

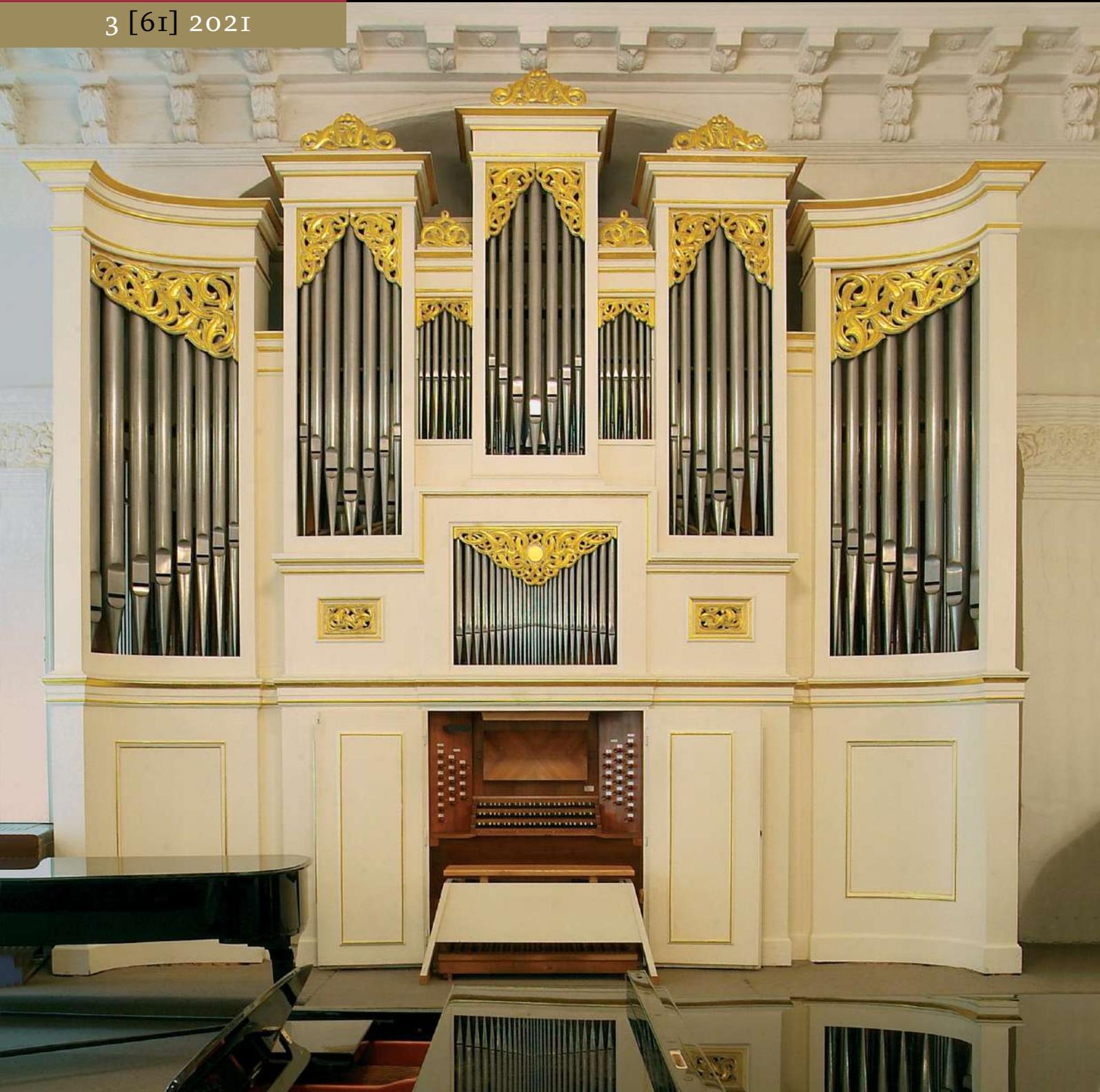


Нижегородская
государственная
консерватория
имени
М.И.Глинки
1946–2021

ISSN 2220 – 1769

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3 [61] 2021



16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

Главный редактор

Т. Б. Сиднева

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.001

	<i>От редактора</i>	3
Зам. главного редактора	Проблемы теории и истории музыки	
О. М. Зароднюк	<i>Сиднева Т. Б.</i> Пианистическая среда как источник фортепианной музыки Бориса Гецелева	4
Редакционный совет:	<i>Галкина Я. В.</i> «Очарованный странник» Н. Лескова – Р. Щедрина: опера и литературный первоисточник	9
А. А. Амрахова		
Е. В. Артемьева		
Т. Г. Бухарова	Проблемы теории и истории исполнительства	
В. Б. Валькова	<i>Кривицкая Е. Д.</i> Скрипач и королева: история дружбы Леонида Когана и королевы Елизаветы Бельгийской	14
Е. Н. Дулова (Беларусь)		
А. А. Евдокимова	<i>Чан Шиюй.</i> О сонате для альтя и фортепиано с-moll Феликса Мендельсона-Бартольди	19
Т. Я. Железнова		
М. Зандер (Германия)		
Л. А. Зелексон	Вопросы этномузыкологии	
А. Е. Кром	<i>Евдокимова А. А.</i> Цифры и трилы в сербской певческой рукописи	24
Т. Н. Левая	<i>Татарина Т. Л.</i> Фоника народно-песенных жанров как прием хоровой инструментовки в произведениях отечественных композиторов XX–XXI веков	32
Е. В. Приданова		
Пэн Чэн (Китай)	<i>Харлов А. В.</i> Рукописная тетрадь духовных песнопений как редкий вариант авторского нотированного текста (экспедиционные находки ННГК им. М. И. Глинки)	37
С. И. Савенко		
В. Н. Сыров	Восток и Запад: исследования китайской музыкальной культуры	
Р. А. Ульянова	<i>Ван Цзе.</i> Образ Си Эр в опере «Седая девушка»: генезис и драматургия развития	47
Чан Вионг Тхань (Вьетнам)	<i>Люй Цзяин.</i> Новая вокальная практика Китая в XX–XXI столетиях и ее эстетические основания	55
	<i>Цзун Чжэн.</i> Традиции и инновации в китайской опере XXI века	61
<i>Компьютерная верстка</i>		
А. С. Платонова		
<i>Дизайн обложки</i>		
В. А. Музыченко		
<i>Корректор</i>		
Л. А. Зелексон		
Учредитель и издатель	Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях	
Федеральное	<i>Брагина Н. Н.</i> Многоликий Кафка: музыкальное прочтение цикла верлибров В. Ермолаева	67
государственное бюджетное	<i>Булычева Е. И.</i> Проблема мифопоэтики изобразительного искусства XX века в контексте теоретического обоснования взаимосвязи мифологического и поэтического	76
образовательное учреждение	<i>Булычева Е. И.</i> Футуристическая мифопоэтика в скульптуре XX века	82
высшего образования		
«Нижегородская		
государственная		
консерватория		
им. М. И. Глинки»		

Адрес издателя

и редакции:

603950, Нижний Новгород,
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40
Тел./факс (831) 419-40-56

© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2021

<http://www.nnovcons.ru>

E-mail:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/> EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost.

Дорогие коллеги! Друзья!

Для учредителя журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» — Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки — 2021 год юбилейный. Основанная в сложном послевоенном 1946 году, консерватория была создана как единый образовательный, концертно-просветительский, научный и методический центр. Это единство и стало главной стратегией вуза.

На недавно прошедшем X Европейском конгрессе по музыкальному анализу Валентина Николаевна Холопова отметила, что «музыка и теория — сообщающиеся сосуды: где высока теория, там высока и музыка». Слова известного ученого об органичности связи искусства и науки удивительно созвучны нашим устремлениям. На протяжении 75-ти лет научные исследования являются неотъемлемой частью деятельности творческого вуза.

На страницах нашего журнала встречаются опытные ученые и только начинающие осваивать сложное ремесло написания исследований студенты. Критерии допуска на страницы журнала — теоретическая и практическая значимость, новизна, методологическая обоснованность, умение выстроить диалог с размышляющими на заданную тему, корректность цитирования. Опубликованию статей предшествует сложный путь двойного «слепого» рецензирования, редактирования и корректуры.

Данный номер журнала особенный. Он издается непосредственно перед знаменательной датой — 7 октября. Этот день положил начало образовательному процессу в нашем вузе — процессу, для которого научные исследования стали жизненно необходимыми.

Традиционные рубрики отражают широкий спектр музыковедческих проблем, среди которых вопросы теории и истории музыки, проблемы исполнительского искусства, взаимодействие восточных и западных традиций, различные аспекты этномузыкологии.

Развивается сфера исследований взаимодействия музыки с другими видами искусства, что позволило выйти за пределы музыковедения и включить в полномочия журнала и смежные специальности: театральное искусство, изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектуру, теорию и историю искусства. Тем самым продолжается традиция первых поколений ученых, стоявших у истоков становления научной школы консерватории — И. В. Способина, Д. В. Житомирского, В. М. Цендровского, О. В. Соколова и многих других.

Поздравляем преподавателей, студентов, сотрудников, выпускников и всех, чьи музыкальные интересы, художественные впечатления и научные открытия связаны с нашей Alma Mater!

С днем рождения, консерватория!

А нашему журналу, набравшему силу и авторитет благодаря «покровительству» вуза с мощными теоретическими традициями, желаем интересных креативных авторов, новых имен и продуктивных научных открытий!

Главный редактор журнала, доктор культурологии, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор **Сиднева Т. Б.**

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 4–8.
Actual problems of higher music education. 2021. No 3 (61). P. 4–8.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.002

Пианистическая среда как источник фортепианной музыки Бориса Гецелева

Татьяна Борисовна Сиднева

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
tbsidneva@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению истоков фортепианного творчества Бориса Гецелева и прежде всего определению роли пианистов — учителей и коллег — в формировании стиля композитора. На основе биографических фактов (почерпнутых из документальных публикаций, исследований, бесед с композитором и интерпретаторами его произведений) реконструированы особенности музыкальной среды, ставшей источником пристального интереса композитора к фортепиано в разные годы — от ученических опытов до зрелых композиций.

В аспекте влияния пианистической среды в формировании индивидуального почерка композитора дана характеристика основных произведений Гецелева: фортепианных миниатюр («Воспоминание о сарабанде», Фантазии на староанглийскую тему и др.), циклов («Шесть миниатюр», «Триптих»), трех сонатин, концерта для фортепиано с оркестром. Анализируются эстетические и стилевые особенности фортепианных сочинений Б. Гецелева, круг жанров и образов.

