симфония, Канцона, Танец, Гавот и две вариации, Скерцино, Moderato – Allegro vivace*.

Ещё один блестящий пример в этом ряду – авторский клавир для фортепиано в 4 руки балета «Весна священная», появившийся в год мировой премьеры в 1913 году. Отрывки из того же балета в переложении для двух фортепиано были исполнены И. Стравинским и А. Казеллой в Риме (Гранд-отель, 13 февраля 1915 года). Помимо авторского переложения «Весны священной» в четырёхручном варианте, рассчитанном на концертное исполнение, существует транскрипция



для двух фортепиано, которую под руководством автора осуществил прославленный израильский дуэт Браха Иден – Александр Тамир. По воспоминаниям музыкантов, когда они спросили И. Стравинского, годится ли, по его мнению, четырёхручная версия для публичных концертов, маэстро очень разозлился и ответил: «Если это напечатано, это должно быть исполнено...» [8, с. 61]. Тем не менее, поддержав желание пианистов исполнить и записать это сочинение в двухручной версии, И. Стравинский согласился руководить работой только по переложению оркестровой партитуры для двух фортепиано. Результатом явились авторизованный клави́р для двух фортепиано и запись этой транскрипции «Весны священной», осуществлённая фирмой *Decca* в 1970 году. Рекордной по количеству *неавторских* транскрипций для двух фортепиано является сюита из балета «Петрушка», впервые переложённая и исполненная дуэтом В. Вронская – В. Бабин, также при одобрении И. Стравинского.

Характеризуя разноставные циклы И. Стравинского, можно утверждать, что в авторских транскрипциях композитора *преобладали сюиты для фортепианного дуэта и ансамбля двух роялей*, которые привлекали его не только «историчностью» композиционных задач, но и конкретными именами возможных исполнителей. Это нетрудно проследить посредством панорамного обзора его сочинений примерно до середины 1930-х годов – от миниатюр, написанных композитором в качестве учебного материала для своих детей, до балетов, театральных «микстов» (выражение М. Друскина [3, с. 81]) и камерных опусов для разных составов. Стремление И. Стравинского к разностилевой цикличности отражает общую тенденцию неоклассицизма, что подчёркивается исследователями: «**Сюитное** построение цикла стало основной циклической формой у неоклассицистов, и это заставляло возвратиться к принципам формообразования старинной музыки. <...> Весь комплекс композиционных средств направляется на достижение, казалось бы, одной цели: на максимальное выявление автономности каждого цикла. Отныне не владение принципами симфонизма определяет лицо композитора, но его отношение к восторжествовавшему принципу **сюитности**» [2, с. 55]. При рассмотре-

нии типологических признаков сюиты для двух фортепиано первых десятилетий XX века очевидны две стилевые (то есть временные) модели, изначально избираемые композиторами: цикл программных пьес и танцевальный дивертисмент. Понятно, что программные циклы подразумевают картинность, изобразительность, отличающие романтическую традицию исполнительства, а сюиты **танцев** для двух фортепиано, с одной стороны, характеризуются яркой театральностью балетного дивертисмента, а с другой стороны, – утверждают принцип *концертности* как доминирующий в оригинальных сочинениях для двух фортепиано. Энергетика дуэтных и ансамблевых произведений И. Стравинского рождается из точно найденного движения, жеста, подвижности пальцев; исходящего от них двигательного импульса, что, возможно, изначально было определено именно внутренней логикой танца, *классической синхронностью* балетных па.

Называя И. Стравинского ритмическим композитором номер один в XX веке в контексте рассуждений о влиянии танца на его стиль, В. Холопова пишет: «Танцевальность легла в основу также и многочисленных инструментальных сочинений композитора, о которых говорят и названия: Рэгтайм, *Piano – Rag music*, Танго, Цирковая полька, Концертные танцы, Балетные сцены, три лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки – Марш, Вальс, Полька – и т. д. Со Стравинским <...> русская музыка, которая до того стремилась больше всего “петь”, стала в не меньшей мере и “танцевать”» [9, с. 64–65]. Примечательно, что великий хореограф Джордж Баланчин связывал ритмы И. Стравинского со всеми возможными *танцевальными идиомами* (курсив наш. – Н. К.) и слышал даже в его небалетных сочинениях отчётливо выраженные импульсы танцевального движения. Здесь можно предположить, что переложения собственных балетных сюит И. Стравинским для фортепианного дуэта, с одной стороны, и его оригинальные *Концерт* и *Соната* для двух фортепиано, возрождающие доклассическое инструментальное мышление, с другой, определили два магистральных пути развития (и, соответственно, жанрового функционирования) ансамблевого исполнительства во всём богатстве его вариантов: как бесконечного многообразия прикладных, **танцевальных** сюит и парафраз,



и поиска новаторских, подчас доходящих до стилистического экстремизма концертных форм, опирающихся на логику пародии, гротеска, инструментального соревнования, на игру с формами и внутри форм. *Игра* становится основным алгоритмом жанра и на уровне типа концертирования, и на уровне композиционных форм.