Делается вывод об определяющем значении взаимодействия биографического и монографического методов («внешнего» и «внутреннего» планов исследования, по терминологии М. Друскина) в выявлении оригинальных черт фортепианных сочинений Гецелева.

Ключевые слова: пианистическая среда, фортепианное творчество, композитор Борис Гецелев, сонатины, концерт для фортепиано с оркестром, биографический метод исследования

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Пианистическая среда как источник фортепианной музыки Бориса Гецелева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 4–8. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.002>.

PROBLEMS OF THE THEORY AND HISTORY OF MUSIC

Original article

Pianistic environment as a source of Boris Getselev's piano music

Tatiana B. Sidneva

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
tbsidneva@yandex.ru

Abstract. The aim of this article is to study the origins of Boris Getselev's piano creativity and, above all, to determine the roles of pianists-teachers and colleagues-in shaping the composer's style. On the basis of biographical facts (taken from documentary publications, research, conversations with the composer and interpreters of his works), the peculiarities of the musical environment that became the source of the composer's intense interest in the piano in different years — from student experiences to mature compositions — have been reconstructed.

In terms of the influence of the piano environment in the formation of the composer's individual handwriting, the main works of Getselev are characterized: piano miniatures («Memory of Saraband», Fantasies on an Old English Theme, etc.), cycles («Six Miniatures», «Triptych»), three sonatas, a piano concerto. The aesthetic and stylistic features of B. Getselev's piano compositions, the range of genres and images are analyzed in the article.

The conclusion is drawn about the determining meaning of interaction between biographical and monographic methods («internal» and «external» research plans, according to M. Druskin's terminology) in identifying the original features of Getslev's piano compositions.

Keywords: pianistic environment, piano creativity, composer Boris Getslev, sonatas, concert for piano and orchestra, biographical research method

For citation: Sidneva T. B. Pianistic environment as a source of Boris Getslev's piano music. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);4-8 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.002>.

*«...композитор — всегда дитя своего времени,
улавливатель и воплотитель самого воздуха этого времени,
его эстетических и всяких других пристрастий,
взглядов, убеждений...»
Борис Гецелев [1, с. 101]*

При изучении фортепианного творчества композиторов одним из важнейших моментов является определение истоков внимания к инструменту, а также причин формирования авторских предпочтений в данной сфере музыкального искусства. Исследователи чаще всего сосредотачивают внимание на традициях, обусловивших жанрово-стилевые ориентиры и определивших особенности и эволюцию мышления автора. Однако не менее важное значение в композиторском пути имеют жизненные и художественные впечатления, связанные с первыми контактами с инструментом, с теми людьми, которые сыграли решающую роль в дальнейшей судьбе композитора, в выборе профессии. Остроумная ироническая фраза Родиона Щедрина: «Мало про кого из композиторов можно сказать, что он не "выехал из чужого гаража"» [2, с. 5] — может быть прочитана не только как неперемнная зависимость от большой Традиции. Ближайшее окружение композитора с не меньшей интенсивностью создает пространство, в котором растет и развивается будущий автор, получает образование, воспитание и, наконец, переживает «преодоление естественного для ищущего художника влияния и обретение собственного творческого лица» [2, с. 5].

О «наполненности музыкальными впечатлениями» звуковой среды, которая благоприятствует «и композиторскому развитию, и формированию авторского мышления», пишет в предисловии к изданному Нижегородской консерваторией в 2020 году двухтомному сборнику своих фортепианных сочинений Борис Гецелев [3, с. 3].

Как известно, фортепиано не стоит «в ряду» других инструментов. Его особенная роль, о которой размышляли авторы и интерпретаторы в разные времена, обусловлена колористическими ресурсами инструмента, его полифонической природой, широкой звуковысотной и динамической палитрой, темперированным строем (что

определило включенность фортепиано в разнообразные камерные ансамбли, оркестровые составы), подвижностью исторической перспективы развития инструмента — от клавира к резонансному педальному фортепиано — и другими факторами.

Фортепианная музыка в творчестве многих композиторов нередко связана с начальной стадией творчества. Первые опыты сочинительства довольно часто определены детскими или юношескими контактами с инструментом. Справедливое изречение Владимира Горовица о фортепиано «самый легкий инструмент для начинающих...» имеет известное продолжение: «...и самый трудный для опытных мастеров».

Диапазон композиторских интересов Б. Гецелева широк — от детских песенок до симфонических полотен. Фортепиано было неизменным спутником, как в начале его профессионального пути, так и в зрелые и поздние годы. И хотя фортепианных сочинений в его творческом портфеле немного (в сравнении, например, с его многочисленными хоровыми опусами, с вокальными циклами, количество которых достигло 37), они охватывают разные периоды творчества композитора. Особое внимание к инструменту проявляется и в развитой фортепианной партии вокальных произведений, и в активной его роли в камерной и оркестровой музыке. В этом отношении многие опусы показательны для обсуждения проблемы пианистической среды в формировании эстетики и стиля.

Становление авторского почерка Бориса Гецелева, родившегося в 1940 году, связано прежде всего с шестидесятыми годами XX века. Это десятилетие в истории страны стало временем ослабления жесткого идеологического давления. На фоне преодоления политического ригоризма предыдущих десятилетий «возникло такое властное и страстное желание все это узнавать и слушать,

что это дало совершенно необыкновенные результаты. Слух обострился и стал очень интенсивным» [4, с. 853]. Этот характерный для времени «внутренний восторг» [4, с. 853] дал Б. Гецелеву заряд энергии на всю последующую творческую жизнь и определил профессиональное становление будущего композитора,

Но уже на подступах к шестидесятым, в детстве, счастливый случай свел будущего композитора с педагогом музыкальной школы города Куйбышева Александром Наумовичем Шхинком. Родители Б. Гецелева не были музыкантами (хотя мама, врач, немного музицировала на рояле-прямострунке). Тем ярче стала энергия открытия нового звукового пространства. Редкая для нестоличного города увлеченность Шхинека современной музыкой покорила слух начинающего осваивать фортепиано Б. Гецелева, который, вспоминая об учителе, заметил: «Возможно, он раньше других, скорее всего интуитивно, уловил мое тяготение к новой музыке» [3, с. 3]. Под влиянием Шхинека пробуждается интерес юного музыканта к импровизации и сочинению музыки. Одним из свидетельств успехов первых лет занятий музыкой стал интересный факт: когда в музыкальную школу приехал высокий гость — Григорий Гинзбург, ученику выпала честь играть перед выдающимся пианистом. Характерным подтверждением пианистического уровня ученика стало и исполнение на выпускном экзамене музыкальной школы Второго концерта Бетховена (партию оркестра играл А. Н. Шхинек). Вспоминая свое детство, Гецелев замечает, что это были годы «весьма далекие от пианизма, но важные для осознания формировавшегося доброго отношения к фортепиано» [3, с. 4].

Растущий интерес к композиторскому творчеству побудил сделать весьма непростой шаг: Б. Гецелев параллельно учится в выпускном классе школы и в Куйбышевском музыкальном училище. Правда, по настоянию родителей все-таки делает выбор: сосредоточивает внимание на школе, которую заканчивает с золотой медалью. По признанию самого композитора, «краткая самарско-училищная жизнь» [5, с. 358], а также его учителя — пианист А. Н. Шхинек и преподаватель теоретических дисциплин А. Ф. Фере — определили жизненный путь, в котором музыка главенствовала среди других интересов молодого человека (хотя и в последующие годы он переживал в себе соперничество музыки, иностранных языков, литературы).

В 17 лет Гецелев с родителями переезжает в Горький и поступает в музыкальное училище, где обучается наряду с теоретическим отделени-

ем — и на фортепианном: у выпускницы Петроградской консерватории Марии Викторовны Тропинской, имевшей немалый педагогический авторитет в фортепианном мире. После окончания третьего курса училища, по рекомендации Аркадия Александровича Нестерова (заведовавшего тогда кафедрой теории музыки и композиции), он поступает в Горьковскую консерваторию, где наряду с композицией продолжает интенсивно осваивать и специальное фортепиано в классе Берты Соломоновны Маранц — ученицы Генриха Густавовича Нейгауза по Московской консерватории.

Блистательная пианистка, человек «высочайшей этической пробы» [6, с. 103], Маранц сразу же отметила редкую музыкальную одаренность своего студента и, понимая, что ему не хватает времени на занятия (композиция, наука, немецкий и польский языки, редакторская работа в студенческой газете «Синкопа» и т. д.), предлагала ему приходиться на занятия читать с листа четырехручные переложения ансамблевой и симфонической литературы. Ансамблевое чтение с листа стало одним из любимых занятий всей жизни Бориса Семеновича. В студенческую пору это его увлечение поддерживал однокурсник (а затем и коллега по консерватории) Николай Балыков. С ним был прочитан с листа огромный репертуар — от Гайдна до Вагнера, Бартока, Прокофьева. «Гецелевым была сочинена характерная эпиграмма: "Гаврилы Вагнера играли в четыре длинные руки..."», — вспоминает Тамара Николаевна Левая, которая многие годы была постоянной участницей семейного фортепианного дуэта.

В создании особой пианистической среды, сформировавшей композиторские предпочтения, сыграли немалую роль многие консерваторские педагоги. Среди таковых — Александр Александрович Касьянов (с 1951 по 1962 годы руководивший региональной организацией Союза композиторов), который преподавал чтение партитур и на занятиях убедительно играл на фортепиано симфонические партитуры «без каких-либо потерь» [7].

Уже в студенческие годы формируется убежденность Б. Гецелева в том, что хорошее владение инструментом является обязательным условием композиторской образованности: «композитору надо знать много музыки, а знать — значит много играть, причем не "ковырять", иначе ничего не поймешь» [7]. Позднее это станет одним из ключевых педагогических принципов Бориса Семеновича. «Только тактильные ощущения могут способствовать пробуждению композиторской фантазии и настраивать на поиск и обнаружение нового языка» [7]. В конечном счете владение

инструментом связано, по его мнению, с главной заповедью каждого композитора (независимо от стилевых и жанровых предпочтений): «из многих путей выбрать наиболее продуктивный» [7].

И еще одна — среди многих других — встреча, важная для понимания пианистического пространства, в котором формировались черты композиторского облика Бориса Гецелева. Поступление в целевую аспирантуру Московской консерватории в класс композиции Родиона Константиновича Щедрина имело значение и для обсуждаемого в настоящей статье вопроса. Как известно, кроме композиторского курса (в классе Ю. А. Шапорина), Щедрин в Московской консерватории закончил фортепианный факультет у Я. В. Флиера и многие годы концертировал как пианист.