Нужно признать, что подчас транскрипции ярких *популярных* балетных сюит оказываются предпочтительнее в дуэтном репертуаре, нежели новаторские оригинальные композиции. Здесь следует сразу разграничить **переложения** симфонических сюит из балетов, коих сделано множество и самими авторами, и талантливыми редакторами-исполнителями для расширения репертуара. Кстати заметим, что исследователи как раз отмечают концепционное противопоставление симфонического и сюитного циклов в творчестве И. Стравинского. Размышляя о стилистических основах формообразования у неоклассицистов, В. Варунц пишет: «<...> основу исканий неоклассицистов составил не поиск отдельных форм и жанров отдельных частей цикла, но своего рода “жанра высшего порядка”, который стал бы целостной композиционной формой <...>. Им становится **барочный предклассический концерт**, функция которого приравнивается неоклассицистами к функции симфонии, определявшей инструментальную форму XIX века» [2, с. 57]. Называя Сонату для двух фортепиано *Концертом*, исследователь замечает: «<...> в инструментальной части неоклассического наследия композитора очевидна однотипность жанров. Он фактически разрабатывает один жанр – концерт, даже в тех случаях, когда сочинение так не названо» [2, с. 58].

Все перечисленные выше обстоятельства очень важны для понимания последовательности частей в сочинениях для двух фортепиано И. Стравинского, которые по замыслу композитора относятся к сонатно-симфоническому жанру (*Соната*, *Концерт*), но по принципу сопоставления частей обладают также характеристиками сюитного цикла. Сравним, к примеру, порядок цикла одного из самых масштабных и популярных сочинений для двух фортепиано – *Второй сюиты* *op. 17* С. Рахманинова: *Интродукция – Романс – Вальс – Тарантелла*, со структурой *Концерта* И. Стравинского: *Con moto – Notturmo/Adagi-*

etto – Quattro variationi – Preludio e fuga. В них отчётливо проявляется генезис данных сочинений в творчестве каждого из композиторов, их значение для утверждения жанровой константы ансамбля двух фортепиано (хотя Б. Асафьев называл сюиты С. Рахманинова для двух фортепиано «симфоническими диалогами»).

Будучи яростным противником *живописности, картинности* изображения в музыке⁴; И. Стравинский хотел, чтобы музыку любили ради неё самой, понимали внутреннюю сущность этого искусства [7, с. 233]. Его позиция демонстрирует резкое, декларативное размежевание с творчеством композиторов-романтиков, в том числе и с ближайшим современником – С. Рахманиновым: их индивидуальные стили находились на разных полюсах, что заявляет о себе в авторской трактовке жанра.

Как известно, С. Рахманинов трактовал *концертность* своих сюит для двух фортепиано в стилевых традициях романтического концерта для солирующего фортепиано с оркестром, неизменно сохраняя ауру тембра романтического, «**поющего**» фортепиано. Для И. Стравинского концертность – это прежде всего модель барочного *Concerto grosso* с его изобретательными инструментальными диалогами и яркой игровой логикой. Здесь раскрывается такое характеристически важное качество ансамблевого концертирования как **игра** (то есть диалог, взаимодействие), являющаяся одним из главных эстетических признаков неоклассицизма. При этом принцип игры охватывает не только непрерывно развёртывающийся синтаксический процесс, но распространяется и на другие, более весомые уровни формы. Другими словами, несмотря на приоритетное значение для И. Стравинского фортепиано, те же жанры существуют у него как бы «с другим знаком», учитывая совершенно иные художественно-эстетические параметры вселенной композитора.

И все-таки, наблюдается несколько точек пересечения: 1) к созданию двухрояльных опусов и С. Рахманинов, и И. Стравинский пришли через четырёхручные сюиты; 2) в творчестве каждого из

⁴ Композитор достаточно жёстко высказывался на сей счёт: «Дёшево бы стоила музыка, если бы она была низведена до такого назначения!» [7, с. 233].