Влияние мастера на аспиранта проявилось — наряду с другими тайнами композиторского искусства — и в пристальном внимании к совершенствованию пианистического мастерства. Характерно, что на выпускном аспирантском экзамене Б. Гецелев представил Концерт для фортепиано с оркестром. Концерт был исполнен симфоническим оркестром Горьковской филармонии под руководством И. Б. Гусмана. Причем — по настоянию Р. К. Щедрина — солистом выступил автор.

Двухтомник основных фортепианных произведений, о котором упоминалось в начале статьи, отражает разные периоды творчества Б. С. Гецелева — от ранних опытов («Шесть миниатюр» 1959 года, три сонатины 1961–1963 годов) до сочинений 2000-х («Ожившие кристаллы», 2006). При этом здесь нужно говорить не о «словах» и «переключениях», но скорее о процессе развертывания, прорастания, стремлении к выявлению потенциала инструмента. При очевидной эволюции почерка композитора, характерной оказывается внутренняя цельность образного мира — с ярко выраженной «персонажностью», которая проявляется не только в программных опусах («Петухи подрались», «Папа и я», «Медальон»), но и в характеристичной «зримости» интонационного строя сонатин, Марша, Рондо, Концерта.

Лирические темы фортепианных опусов охватывают широкий спектр топов — от пасторальности второй части Второй сонатины до проникновенной утонченности медитативной лирики второй части Концерта, оттеняющей «обостренную мелодическую лексику» и «варваристские звучности» [3, с. 8] крайних частей.

Сквозной линией творчества композитора являются активно-действенные темы антиромантического толка. Дерзкая нагнетательность начальной темы финала Фортепианного концерта

некогда побудила даже опытного профессионала Николая Ивановича Пейко выразить сомнение: «Что Вы будете делать дальше, если с этого начинаете?». Эти слова были сказаны руководителем творческого семинара аспиранту Гецелеву, который в процессе работы показывал Н. И. Пейко наброски концерта. Однако увидев законченную партитуру, руководитель семинара высоко оценил способность молодого автора выдержать четкую направленность драматургии Концерта на усиление энергетики.

При этом стихийная безудержность «варваризмов» в Концерте сочетается со стремлением к четкой интонационной артикуляции и ясности композиционной логики. Неоклассическая настроенность мышления композитора проявляется и в тяготении к цикличности, желаний высказываться «залпом» (по собственному признанию композитора). В русле этих устремлений — метацикличность, которая заметна уже в ранних сочинениях (в Третьей сонатине звучат реминисценции из Второй).

Композиторская работа с традиционными моделями («Воспоминание о сарабанде», «Фантазии на староанглийскую тему» и другие) основана на диалоге с жанровой и стилиевой «памятью» истории.

В целом музыке Гецелева свойственна всепроникающая игра серьезного и смехового, высокого и низового — игра, «спасающая» от излишней пафосности и трагедийной безысходности. И фортепианные сочинения заняли достойное место в воплощении этой магистральной линии. Характерные примеры — скомороший финал Первой сонатины и «остужающие» пафос сверхсерьезности темы крайних частей Концерта для фортепиано с оркестром.

Фортепианные сочинения Гецелева технически непросты. «Воспоминание о сарабанде», «Ожившие кристаллы», Концерт требуют от пианиста серьезной исполнительской оснащенности. Virtuозность, по убеждению композитора, обусловлена тем, что произведение — это «презентация инструмента» [7].

Востребованность у концертирующих исполнителей, интерес слушателей, включенность фортепианных произведений Гецелева в учебный репертуар музыкальных училищ и консерваторий — все это подтверждает верность щедринских слов о том, что «последовательное обретение собственного творческого лица» [2, с. 5] находится в тесной связи с «рыцарской преданностью» и чувствительностью к истокам, почве, среде.

В квартире Бориса Семеновича стоит роль Берты Соломоновны Маранц. Трудноулови-

мый для формулирования, но весьма значимый факт... Для композитора было принципиально важным — работать именно за роялем, дающим «живое полнозвучие». О процессе своей работы композитор говорил: «...пишу без инструмента, проверяю за роялем» [7]. Этот рояль хранит память многих замыслов и их воплощений. В последнем сочинении Бориса Гецелева — Пятой симфонии — звучат тютчевские строки: «Чему бы жизнь нас ни учила, / Но сердце верит в чудеса...». В этом союзе музыки и поэзии уже сегодня прочитывается послание новым поколениям создающих музыку. Возможно, здесь приоткрывается и тайна традиции, обеспечивающей непрерывность и бесконечность творчества.

Список источников

1. *Гецелев Б. С.* Приветствие фестивалю // Аркадий Нестеров и нижегородская композиторская школа: Статьи. Воспоминания. Документы. Материалы / ред.-сост. Б. С. Гецелев. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2020. С. 101–102.
2. *Щедрин Р. К.* Новое измерение музыкального времени и пространства // Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М.: Советский композитор, 1984. С. 3–10.
3. *Гецелев Б. С.* Фортепианная музыка. Тетрадь 1: для музыкальных училищ. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2020. 92 с.
4. *Михайлов А. В.* Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. М.: Языки Славянской Культуры, 1997. С. 863–869.
5. *Гецелев Б. С.* Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. 400 с.
6. *Буслаева Н. В.* Уроки на всю жизнь // Имена музыкальной эпохи. Н. Новгород: ННГК, 2007. С. 100–110.
7. Интервью с Б. С. Гецелевым 20. 11. 2020. Аудиозапись. Личный архив автора статьи.
8. *Кументы. Материалы* [Arkady Nesterov and the Nizhny Novgorod composer school: Articles. Memories. The documents. Materials], ed. by B. S. Getselev, Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 101–102.
9. Kholopova, V. N., Kholopov, Yu. N. and Shchedrin, R. K. (1984), "A new dimension of musical time and space", *Anton Vebern*, Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia, pp. 3–10.
10. Getselev, B. S. (2020), *Fortepiannaya muzyka. Tetrady' 1: dlya muzykal'nykh uchilishch* [Piano music. Book 1: for music schools], Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia.
11. Mikhailov, A. V. (1997), "Turning the look of our hearing", *Yazyki kul'tury* [Languages of culture], Yazyki Slavyanskoy Kul'tury, Moscow, Russia, pp. 863–869.
12. Getselev, B. S. (2005), *Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy* [Articles. Portraits. Translations. Journalism. Materials], Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia.
13. Buslaeva, N. V. (2007), "Lessons for Life", *Imena muzykal'noy epochi* [Names of the Musical Age], Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 100–110.
14. *Interv'yu s B. S. Getselevym* [Interview with B. S. Getselev] (2020), audio recording, personal archive of the author of the article, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторе

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор

Information about the author

T. B. Sidneva — Doctor of Culturology, Professor

References

1. Getselev, B. S. (2020), "Greetings to the festival", *Arkadiy Nesterov i nizhegorodskaya kompozitorskaya shkola: Stat'i. Vospominaniya. Do-*

Статья поступила в редакцию 16.09.2021; одобрена после рецензирования 17.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 16.09.2021; approved after reviewing 17.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.003

«Очарованный странник» Н. Лескова – Р. Щедрина: опера и литературный первоисточник

Яна Владимировна Галкина

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,

galkinayana2@gmail.com

Аннотация. В статье предпринята попытка рассмотреть оперу Р. Щедрина «Очарованный странник» сквозь призму литературного первоисточника (одноименная повесть Н. Лескова). В работе исследуются сходства и различия текстов оперного либретто и повести, содержатся размышления о композиционно-драматургических особенностях оперы, а также о ее жанровом своеобразии. Несмотря на уважительное и бережное отношение Щедрина к повести-первоисточнику, текст Лескова трактуется им достаточно вольно. Повесть, написанную в свободной неторопливой манере и в то же время весьма насыщенную событиями, переложить на музыку в неизменном виде, по-видимому, не представлялось возможным. Поэтому текст подвергся основательному сокращению и переработке. Некоторые изменения обусловлены законами оперного жанра (сокращение текста, выбор сценически эффективных эпизодов, укрупнение любовной линии). Другие же (религиозный аспект) привносятся благодаря собственному восприятию Щедриным текста Лескова, создавая иной взгляд на историю Ивана Северьяновича Флягина и наделяя оперу иными жанровыми акцентами. Щедрин глубоко проникает в драматургию лесковской повести, выстраивая логику действия на основе ее своеобразного строения, но существенно дополняет ее законами оперного жанра и традициями «страстей».

Ключевые слова: Щедрин, Лесков, опера, Очарованный странник, либретто

Для цитирования: Галкина Я. В. «Очарованный странник» Н. Лескова – Р. Щедрина: опера и литературный первоисточник // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 9–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.003>.

Original article

«The Enchanted Wanderer» N. Leskov – R. Shchedrin: opera and literary source

Yana V. Galkina

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,

galkinayana2@gmail.com

Abstract. The article attempts to consider the opera by R. Shchedrin «The Enchanted Wanderer» through the prism of a literary source (the novel of the same name by N. Leskov). The work examines the similarities and differences between the texts of the opera libretto and the story, contains reflections on the compositional and dramatic features of the opera, as well as on its genre originality. Despite Shchedrin's respectful and careful attitude to the original story, Leskov's text is interpreted quite freely by him. The story, written in a free, unhurried manner and at the same time very eventful, was apparently not possible to set to music in an unchanged form. Therefore, the text has undergone a thorough reduction and revision. Some changes are due to the laws of the opera genre (reduction of the text, the choice of scenic spectacular episodes, enlargement of the love line). Others (the religious aspect) are introduced due to Shchedrin's own perception of Leskov's text, creating a different view of the history of Ivan Severyanovich Flyagin and giving the opera other genre accents. Shchedrin penetrates deeply into the drama of the Leskov story, building the logic of action on the basis of its peculiar structure, but significantly complements it with the laws of the opera genre and the traditions of the «passions».

Keywords: Shchedrin, Leskov, opera, The Enchanted Wanderer, Libretto

For citation: Galkina Y. V. «The Enchanted Wanderer» N. Leskov – R. Shchedrin: opera and literary source. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3 (61); 9-13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.003>.

Родион Щедрин в своем оперном творчестве неоднократно обращался к произведениям художественной литературы. Ни одна его опера не была написана на оригинальное либретто — все, так или иначе, опирались на литературные источники¹. В «Очарованном страннике» Щедрин продолжает эту традицию, начатую еще со времен работы над оперой «Мертвые души». Такой вариант был естественен, учитывая интерес композитора к творчеству Лескова. В отечественном музыкознании отмечается немалый интерес к этому произведению Щедрина. Упомянем здесь труды Ю. Паисова [1], О. Комарницкой [2], В. Холоповой [3], А. Ухтомской [4]. Однако, несмотря на существующие труды, посвященные «Страннику», проблема связи с литературным первоисточником как таковая подробно еще не рассматривалась.

Несмотря на уважительное и бережное отношение Щедрина к повести-первоисточнику, текст Лескова трактуется им достаточно вольно. Повесть, написанную в свободной неторопливой манере и в то же время весьма насыщенную событиями, переложить на музыку в неизменном виде, по-видимому, не представлялось возможным. Поэтому текст подвергся основательному сокращению и переработке. Посмотрим, в каком направлении совершались эти действия: *что* именно при работе с текстом было Щедриным оставлено (*что* он считал наиболее для себя важным), а от чего предпочел отказаться.

Композиция повести состоит из 20 глав, первая из которых содержит экспозицию и пролог: путешественники плывут на корабле по Ладожскому озеру и просят главного героя рассказать историю его жизни. Следующие главы представляют собой повествование о жизни главного персонажа, имеющее черты жития, включающего рассказ о детстве и судьбе героя, его борьбе с искушениями. В последней главе мы вновь возвращаемся в «реальное время», на корабль. Таким образом возникает некая сюжетная арка. В опере композиция несколько иная: Щедрин отказывается от пролога и эпилога и сосредотачивает внимание на истории Ивана Северьяновича, действие при этом происходит как бы в реальном времени.

«Очарованный странник» Лескова отличается своеобразием композиционно-драматургических решений. Прежде всего, примечательна многоплановость действия: в повести одновременно соотносятся действенно-событийный и обобщающе-комментирующий планы. С одной стороны, перед нами жизнеописание главного героя, эпическое повествование, включающее основные эпизоды его жизни. С другой стороны, рассказ Флягина, написанный от первого лица,

перемежается вставками — реакцией слушателей на его рассказ — в которых мы видим героя со стороны. Подобная «смешанная» драматургия рождает своеобразное композиционное строение.

Повесть можно поделить на три основные части: Пролог – Основной раздел – Заключение. Основной раздел, написанный от первого лица, представляет собой хронику жизни Ивана Северьяновича Флягина. Этот раздел включает ряд эпизодов, свободно следующих друг за другом: здесь нет центрального события, к которому стягивались бы остальные, отсутствует и единая драматургическая линия. При этом каждый эпизод можно разделить на смысловые блоки: событие («грех») – кульминация («погибель») – развязка (бегство, странствия).

В *Прологе* (глава 1) выпущен целый ряд сцен — беседа Ивана с попутчиками, рассказ о прошлом — внимание композитора сосредотачивается на характеристике главного героя. Причем присутствует и добавленная Щедриным сцена — молитва «Бо Господь и явился нам».

В следующем номере — «Засеченный монах» (главы 2–5) автор также оставляет лишь важнейшие узловые моменты сюжета (Флягин случайно убивает монаха; Иван обещан Богу), отказываясь от ряда второстепенных сцен. Аналогичным образом построен и № 3 «Татарский плен» (главы 6–9) — один из наиболее ярких и зрелищных в опере: Щедрин сосредотачивается на наиболее драматических событиях – мучениях Ивана в плену, не повествуя о долгих годах жизни Флягина среди татар.

Четвертый номер — «Моление Ивана» — добавлен композитором, в повести такой сцены нет. Отсутствует в повести Лескова и следующий номер — «Российские пастухи» (оркестровое интермеццо).

Шестой номер — «Рассказ Ивана» (глава 10) соответствует тому же принципу, что и первые сцены оперы — Щедрин оставляет лишь важнейшие моменты сюжета (поступление на службу к Князю, запой Ивана), отказываясь от побочных линий и второстепенных эпизодов.

№ 7 — «Дуэт» (главы 11–12), — напротив, воспроизводит события повести достаточно подробно: сцена с Магнетизером — одна из центральных в опере. Следующий эпизод — «Пьяная ночь» — является смысловым и эмоциональным продолжением предыдущего (хотя в повести как таковой отсутствует).

Максимально подробно передана и следующая сцена — «Цыганка Груша» (восьмой номер, глава 10) — одна из важнейших в опере. Щедрин даже несколько ее расширяет, добавив как отдель-

ный эпизод Песню Груши (у Лескова о пении девушки лишь упоминается).

Номера 10 и 11 — «*Речитатив и диалог*» (глава 14), «*Дуэт Груши и Князя*» (главы 15–16), вновь содержат лишь главные сцены повести — рассказ Ивана о том, как он отдал пять тысяч цыганке, охлаждение Князя к Груше и ее ревность.

Следующий же, 12 номер, «*Помолвка Князя с богатой и монолог Ивана Северьяновича*» (глава 16), воспроизводится более подробно, следуя за первоисточником. Затем звучит второе оркестровое интермеццо «*Пароходы по Волге*» (такой сцены в повести нет).

№ 14 — «*Финальный дуэт Груши и Ивана Северьяновича*» (главы 17–18) — кульминация всей оперы (смерть Груши). Сюжет вновь воспроизводится максимально точно. Следующая за ним оркестровая постлюдия «*Плачи*» (отсутствующая у Лескова сцена) представляет собой эмоциональный отклик на предшествующие события.

№ 16 — «*Эпизод*» (главы 19–20) — последний в опере, повествует об уходе Ивана в монастырь. Щедрин отказывается от воспроизведения прочих событий повести (военная служба Флягина, его работа в адресном столе, позже — артистом), переходя сразу к итогу жизни Очарованного странника.

Попытаемся обобщить все вышесказанное и проследить, каким образом происходило превращение текста Лескова в оперное либретто. Безусловно, повесть значительно переработана Щедриным, многие сюжетные линии были убраны. Оставлены наиболее драматические, театральные моменты действия: сцена с засеченным монахом, татарский плен, встреча с Магнетизером, любовная линия, убийство Груши.

Необходимо также упомянуть об изменении «баланса» между персонажами. У Лескова Иван Северьянович — главное действующее лицо, к тому же, рассказ ведется им от первого лица. Всех остальных персонажей мы видим сквозь призму восприятия Флягина — это лишь «призраки» из прошлого, а не полноценные герои. В опере же Князь и Груша становятся в ряд первостепенных персонажей наряду с Иваном: их сценическое время лишь ненамного уступает главному герою. Добавлены даже некоторые эпизоды, отсутствующие в сюжете: к примеру, песня Груши, которая в опере становится одним из центральных номеров.

Трактовка Щедриным персонажей Лескова позволяет увидеть знакомый сюжет в несколько ином ключе. Сохраняя в целом авторский замысел, композитор привносит собственные смыс-

лы, несколько по-иному расставляя акценты. Наметившаяся у Лескова антитеза Засеченный монах — Магнетизер² становится здесь гораздо более выпуклой, иллюстрируя одну из главных тем повести — грех и покаяние. Образ цыганки Груши, яркий и у Лескова, здесь выводится на первый план (в опере, к тому же, это единственный женский персонаж). Возможно, это связано с тем, что цыганка — более «оперный», нежели «литературный» образ, неслучайно в произведении Щедрина ей уделяется особое внимание. В трактовке главного героя композитор идет несколько иным путем: не имея возможности перенести в оперу эпическое повествование о трудном жизненном пути Флягина, он концентрируется на внутренней борьбе персонажа, мечущегося между мирской греховной жизнью и стремлением к духовной чистоте и Богу.

Важно отметить, что Щедрин значительно укрупняет религиозный аспект сюжета. Многие из добавленных композитором сцен представляют собой различные молитвенные эпизоды. Прочие же привнесенные Щедриным сцены — это, по сути, оркестровые антракты, которые помогают глубже погрузиться в атмосферу действия (*Российские пастухи*, *Пароходы по Волге*) либо служат эмоциональным комментарием к предшествующему событию (*Плачи*).

Обратимся теперь к драматургии «Очарованного странника». Перед композитором стояла нетривиальная задача — перенести в оперную плоскость богатый и многоплановый лесковский сюжет. В итоге опера Щедрина получилась не менее драматургически сложной, чем ее литературный первоисточник. С одной стороны, может показаться, что в таком варианте сюжет несколько упрощается: композитор отказывается от принципа «рассказа в рассказе» и сосредотачивается на истории Флягина. Таким образом, «реальным временем» в опере становятся сами события жизни героя, а не взгляд со стороны. С другой стороны, двуплановость в опере никуда не исчезает — напротив, соотношение внутреннего и внешнего действия становится важной драматургической особенностью оперы. Внутренний план, в сравнении с повестью, даже несколько укрупняется. Это происходит в силу двух причин. Прежде всего, как уже упоминалось выше, углубляется религиозная составляющая сюжета, приобретающая определенную автономию. Молитвенные эпизоды сопровождают Флягина на протяжении всей оперы, нередко параллельно основному действию, — таким образом, сюжет из горизонтальной плоскости как бы переключается в вертикальную.

С другой стороны, укрупнение происходит и за счет исполнительского состава: помимо солистов, важными действующими лицами выступают хор и оркестр. В хоровой и оркестровой ткани оперы также отразились два драматургических плана: хоровые эпизоды преимущественно связаны с обобщенно-комментирующим планом, а некоторые оркестровые эпизоды (к примеру, «Татарский плен») воплощают действенное начало.

Опера Щедрина весьма оригинальна в жанровом отношении. Повесть Лескова основывается на излюбленном писателем жанре жития. В «Очарованном страннике» содержатся многие его признаки. Во-первых, перед нами не просто биография, жизнеописание Ивана Северьяновича Флягина, а путь героя к святости (в данном случае, к уходу в монастырь). Во-вторых, повесть построена как ряд испытаний, «погибелей» главного героя, в результате которых он приходит к Богу. В-третьих, присутствуют характерные для жития *чудеса* — Флягину на протяжении всей жизни являются видения (Засеченный монах), позже его оберегает призрак Груши. Исходя из жанрового своеобразия лесковского «Странника», необычный жанровый облик приобретает и опера. Щедрин использует *жанр страстей* — музыкальный аналог литературного жития³. Кроме значительной роли хоровых эпизодов, приметам этого жанра выступает своего рода деперсонафикация участников, когда один и тот же голос озвучивает разных персонажей. Так, *тенор* выступает в роли Засеченного монаха, Князя, Магнетизера, Старичка в лесу и Рассказчика, *бас* — Ивана Северьяновича Флягина, Рассказчика, *меццо-сопрано* — Цыганки Груши, Рассказчицы. Стоит заметить, что страстное начало применительно к «житийному» сюжету проявит себя и в следующей опере композитора — «Боярыне Морозовой», где за основу взято уже не произведение художественной прозы, а Житие пророка Аввакума.