композиторов присутствуют по **два** оригинальных произведения крупной формы для двух фортепиано при значительном количестве переложений собственных произведений для этого инструментального состава. При этом С. Рахманинов, покинув Россию, никогда не исполнял свои сюиты публично (лишь в домашних концертах в 1943 году совместно с В. Горовицем; для этих же концертов была сделана двухрояльная версия «Симфонических танцев»); а И. Стравинский, наоборот, написал *Концерт* и *Сонату* для двух фортепиано именно для своих концертных выступлений с сыном.

Обобщая эти различия, можно сказать, что насколько творчество С. Рахманинова *субъективизировало* реальность, то есть вся логика развития произведения подтверждала интравертность, автоцентризм его идеи, где каждый такт – суть деталь автопортрета композитора; настолько И. Стравинский *объективировал* окружающий мир и конструировал собственный. У него каждый опус – воплощение конкретной идеи ради идеи, архитектурно выстроенной в пространстве, инкрустированной сложнейшими элементами, совершенно автономной, абстрагированной от личности автора. *Графически* – С. Рахманинов – вертикаль собственного творчества, а И. Стравинский – структурирующая вертикаль, невидимая ось спирали всей музыки XX века.

Список использованной литературы

1. Варуц В. П. *Неизвестные материалы в Базельском архиве / В. П. Варуц // Стравинский И. Ф. : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – Сб. 18. – С. 142–204.*
2. Варуц В. П. *Музыкальный неоклассицизм : ист. очерки / В. Варуц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с. – (Вопросы истории, теории, методики).*
3. Друскин М. С. *Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. – Л. ; М. : Совет. композитор, 1974. – 222 с.*
4. Савенко С. И. *Мир Стравинского / С. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.*
5. *Стравинский И. Ф. Диалоги : воспоминания, размышления, комментарии / Игорь Стравинский ; [пер. с англ. В. А. Линник]. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние. 1971. – 415 с.*
6. *Стравинский И. Ф. Статьи, воспоминания / [ред.-сост.: Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина]. – М. : Совет. композитор, 1985. – 376 с.*

7. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский ; [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. – Л. : Гос. музык. изд-во, 1963. – 274 с.

8. Тамир А. «Симфоническое фортепиано» в «Весне священной» И. Стравинского (проблемы баланса двух фортепиано в переложениях произведений для оркестра) / А. Тамир // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика : тезисы Междунар. науч. конф. 15–17 окт. 2001 года / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2001. – С. 61–62.

9. Холопова В. Н. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки / В. Холопова // Статьи, воспоминания / И. Ф. Стравинский. – М., 1985. – С. 40–68.

10. Lubin E. *The Piano Duet : a Guide for Pianists* / Ernest Lubin. – New York : Grossman, 1970. – 221 p.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антіпова Наталія Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та іноземних мов Севастопольської філії Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок (м. Севастополь, Україна)

Анфілова Світлана Геннадіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Бабій Оксана Петрівна, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики, старший викладач кафедри гармонії та поліфонії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Валькова Віра Борисівна, доктор мистецтвознавства, професор РАМ імені Гнесіних, провідний науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства, член Спілки композиторів Москви (м. Москва, Росія)

Григор'єва Галина Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Росії, член Спілки композиторів РФ (м. Москва, Росія)

Гужва Олександр Петрович, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного технічного університету «ХПТ» (м. Харків, Україна)

Данько Лариса Георгіївна, заслужений діяч мистецтв РФ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної критики Санкт-Петербурзької державної консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова, член Спілки композиторів та Спілки театральних діячів (м. Санкт-Петербург, Росія)

Демська-Трембач Мечислава, доктор філософії, професор, голова Інституту дослідження музики, завідувач кафедри гуманітарних наук, професор Університету музики імені Фрідеріка Шопена (м. Варшава, Польща)



Драч Ірина Степанівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Іванова Ірина Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Катоніна Наталія Юріївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального фортепіано Санкт-Петербурзької державної консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова (м. Санкт-Петербург, Росія)

Лашенко Світлана Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, завідувач Відділом музики Державного інституту мистецтвознавства, член Співки журналістів Москви, співзасновник Благодійного фонду «Мистецтво та наука» (м. Москва, Росія)

Мізітова Аділя Абдуллівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Нестьєва Марина Ізраїлівна, музикознавець, музично-театральний критик, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Росії (м. Москва, Росія)