«Очарованный странник» органично встраивается в ряд опер Щедрина, продолжая наметившиеся ранее тенденции. Композитор вновь пишет оперу на литературный сюжет, взятый из русской классики. Примечательно, что первоисточником послужила повесть Лескова — одного из наиболее любимых Щедриным авторов. Композитор снова сам пишет либретто, активно взаимодействуя с первоисточником (ранее он выступил в этом качестве в «Мертвых душах» и «Лолите»). При этом вряд ли есть достаточные основания усматривать здесь жанр литературной оперы, черты которой можно найти в «Лолите».

Текст «Очарованного странника» подвергается значительному переосмыслению и переработке. Некоторые изменения обусловлены законами оперного жанра (сокращение текста, выбор сценически эффектных эпизодов, укрупнение любовной линии). Другие же (религиозный аспект) привносятся благодаря собственному восприятию Щедриным текста Лескова, создавая иной взгляд на историю Ивана Северьяновича Флягина и наделяя оперное произведение Щедрина иными жанровыми акцентами. Интересно, что в либретто практически не акцентируется лексическое своеобразие лесковского текста: можно найти лишь несколько характерных примеров («азият», «довечный друг» «голова отчаяная», «пять тыщ»). Таким образом, фольклорный колорит повести Лескова несколько снижен, однако значительно усиливается религиозный аспект. Возможно, это связано со стремлением композитора уйти от локально-фольклорных ассоциаций в сторону обобщенно-философского, религиозного осмысления событий. Щедрин глубоко проникает в драматургию лесковской повести, выстраивая логику действия на основе ее своеобразного строения, но существенно дополняет ее законами оперного жанра и традициями «страстей».

Примечания

¹ «Не только любовь», лирическая опера в трех действиях с эпилогом (по мотивам рассказов С. П. Антонова, либретто В. А. Катаняна, 1961); «Мертвые души», оперные сцены (по роману «Мертвые души» Н. В. Гоголя, либретто Р. Щедрина, 1977); «Лолита» (по одноименному роману В. В. Набокова, либретто Р. Щедрина, 1992); «Очарованный странник» (по одноименной повести Н. С. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2002); «Боярыня Морозова» (русская хоровая опера для 4 солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных, либретто Р. Щедрина по мотивам «Жития пророка Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», 2006); «Левша» (Сказ о тульском косом Левше, опера в двух действиях по одноименной повести Н. С. Лескова, либретто Р. Щедрина, 2013); «Рождественская сказка» (опера-феерия в 2 частях по мотивам сказки Божены Немцовой «О двенадцати месяцах» в переводе Н. С. Лескова и русских народных сказок, либретто Р. Щедрина, 2015).

² Фигура магнетизера в повести Лескова становится объектом изучения в работах Г. Шкуты [5] и А. Ранчина [6].

³ Этой проблеме посвящена дипломная работа А. Ухтомской [5].

Список источников

1. Паусов Ю. И. Долгожданное возвращение «Странника» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / ред. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2007. 488 с.
2. Комарницкая О. В. «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная Академия. 2007. № 4. С. 26–35.
3. Холопова В. Н. Праздник, который всегда с тобой // Музыкальная Академия. 2003. № 1. С. 70–77.
4. Ухтомская А. Н. «Страсти по Лескову»: опера Р. Щедрина «Очарованный странник»: дипломная работа. Н. Новгород, 2008. 64 с.
5. Шкута Г. А. Фольклорные и древнерусские сюжеты и мотивы в творчестве Н. С. Лескова: мифопоэтический аспект: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Барнаул, 2005. 26 с.
6. Ранчин А. М. Трансформации агиографического кода в «Очарованном страннике» и принцип амбивалентности в поэтике Н. С. Лескова // Slověne = Словѣне. International Journal of Slavic Studies. 2017. № 2. С. 465–495.
- als for a creative biography], ed. by E. S. Vlasova, Kompozitor, Moscow, Russia.
2. Komarnickaya, O. V. (2007), "«The Enchanted Wanderer»: at the intersection of traditions", *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 4, pp. 26–35.
3. Holopova, V. N. (2003), "The holiday that is always with you", *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 1, pp. 70–77.
4. Uhtomskaya, A. N. (2008), "Strasti po Leskovu": opera R. Shchedrina «Ocharovannyj strannik», graduate work, N. Novgorod, Russia.
5. Shkuta, G. A. (2005), Folklore and Old Russian plots and motives in the works of N. S. Leskov: mythopoetic aspect, abstract of PhD dissertation, philosophy, Novosibirsk State Technical University, Barnaul, Russia.
6. Ranchin, A. M. (2017), "Transformations of the hagiographic code in «The Enchanted Wanderer» and the principle of ambivalence in the poetics of N. S. Leskov", *Slověne [Slovъne]. International Journal of Slavic Studies*, no. 2, pp. 465–495.

References

1. Paisov, U. I. (2007), "The long-awaited return of the «Wanderer»", *Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoj biografii* [Rodion Shchedrin. Materi-

Статья поступила в редакцию 16.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 16.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 14–18.
Actual problems of higher music education. 2021. No 3 (61). P. 14–18.

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.004

Скрипач и королева: история дружбы Леонида Когана и королевы Елизаветы Бельгийской

Евгения Давидовна Кривицкая^{1,2}

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия,
ekrivitskaia@gmail.com

² Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Аннотация. Статья посвящена истории взаимоотношений выдающегося советского скрипача, народного артиста СССР Л. Б. Когана с королевой Елизаветой Бельгийской. На основе их переписки, сохранившейся в архиве семьи музыканта, устанавливаются новые факты творческой биографии артиста, проясняются, в частности, обстоятельства его участия в Международном конкурсе королевы Елизаветы в Брюсселе в 1951 году. Публикация писем и их комментарии восстанавливают контекст, дают представление об интересе королевы Бельгийской к русской культуре, о контактах с советскими музыкантами, в том числе — приводятся подробности ее визита в СССР в 1958 году, как почетного гостя Международного конкурса имени П. И. Чайковского. На основе упомянутых архивных материалов складывается портрет незаурядной монаршей особы, искренне любящей и поддерживающей искусство. В свою очередь Л. Б. Коган трепетно относился к благосклонности королевы Елизаветы, ценя ее заинтересованность в развитии его артистической карьеры.

Ключевые слова: Леонид Коган, королева Елизавета, Международный конкурс имени королевы Елизаветы в Брюсселе, Международный конкурс имени П. И. Чайковского, письма и документы

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. Скрипач и королева: история дружбы Леонида Когана и королевы Елизаветы Бельгийской // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 14–18. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.004>.

PROBLEMS OF THE THEORY AND HISTORY OF PERFORMING

Original article

Violinist and Queen: the story of friendship of Leonid Kogan and Queen Elizabeth of Belgium

Evgeniya D. Krivitskaya^{1,2}

¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
ekrivitskaia@gmail.com

² State Institute of Art Science, Moscow, Russia

Abstract. The article is focused on the relationship history between a renowned Soviet violinist, People's Artist of USSR L. B. Kogan and Elizabeth, Queen of Belgium. Based on their correspondence which survived in the family archive of the musician, new facts appear in the biography of the artist; in particular, it shines the light on his participation in the Queen Elizabeth Competition in 1951 in Brussels. Publishing letters with the commentary restores the context and gives an understanding of Queen Elizabeth's interest in Russian culture and her connections to Soviet musicians; furthermore, there are details about her visit to USSR in 1958 as an honorary guest of the International Tchaikovsky Competition. From aforementioned archive materials one can put together the image of an outstanding monarch, sincerely loving and supporting art. In his turn, L. B. Kogan treated Queen Elizabeth's generosity with a good care and highly valued her interest in the development of his artistic career.

Keywords: Leonid Kogan, Queen Elizabeth, International Queen Elizabeth Competition in Brussels, International Tchaikovsky Competition, letters and documents

© Кривицкая Е. Д., 2021

For citation: Krivitskaya E. D. Violinist and Queen: the story of friendship of Leonid Kogan and Queen Elizabeth of Belgium. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);14-18 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.004>.

В архиве семьи Л. Б. Когана хранится несколько сотен писем, адресованных великому советскому скрипачу. На данный момент выявлено 87 собеседников, но их может быть гораздо больше, поскольку Л. Б. Когану писали со всего мира: друзья, коллеги, деятели культуры, ученики и просто поклонники. Среди зарубежных адресантов — великие дирижеры, такие как Лорин Маазель, Юджин Орманди, Джордж Селл, Антай Дорати, скрипачи первого ряда — Иван Галамян, Натан Мильштейн, Генрик Шеринг, Яша Хейфец, Исаак Стерн, Иегуди Менухин, Франко Гулли, Рикардо Однопосов. Композиторы — Андре Жоливе, Франко Манино, Панчо Владигеров и многие другие. Были и политические деятели — послы, дипломаты, супруга Президента Филиппин Имельда Маркос. И даже королева — Елизавета Бельгийская, о переписке с которой и пойдет речь ниже.

Елизавета родилась в Мюнхене, в 1876 году, носила титул герцогини Баварской, с 1909 года по 17 февраля 1934 года — супруга короля Альберта I, мать короля Бельгии Леопольда III и королевы Италии Марии Жозе.

Увлекалась искусством, сама играла на скрипке и на фортепиано, дружила с Эженом Изаи (1838–1951), мечтавшим создать музыкальный конкурс с разнообразной программой, которая позволила бы молодым виртуозам продемонстрировать свою технику и артистизм. Этому замыслу не было суждено воплотиться при жизни музыканта. Конкурс был основан в 1937 году под патронажем королевы Бельгии Елизаветы и назван в честь Эжена Изаи. Этот год стал триумфальным для советской исполнительской школы. Первая премия на новом конкурсе была присуждена Давиду Ойстраху, а места с третьего по шестое также достались исполнителям из СССР: Елизавете Гилельс, Михаилу Фихтенгольцу и Марине Козолуповой.

Конкурс проводился и в 1938 году, уже в номинации «фортепиано». И снова успех музыкантов из СССР: победу одержал Эмиль Гилельс, а III место получил Яков Флиер. Однако затем началась война, и у бельгийского правительства появились другие, более важные заботы. Конкурс решили возобновить спустя 13 лет. Прочитав фрагмент из интервью с профессором Московской консерватории Ниной Леонидовной Коган — хранительницей архива своего великого отца. Беседа состоялась в ноябре 2019 года, накануне празднования 95-летия со дня рождения Леонида Когана.

«Королева Елизавета написала письмо Сталину, что она обращается к Генералиссимусу и просит "прислать делегацию советских скрипачей на конкурс моего имени, который мы вновь возобновляем после войны". Мама стала лауреатом в Брюсселе в 1937 году, а этот конкурс проводили в 1951. И королева попросила, чтобы в жюри от СССР обязательно был Давид Ойстрах.

А к тому времени уже состоялись отборочные прослушивания, и папу не пустили. Должен был ехать Игорь Ойстрах, сын Давида Федоровича. А папа уехал с концертами по Волге, зарабатывать деньги. Но когда пришло это письмо, Сталин написал короткую резолюцию: "Послать и победить". Сразу нашли Ойстраха, и тот сказал, что если нужна первая премия, то ее может завоевать только Коган. Папу срочно разыскали на гастролях, привезли в Москву. Ойстрах снял своего сына, мотивируя тем, что у того что-то с руками. Папа рассказывал, какая нервная обстановка сложилась, как его терзали перед финалом сотрудники нашей дипломатической миссии: "Пожалуйста, займите первое место, иначе нам будет очень плохо". Он выиграл конкурс, и с этого все пошло» [1, с. 43].

Победа на конкурсе положила начало доброй, искренней дружбе между молодым скрипачом и королевой, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма. Первое из них датировано 31 мая 1951 года, и написано сразу по окончании длительного марафона.

Накануне 30 мая 1951 года королева Елизавета давала прием¹ в своей резиденции в замке Лаекен в честь лауреатов конкурса, где, в том числе присутствовали советские участники. На следующий день из Брюсселя Леонид Коган написал августейшей особе: ««Ваше Величество, благодарю Вашему личному участию и проявленной Вами заботе, Международный конкурс скрипачей 1951 года явился знаменательным событием не только в музыкальной жизни Бельгии, но и далеко за ее пределами. Мы счастливы, что являемся лауреатами конкурса, носящего ваше имя. Мы всегда будем помнить Ваше теплое отношение и исключительное внимание к нам, молодым советским музыкантам.

Просим Вас принять наши искренние пожелания здоровья и долгих лет жизни.

От имени советских скрипачей — лауреатов конкурса.

Глубоко уважающий Вас, Леонид Коган»².



*Советские лауреаты на приеме у королевы
Елизаветы Бельгийской. Брюссель, 1951*

Ответ от королевы последовал на следующий день. «Дорогой Леонид Коган, Я благодарю от всего сердца моих милых четырех советских скрипачей за великолепную корзину цветов³ и за ваше такое трогательное письмо. Это доставило мне большую радость. И я не забуду никогда моих дорогих юных советских лауреатов⁴. Я вам всем шлю мои наилучшие пожелания счастья в жизни. Счастливый путь — и до свиданья! Елизавета. Лаекен. 1 июня 1951»⁵. На сохранившихся фотографиях с конкурса 1951 года мы видим королеву с советскими лауреатами в парке замка Лаекен, который славился своими оранжереями.



*Ольга Каверзнева, Леонид Коган, Михаил Вайман,
Алексей Горохов. Брюссель, 1951*

Стоит отметить, что переписка велась по-русски. Королева была увлечена русской культурой, поддерживала еще со времен первого конкурса 1937 года теплые отношения с Давидом Ойстрахом, который был приглашен в жюри не-

скольких следующих конкурсов (до 1967 года). В Российском национальном музее музыки хранится скрипка работы Страдивари, которую королева подарила Ойстраху. И она специально выучила русский язык, чтобы свободно общаться с дорогими для нее людьми.

Елизавета не теряла связь и с Леонидом Коганом. В декабре 1955 года она пишет скрипачу: «Я вас очень благодарю, милый Леонид Коган, за ваш[и] великолепные диски — концерт Паганини и "Испанская симфония" Лало⁶. Я шлю вам и вашей жене мой сердечный привет. Счастливого Рождества и хорошего Нового 1956 года. Елизавета»⁷.

Со своей стороны Леонид Коган извещал королеву о событиях в своей жизни. 27 апреля 1956 он пишет следующее письмо: «Ваше Величество! Рад был получить от Вас письмо. Я с благодарностью вспоминаю Ваше теплое отношение ко мне во время конкурса. Недавно выпущена моя новая пластинка, которую с большим удовольствием посылаю Вам.

От души желаю Вам здоровья. Леонид Коган. Жена передает Вам сердечный привет»⁸.

В 1958 году королева посетила СССР: поводом послужило приглашение быть почетным гостем на открытии нового конкурса — Международного конкурса имени П. И. Чайковского. В документальном фильме, запечатлевшем поездку королевы в Москву и Ленинград, есть кадры из Большого зала консерватории, где Елизавета, наклонившись из директорской ложи (сейчас это ложа № 6), здоровается с Давидом Ойстрахом, председателем жюри конкурса. Среди членов жюри был и Леонид Коган, который наверняка засвидетельствовал свое почтение королеве.

В семейном архиве есть две телеграммы от Елизаветы Бельгийской, датированные 1964 годом. Из контекста ясно, что это ответы на почту из СССР. 30 июля 1964 года она отправляет депешу «господину и госпоже Леонид Коган копия Господину Эмилю Гилельсу»: «Очень тронута вашими добрыми пожеланиями в юбилей и благодарю вас от всего сердца. Елизавета»⁹.

Вторая телеграмма адресована лично господину Леониду Когану: «Счастлива получить новости от вас благодарю от всего сердца за мысли о большом улучшении надеюсь на скорую встречу обнимаю вас всех. Елизавета»¹⁰.

Следующий год стал последним для королевы: 23 ноября 1965 года ее не стало. В мае, гастролируя в Бельгии, Леонид Коган вместе с сыном Павлом и женой Елизаветой Гилельс заехал навестить королеву. Это было первое зарубежное

турне семейного трио, где 13-летний Павел Коган исполнял вместе с родителями Тройной концерт Вивальди. В качестве свидетельства осталась памятная фотография.



Леонид, Павел Коганы, Елизавета Гилельс с королевой Елизаветой Бельгийской. Май 1965

Осенью, Леонид Коган, словно предчувствуя близкий уход, 17 ноября отправил телеграмму «Ее Величеству Королеве Елизавете Бельгийской. Замок Штейнберг. Брюссель». В ней он писал: «Возвращаясь из Японии, Я узнал о болезни Вашего Величества. Я глубоко опечален и желаю вам скорейшего восстановления¹¹. Моя семья присоединяется ко мне, чтобы выразить вам чувство нашего уважения. Леонид Коган»¹².

Эта телеграмма пришла за несколько часов до кончины королевы Елизаветы, но она успела лично ответить Леониду Когану. «Благодарю вас очень за ваше милое поздравление и пожелания шлю вам обоим мои сердечный привет = Елизавета+».

Телеграмма была адресована Леониду Когану и Елизавете Гилельс. Московская государственная музыкальная консерватория. Москва. Хранится в конверте с надписью от руки: «от королевы Бельгии Елизаветы в день ее кончины»¹³, которая произошла 23 ноября 1965 года.

Своеобразным постскриптумом истории этой дружбы может служить письмо, пришедшее спустя некоторое время. Его автор — Дмитрий Гольде, русский эмигрант первой волны¹⁴, выполнявший функции секретаря королевы Елизаветы. Приведем его фрагмент. «Дорогие Лиза и Лёня, пользуюсь случаем, что все Ойстрахи в Париже, и что мы с ними проводим чудные часы в дружеских беседах. Я хотел вам сразу написать после смерти нашей дорогой Королевы. Но по обычной моей халатности не нашел вашего адреса. Простите, дорогие и не гневайтесь!

Вы вероятно знаете, что телеграмма Лени из Парижа пришла ей в день ее смерти, и что она Вам ответила лично за два часа перед ее печальным, но к счастью спокойным концом. К сожалению, Лёня уже уехал из Парижа, и ответ королевы вернулся в Брюссель уже после ее смерти.

Давид вам расскажет все, что я ему рассказал и передаст для детей маленькие подарки¹⁵, которые она приготовила и не успела отослать.

Вы конечно не забудете всю ту любовь и гостеприимство, которое она всегда вам оказывала, и я уверен, что для вас всех это было большим горем. Я знаю, что ее желание было, чтобы Лёня был приглашен Брюссельской филармонией, и мы сейчас приложим все усилия, чтобы это приглашение было осуществлено!

Желаю вам всем здоровья и успехов в Новом году... Обнимаю. Дмитрий Гольде»¹⁶.

В архиве семьи Л. Б. Когана сохранилась специальная открытка-портрет, выпущенная в память о королеве Елизавете, где на обороте были слова: «Она обладала редкими дарами ума и сердца. Ее великая душа была открыта всему возвышенному и благородному, как завоеваниям науки, так и роскоши искусства, которым она покровительствовала и действительно помогала...».

Примечания

¹ В архиве семьи сохранилось меню обеда, написанное от руки на специальной карточке с королевским вензелем: закуска — ветчинные рулетики в желе, жареный цыпленок с горошком, соус-муслин из спаржи, суп-велюте «Dame blanche», фрукты.

² Автограф. На почтовой бумаге. Все документы хранятся в личном архиве семьи Коган. Публикуются впервые с разрешения Н. Л. Коган.

³ 30 мая 1951 года королева давала прием в честь лауреатов конкурса, где в том числе присутствовали советские участники. См. об этом письмо от 31 мая 1951 года. Вероятно, именно там была преподнесены цветы, о которых упоминает королева.

⁴ На конкурсе первую премию занял Леонид Коган, вторую — Михаил Вайман, пятую — Ольга Каверзнева, седьмую — Алексей Горохов.

⁵ Автограф. На почтовой бумаге.

⁶ Вероятно, речь идет о пластинках, выпущенных фирмой Columbia, где записаны оба сочинения в содружестве с оркестром Парижской консерватории под управлением Шарля Брука. Эти записи неоднократно переиздавались на разных лейблах, включая «Мелодию». Сам Л. Б. Коган вспоминал: «31 мая [1956] года я играл концер-

ты Вивальди, Прокофьева и Чайковского в сопровождении симфонического концерта Общества концертов консерватории под управлением Шарля Брюка. Это была моя вторая встреча с талантливым французским дирижером. Во время моего прошлого года приезда в Париж я имел удовольствием выступать с ним <...> во дворце Шайо и сделать ряд грамзаписей» [2, с. 175].

⁷ Автограф. Рождественская открытка.

⁸ Автограф.

⁹ Отправлена на бланке «Правительственная телеграмма». Перевод с французского языка Е. Д. Кривицкой. Датировка установлена на основании почтового штемпеля и года изготовления бланка.

¹⁰ Отправлена на бланке «Правительственная телеграмма». Перевод с французского языка Е. Д. Кривицкой. Предположительная датировка на основании года выпуска бланка.