Підпорінова Катерина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Садовнікова Олена Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Соломонова Ольга Борисівна, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (кафедра історії музики етносів України та музичної критики), член Міжнародного наукового товариства (IMS) (м. Київ, Україна)

Цукер Анатолій Мойсейович, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова, заслужений діяч мистецтв РФ, голова Ростовського відділення Співки композиторів Росії (м. Ростов-на-Дону, Росія)



Цуранова Оксана Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри фортепіано Харківського гуманітарно-педагогічного інституту (м. Харків, Україна)

Черкашина-Губаренко Марина Романівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент Академії мистецтв України (м. Київ, Україна)



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антипова Наталия Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и иностранных языков Севастопольского филиала Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (г. Севастополь, Украина)

Анфилова Светлана Геннадиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Бабий Оксана Петровна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории музыки, старший преподаватель кафедры гармонии и полифонии Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствоведения, член Союза композиторов Москвы (г. Москва, Россия)

Григорьева Галина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов РФ (г. Москва, Россия)

Гужва Александр Петрович, доктор искусствоведения, профессор Харьковского национального технического университета «ХПИ» (г. Харьков, Украина)

Данько Лариса Георгиевна, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкальной критики Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей (г. Санкт-Петербург, Россия)

Демска-Трембач Мечислава, доктор философии, профессор, ректор Института исследования музыки, заведующая кафедрой гуманитарных наук, профессор Университета музыки имени Фридриха Шопена (г. Варшава, Польша)



Драч Ирина Степановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Иванова Ирина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Катанова Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, Россия)

Лащенко Светлана Константиновна, доктор искусствоведения, заведующая Отделом музыки Государственного института искусствоведения, член Союза журналистов Москвы, соучредитель Благотворительного фонда «Искусство и наука» (г. Москва, Россия)

Мизитова Адиля Абдуллоевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Нестьева Марина Израилевна, музыковед, музыкально-театральный критик, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России (г. Москва, Россия)

Подпоринова Екатерина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Садовникова Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Соломонова Ольга Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, член Международного научного общества (IMS) (г. Киев, Украина)



Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, заслуженный деятель искусств РФ, председатель Ростовского отделения Союза композиторов России (г. Ростов-на-Дону, Россия)

Цуранова Оксана Алексеевна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой фортепиано Харьковского гуманитарно-педагогического института (г. Харьков, Украина)

Черкашина-Губаренко Марина Романовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, член-корреспондент Академии искусств Украины (г. Киев, Украина)



СОДЕРЖАНИЕ

От составителей.....	8
----------------------	---

Раздел 1*НА ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОРБИТЕ*

Анатолий Цукер (Россия, Ростов-на-Дону). Эстетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора: сорок лет спустя.....	14
Вера Валькова (Россия, Москва). Вне лозунгов и корпораций: русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века.....	29
Светлана Лащенко (Россия, Москва). Проблема национальных приоритетов в репертуарной стратегии императорских театров в начале XX века.....	41
Марина Нестьева (Россия, Москва). Тема почти вечная.....	53
Марина Черкашина-Губаренко (Украина, Киев). Оперный театр в пространстве меняющегося мира.....	68
Александр Гужва (Украина, Харьков). Язык музыки.....	79
Окасана Бабий (Украина, Харьков). Становление идеи бессмертия в художественной рефлексии Р. Вагнера.....	91

Раздел 2*ЕВЛІЄРІА І ДРУГІМЕ: СОЮЗ ЗВУКА,
СЛОВА, ЦВЕТІА*

Ольга Соломонова (Украина, Киев). Смысловый потенциал синестезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов).....	108
Ирина Иванова, Адиля Мизитова (Украина, Харьков). Метаморфозы музыкального в литературном тексте.....	125
Ирина Драч (Украина, Харьков). Драма в. Гюго «Анджело, тиран Падуанский» на оперной сцене.....	159

Юлия Коваленко (Украина, Харьков). Миф в оперном театре Сергея Слонимского.....	172
Елена Садовникова (Украина, Харьков). Параметры иконичности в русской опере XIX века.....	182
Оксана Цуранова (Украина, Харьков). Музыка и живопись в русском православном храме. Истоки и традиции.....	192
Мечислава Демска-Трембач (Польша, Варшава). Ритм как человеческий опыт времени и пространства.....	203