¹¹ Телеграмма пришла за несколько часов до кончины королевы Елизаветы, но она успела лично ответить Леониду Когану. См. об этом далее.

¹² Телеграмма на французском языке. Перевод Е. Д. Кривицкой.

¹³ В ниже цитируемом письме Дмитрия Гольде мы читаем, что телеграмма не сразу попала к Л. Б. Когану. Возможно, ему передали ее, как архивную редкость.

¹⁴ Как указывает А. Хорошева, королева Елизавета «еще до войны она начала брать уроки русского языка у русского по происхождению Дмитрия Гольде. Гольде был членом Бельгийской рабочей партии, во время Второй мировой войны участвовал в Сопротивлении». См. подробнее: [3, с. 111].

¹⁵ По словам Н. Л. Коган, это были кошельки.

¹⁶ Письмо написано на фирменной почтовой бумаге отеля Windsor Reynolds 14 Rue Beaujon Paris.

Список источников

1. Коган Н. Отец жил только скрипкой // Музыкальная жизнь. 2019. № 11. С. 40–44.
2. Коган Л. Аргентина – Уругвай – Чили – Франция // Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. М.: Советский композитор, 1987. 248 с.
3. Хорошева А. Давид Ойстрах и королева Елизавета // Родина. 2013. № 4. С. 110–112.

References

1. Kogan, N. (2019), "Father lived only on the violin", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 11, pp. 40–44.
2. Kogan, L. (1987), "Argentina – Uruguay – Chile – France", *Leonid Kogan. Vospominaniya. Pisma. Statii. Interviyu* [Leonid Kogan. Memories. Letters. Articles. Interviews], ed. by Grigoriyev V., Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
3. Khorosheva, A. (2013), "David Oistrakh and Queen Elizabeth", *Rodina* [Homeland], no. 4, pp. 110–112.

Информация об авторе

Е. Д. Кривицкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Information about the author

E. D. Krivitskaya — Doctor of Art History, Professor the Department of History of Foreign Music Moscow State Tchaikovsky Conservatory, lead research officer of State Institute of Art Science

Статья поступила в редакцию 14.09.2021; одобрена после рецензирования 16.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 14.09.2021; approved after reviewing 16.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 78.082.2

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.005

О сонате для альты и фортепиано c-moll Феликса Мендельсона-Бартольди

Чан Шиюй

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия,
383133762@qq.com

Аннотация. Статья посвящена сочинению Ф. Мендельсона-Бартольди, как правило, выпадающему из поля зрения исследователей — Сонате для альты и фортепиано c-moll. Данное сочинение представляет собой ранний опыт композитора, в котором пока только намечены основные черты стиля будущего мастера. Но именно это придает ценность данному исследованию, в котором ставится цель проследить истоки, первые робкие искания талантливого композитора. Это позволит лучше и глубже понять творческий метод Мендельсона.

Отдельное внимание автор статьи уделяет форме Сонаты для альты и фортепиано, выявляя два варианта ее трактовки как трехчастного или четырехчастного цикла. Было обнаружено, что уже в этом сочинении Мендельсон обращается к форме вариаций, в которой он впоследствии добился максимальной отточенности и выверенности материала.

В заключении автор приходит к выводу, что написанный пятнадцатилетним юным композитором, этотopus свидетельствует об обретении Мендельсоном профессиональных качеств, которые в близком будущем составили основу и сущность его творческого метода: лирическую наполненность чувств, сочетающуюся с четкой логикой драматургического развития, контрастность тематизма, богатство и разнообразие исполнительских приемов в широком спектре аллюзий классического и романтического генезиса.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, Соната для альты и фортепиано, форма, контрастный тематизм, вариации, камерный ансамбль

Для цитирования: Чан Шиюй. О сонате для альты и фортепиано c-moll Феликса Мендельсона-Бартольди // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 19–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.005>.

Original article

About sonata for viola and piano c-moll by Felix Mendelson-Bartoldi

Chang Shiyu

Russian State Pedagogical University A. I. Herzen, Saint-Petersburg, Russia,
383133762@qq.com

Abstract. The article is devoted to the composition of F. Mendelssohn-Bartholdi, which, as a rule, falls out of sight of researchers — the Sonata for viola and piano in c-moll. This work represents the early experience of the composer, which so far only outlines the main features of the future master's style. But this is what gives value to this study, which aims to trace the origins, the first timid searches of the talented composer. This will allow a better and deeper understanding of Mendelssohn's creative method.

The author of the article pays special attention to the form of the Sonata for viola and piano, revealing two versions of its interpretation as a three-part or four-part cycle. It was found that already in this work, Mendelssohn turned to the form of variations, in which he subsequently achieved the maximum perfection and accuracy of the material.

In conclusion, the author comes to the conclusion that written by a fifteen-year-old young composer, this opus testifies to Mendelssohn's acquisition of professional qualities, which in the near future formed the basis and essence of his creative method: lyrical fullness of feelings, combined with a clear logic of dramatic development, contrast of thematicism, richness and a variety of performing techniques in a wide range of allusions of classical and romantic genesis.

Keywords: F. Mendelssohn, Sonata for viola and piano, form, contrasting themes, variations, chamber ensemble

For citation: Chang Shiyu. About sonata for viola and piano c-moll by Felix Mendelson-Bartoldi. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);19-23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.005>.

© Чан Шиюй, 2021

Единственную сонату для альта¹ и фортепиано Ф. Мендельсон создал в период с ноября 1823 по февраль 1824 года. Соната не получила указания опуса и долго оставалась неопубликованной, вплоть до 1966 года, когда была издана в Лейпциге². Кроме того, материал Сонаты вторично использовался Ф. Мендельсоном в других сочинениях. Л. Тодд отмечает в данном произведении явное влияние Л. Бетховена [1, р. 130], проявившееся, в частности, в сопоставлении контрастных настроений (от трагизма до безудержного веселья), в стройности композиции, в трактовке отдельных частей. Соната масштабна, но решена в одной тональности (все части в с-moll), в отдельных эпизодах переходя в C-dur и другие побочные тональности. Суще-

ет две редакции Сонаты, в соответствии с ними исследователи по-разному трактуют структуру цикла, рассматривая ее или как трехчастную (1. *Adagio – Allegro*. 2. *Menuetto – Allegro molto*. 3. *Andante con variazioni*), или как четырехчастную (1. *Adagio – Allegro*. 2. *Menuetto – Allegro molto*. 3. *Andante con variazioni*. 4. *Allegro molto*) композицию. Мы придерживаемся четырехчастной трактовки цикла.

Первая часть (сонатное *allegro*) открывается лаконичным вступлением фортепиано (*Adagio*), в котором альту отведена функция подголоска. Трагичность звучания, подчеркнутая к тому же «бетховенским» с-moll, создается посредством октавных нисходящих ходов, ниспадающих секундных интонаций:

Пример 1

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is labeled 'Viola Альт' and the bottom staff is labeled 'Ф-п.'. The tempo is 'Adagio'. The key signature has three flats (C minor). The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system starts at measure 5, marked 'ad lib.', and features a prominent descending octave line in the piano part.

Подобное образное решение призвано сильнее оттенить жанровый и темповый контраст вступления и темы главной партии у альта. Сохраняя характерный структурный элемент

(движение параллельными терциями), тема звучит иначе. Ее отличает широкий размах инструментальной мелодии, ее устремленность вверх:

Пример 2

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is labeled 'Viola Альт' and the bottom staff is labeled 'Ф-п.'. The tempo is 'Allegro'. The key signature has three flats (C minor). The score starts at measure 20. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes, while the viola part has a melodic line with wide intervals and upward movement.

Внутреннюю конфликтность темы подчеркивает настойчивое повторение звука на одной высоте с использованием синкопированного ритма. Материал побочной партии переводит звучание в мажорную сферу (Es-dur). Тема у альты, выполняющего здесь роль второго «собеседника», беззаботна и светла благодаря легким пассажам, устремленным в высокий регистр.

Разработка решена в драматическом ключе, в ней усиливается роль пассажей, терцовых мотивов, ниспадающих интонаций. Это привносит новый характер и в репризу, где в проведение темы главной партии, почти точно повторенной,

ненадолго вводится контрастный эпизод в C-dur. Небольшое заключительное построение возвращает в основную тональность.

Вторая часть (*Allegro molto*) обозначена композитором как менуэт, она погружает слушателя в «эпоху галантности»³. В марте 1824 года, то есть почти сразу после завершения Сонаты, Ф. Мендельсон использовал данный менуэт в качестве третьей части своей Симфонии № 1 ор. 11, опубликованной в 1828 году⁴, сохранив тональность c-moll. В теме, воссоздающей стиль ушедшей эпохи, в то же время присутствуют элементы, нарушающие традицию — вводится синкопа, для танца в целом не характерная:

Пример 3

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled 'Menuetto' and features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It contains a single melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled 'Allegro molto' and features a grand staff (treble and bass clefs), the same key signature, and a 3/4 time signature. It contains two staves of music, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*).

Теме свойственна скерцозность; вторая доля и у фортепиано, и у альты исполняется *staccato*, словно подчеркивая неуклюжесть последующей синкопы. Если здесь оба инструмента звучат в согласованном дуэте, то тему среднего раздела (Трио), подготовленную вступлением у фортепиано, ведет альт.

Трио написано в хоральной фактуре, в нем преобладают ровные длительности. Светлая тональность C-dur воспринимается неоднозначно с самого начала: секвенция, построенная на уменьшенной септимере, придает музыке настороженность:

Пример 4

The image shows a musical score for two systems, both in common time (C). The first system is labeled 'Trio Più lento' and features a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It contains two staves of music, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The second system continues the Trio section, also in common time, with a key signature of one flat and dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

Третья часть (*Andante con variazioni*) самая масштабная в Сонате, она решена как Тема с семью вариациями. Б. Тэйлор пишет об интонационном сходстве основных тем второй и третьей частей Сонаты [2, p. 25]. Форма вариаций в целом характерна для творчества Ф. Мендельсона: например, она используется в Скрипичной сонате. Хорошо известно, что им также написан целый ряд вариационных циклов как частей цикла и как самостоятельных произведений. Особую известность обрели «Серьезные вариации» (op. 54,

1841), противопоставленные автором широко распространенным в его время бравурным виртуозным циклам. Такой подход в определенной мере обнаруживается и в Сонате для альты и фортепиано в *Andante con variazioni*, не говоря уже о том, что между главными темами обоих циклов есть несомненная образно-интонационная связь.