Раздел 3

МУЗЫКАЛЬНОЕ, СЛИШКОМ МУЗЫКАЛЬНОЕ

Лариса Данько (Россия, Санкт-Петербург). Возвращаясь к периодизации творчества Д. Шостаковича.....	218
Галина Григорьева (Россия, Москва). К истории и теории сонатного принципа: сонатно-строфическая форма в духовной музыке В. А. Моцарта.....	229
Екатерина Подпоринова (Украина, Харьков). Сонаты-сказки Н. Метнера и Ан. Александрова: в лабиринтах музыкальных форм.....	243
Светлана Анфилова (Украина, Харьков). Балетное Adagio и типы его воплощения в музыке композиторов XIX века.....	257
Наталья Антипова (Украина, Севастополь). Ориентализм и янычарская музыка как феномен культуры.....	274
Наталья Катанова (Россия, Санкт-Петербург). Фортепианные дуэты и фортепианные ансамбли в творчестве И. Стравинского.....	288
Сведения об авторах	300
Содержание	306
Contents	308



CONTENTS

From authors	8
---------------------------	---

Part 1*ON THE PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC ORBIT*

Anatoly Tsucker (<i>Russia, Rostov-on-the-Don</i>). Aesthetic and theoretical problems of musical genres in works by A. N. Sohor: forty years later.....	14
Vera Val'kova (<i>Russia, Moscow</i>). Beyond catchwords and corporations: russian musicians among artistic associations of the Silver age.....	29
Svetlana Laschenko (<i>Russia, Moscow</i>). The problem of national priorities in the strategy repertoire of the imperial theatres in the early XX century.....	41
Maryna Nestyeva (<i>Russia, Moscow</i>). The topic is almost everlasting.....	53
Marina Chercashina-Gubarenko (<i>Ukraine, Kyiv</i>). The opera theatre in a space of the world of changes.....	68
Olexandr Guzhyva (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Language of music.....	79
Oksana Babij (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). The evolution of idea of immortality in artistic reflaction by R. Wagner.....	91

Part 2*EVTERPA AND OTHER: UNION OF SOUND,
WORDS, COLORS*

Olga Solomonova (<i>Ukraine, Kyiv</i>). Semantic potential of the synesthetic processes in the dance music (vital laughter texts taken as an example).....	108
Irina Ivanova, Adilya Mizitova (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Metamorphosis of music in a literary text.....	125

<i>Iryna Drach</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). V. Hugo's drama "Angelo, the tyrant of Padua" on the opera-stage.....	159
<i>Julia Kovalenko</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Myth in Sergey Slonimsky's opera theatre.....	172
<i>Yelena Sadovnikova</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Iconicity parameters in the XIXth century Russian opera.....	182
<i>Oksana Tsuranova</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Music and painting are in Russian Orthodox temple. Sources and traditions.....	192
<i>Mechyslava Demska-Trembach</i> (<i>Poland, Warszawa</i>). Rhythm as a human experience of space and time.....	203

Part 3

MUSICAL TOO MUSICAL

<i>Larisa Dan'ko</i> (<i>Russia, Sanct-Petersburg</i>). Again about the periodization of the inheritance by D. Shostakovich.....	218
<i>Galina Grigoryeva</i> (<i>Russia, Moscow</i>). Toward the history and theory of sonata principle: sonata-strophic form in sacred works by W. A. Mozart.....	229
<i>Ekaterina Podporinova</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). Sonatas-fairy-tales by N. Medtner and An. Aleksandrov: in the labyrinths of musical forms.....	243
<i>Svitlana Anfilova</i> (<i>Ukraine, Kharkiv</i>). The ballet Adagio and the types of its realisation at the music of XIX century's composers	257
<i>Nataliya Antipova</i> (<i>Ukraine, Sebastopol</i>). Orientalism and janissary music as a cultural phenomenon.....	274
<i>Natalya Katonova</i> (<i>Russia, Sanct-Petersburg</i>). Piano duet and piano duo forms (ensembles for two pianos) in I. Stravinsky's heritage.....	288
Information about authors	300
Содержание	306
Contents	308

Наукове видання

Видання Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

*Затверджено Постановою Президії ВАК України
№ 1-05/8 від 22 грудня 2010 року
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство»
(бюлетень № 1, 2011 р.)*

Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – V

Відповідальний за випуск **Драч І. С.**
Редактори та упорядники **Іванова І. Л., Мізігова А. А.**
Технічні редактори **Садовнікова О. С., Лісовенко О. В.**

Комп'ютерна верстка Мальцев О.

Підписано до друку 20.01.2012 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,1 Обл. вид. 20,6
Зам. № 0612/11. Наклад 100 прим.

ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*