Основная тема представляет собой образец «песни без слов». В ней оба инструмента выступают как равноправные участники ансамбля, они сливаются в едином лирическом высказывании:

Пример 5. Ф. Мендельсон. «Серьезные» вариации. Тема



Пример 6. Ф. Мендельсон. Соната для альты и фортепиано. Часть 3. Тема



Вариации в Сонате для альты раскрывают различные грани темы: начиная со второй вариации ритмический пульс учащается, в четвертой вариации большую роль начинает играть триольный ритм, а в седьмой — пунктирный. В восьмой вариации (*Adagio*) после долгого прелюдирования в партии фортепиано появляется новая тема, словно дополняющая основную. Ф. Мендельсон проявляет значительное мастерство, придавая

основной теме различные смысловые оттенки, переводя ее в другие жанровые сферы, детальнейшим образом раскрывая его богатые мелодико-гармонические возможности.

Финал (*Allegro molto*), как отмечалось, непосредственно выводится из третьей части Сонаты и является образцом бравурной, технически сложной музыки, достойно завершающей инструментальный цикл.

Пример 7



Оба инструмента здесь словно состязаются друг с другом в мастерстве обыгрывания основных тематических элементов. В финале Сонаты обобщаются наиболее выразительные интонации из предшествующих частей (настойчивое размеренное повторение звука на одной высоте, малосекундовое движение, арпеджированная фактура), проявляются черты «поэжности».

Подытоживая, целесообразно подчеркнуть, что Альтовая соната — один из многих юношеских опусов Мендельсона, который позволяет проследить его профессиональное становление и растущее технологическое оснащение, достигаемое под неустанным присмотром Карла Цельтера, но и — главное — обнаружить неуклонное формирование того комплекса качеств, которые в уникально короткий срок создадут целостный стилизованный комплекс, характерный для всего творчества великого мастера.

Примечания

¹ Ф. Мендельсон был не только хорошим скрипачом, но и неплохим альтистом. Исполняя свой Октет Es-dur, он играл именно партию альты.

² Leipzig: Deutscher verlag für Musik, 1966. В СССР Соната была опубликована с авторской версией партии альты и в редакции советского альтиста М. М. Гринберга [3].

³ Отметим, что в Фортепианной сонате № 1 ор. 6 E-dur (1825) Ф. Мендельсона вторая часть сопровождается ремаркой: *Tempo di Menuetto*. В Симфонии для струнных № 6 Es-dur (1821) вто-

рая часть представляет собой Менуэт с двумя Трио. Менуэт входит составной частью и в некоторые другие инструментальные циклы композитора.

⁴ Для премьерного исполнения Симфонии в Лондоне 25 мая 1829 года вместо менуэта Ф. Мендельсоном было введено аранжированное Скерцо из Струнного Октеда ор. 20.

Список источников

1. Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford: University Press, Inc. 2003. 737 p.
2. Taylor B. Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form. Cambridge: University Press, 2011. 303 p.
3. Мендельсон-Бартольди Ф. Соната для альты и фортепиано. М.: Музыка, 1970. 56 с.

References

1. Todd, R. L. (2003), *Mendelssohn: A Life in Music*, University Press, Oxford, UK.
2. Taylor, B. (2011), *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, University Press, Cambridge, UK.
3. Mendelssohn-Bartholdi, F. (1970), *Sonata for viola and piano*, Moscow, Muzyka, USSR.

Статья поступила в редакцию 12.09.2021; одобрена после рецензирования 16.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 12.09.2021; approved after reviewing 16.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 24–31.
Actual problems of higher music education. 2021. No 3 (61). P. 24–31.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.006

Цифры и трилы в сербской певческой рукописи

Алла Алексеевна Евдокимова

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
evdokimova_51@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности записи песнопений в сербской рукописи — «Учебнике церковного пения», составленном в 1950 году профессором, протоиереем Бранко Цвейчем. «Учебник» вырабатывает важнейший навык — пение по ненотированному тексту, приспособляя к нему выученные наизусть мелодические строки осмогласия. В их изложении Цвейч применяет принцип «от простого к сложному», приводя сначала тропарное пение всех восьми гласов, затем — антифонное и самогласное. Для их записи использованы, кроме традиционной нотации, цифровая и невменная. В отличие от известной в Европе цифровой записи, Цвейч обозначает цифрами ступени лада и только два вида длительностей (половинные и четвертные), что делает нотацию менее точной. Особые невмы, называемые в Сербии трилами, указывают лишь направление движения мелодии, не обозначая высоту звуков. Учитывая, что словесные тексты весьма различны по протяженности, Цвейч объясняет вариантность мелодических строк, приводя нотные примеры их обновлений, а также поясняя изменения строк при помощи цифровой нотации и трилов. Чередуя при записи песнопений ноты – цифры – трилы, Цвейч снижает степень точности нотирования, «сглаживая» резкий и сложный переход от исполнения по нотам к пению ненотированных текстов, что значительно облегчает выработку этого важнейшего навыка и является причиной широкой известности рукописного «Учебника» в Сербии.

Ключевые слова: Бранко Цвейч, Сербия, церковное пение, осмогласие, цифровая нотация, невменная нотация, трилы

Для цитирования: Евдокимова А. А. Цифры и трилы в сербской певческой рукописи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 24–31. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.006>.

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

Numbers and triles in the serbian singer manuscript

Alla A. Evdokimova

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
evdokimova_51@mail.ru

Abstract. The article deals with the peculiarities of recording chants in the Serbian manuscript — «Textbook of Church Singing», compiled in 1950 by Professor, Archpriest Branko Zvejc. «Textbook» develops the most important skill — singing from an unnotated text, adapting to it the melodic lines of osmoglasia learned by heart. In their exposition, Zvejc applies the principle of «from simple to complex», leading first to the troparion singing of all eight voices then — antiphonal and self-proclaimed. For their recording, in addition to the traditional notation, digital and irregular are used. Unlike the well-known digital notation in Europe, Zvejc denotes the degrees of the fret with numbers and only two types of durations (half and quarter), which makes the notation less accurate. Special neumas, called trils in Serbia, indicate only the direction of movement of the melody, without indicating the pitch of the sounds. Given that the verbal texts are very different in length, Zvejc explains the variation of melodic lines, giving notation examples of their updates, as well as explaining the changes in lines using digital notation and trils. By alternating notes – numbers – trills when recording chants, Zvejc reduces the degree of notation accuracy, «smoothing» the abrupt and complex transition from playing by notes to singing unnotated texts. This greatly facilitates the development of this essential skill and is the reason for the widespread popularity of the handwritten «Textbook» in Serbia.

© Евдокимова А. А., 2021

Keywords: Branko Zvejić, Serbia, church singing, osmoglasia, digital notation, non-destructive notation, trils

For citation: Evdokimova A. A. Numbers and triles in the serbian singer manuscript. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);24-31 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.006>.

Устная традиция церковного пения существует в каждой стране, но в истории Сербии роль ее особая. Достигнув культурного расцвета в XII–XIV веках, Сербия после Косовской битвы 1389 года почти на 500 лет оказалась под гнетом Османской империи: разрушались храмы, уничтожались иконы и книги, гибли люди. Весь этот период сербское церковное пение имело *устную* форму бытования: память верующего народа была областью, неподвластной истреблению. После освобождения страны появилась возможность записи напевов. Но в условиях слабой нотной грамотности эта запись нередко выполнялась особыми невмами — «трилами»: они ставились над словесным текстом, указывая направление движения мелодии (вверх или вниз) и служа ее напоминанием тем, кто уже знал эту мелодию наизусть [1]. В различных храмах написание трилов различалось, они были неточны, не понятны клирошанам других храмов, что препятствовало сохранению напевов. Необходимость точной фиксации ощущалась повсеместно, поэтому многие деятели сербской культуры посвятили годы жизни *нотной* записи церковных песнопений. Подвижнической деятельности этих людей посвящена статья сербского музыковеда Даницы Петрович [2].

Особое место в большом своде рукописных сборников занимает «Учебник церковного пения», хранящейся в Народной библиотеке Сербии под шифром РМ 32: он получил широчайшую известность, быстро «разойдись» по всей стране в ксерокопиях [3]. Автором «Учебника» является выдающийся деятель сербской культуры, композитор и дирижер, профессор богословия, протоиерей Бранко Цвейч (1882–1951). Он составил 10 рукописных нотных тетрадей (более двух тысяч страниц!), сохранивших мелодии полного годового круга сербского церковного пения (включая Обиход, Октоих, Триодь, Минеи, службы сербским святым — «Србляк»). «Учебник» (830 страниц), заверченный Цвейчем в 1950 году, дополняет это уникальное рукописное собрание новыми нотными записями, теоретическим изложением основ вероучения и церковного пения [4]. Однако при этом в нем неожиданно вновь появляются *трилы* (от которых певческая традиция к этому времени уже почти избавилась), а также — *цифровая нотация*, для

сербского пения не характерная. В чем причина использования Цвейчем столь необычных способов нотирования?

Известно, что богослужебный Октоих содержит обилие ненотированных словесных текстов, требующих умения быстро приспособлять их к мелодическим строкам восьми гласов, которые клирошане должны знать наизусть. Выработка этого важнейшего навыка является одной из главных задач «Учебника». Для достижения данной цели Цвейч в предисловии объясняет строение каждого гласа, указывая сколько он включает строк, каков порядок их чередования, в каком ладу они звучат, каковы их амбитус, начальные и конечные звуки. И лишь после этого следует нотное изложение песнопений каждого гласа, исполняя которые, певчие *практически* осваивают указанные Цвейчем мелодические гласовые закономерности.

Учитывая, что словесные тексты весьма различны по протяженности, Цвейч объясняет *вариантность* мелодических строк, приводя нотные примеры их обновлений (например, на странице 129 «Учебника» выписаны шесть вариантов строки седьмого гласа, поющих на разные тексты). Становится ясно, что завершающие мелодические формулы строк более стабильны, а в средних разделах сохраняется звукоряд, но мелодические очертания и протяженность меняются, приспособляясь к различному размеру словесного текста. Понимание этого необходимо певчим, поскольку в реальной церковной практике им постоянно приходится самим варьировать напев, приспособляя его к тексту. «Учебник» Цвейча развивает этот навык очень эффективно: после начальных словесных пояснений и нотной записи песнопений (то есть после того, как учащиеся свободно овладеют пением данной жанровой группы по нотам), Цвейч вводит строки, в которых нот уже нет, а над словами поставлены цифры. Пояснений данной нотации (в России считающейся «цифровой») у Цвейча нет, но это и не требуется, поскольку из его вступительных пояснений ясно, что *цифрами обозначены ступени лада*.

Учитывая, что песнопения всех жанровых групп Цвейч записывает с ключевыми знаками F-dur или f-moll, представим полный цифровой звукоряд, присутствующий в «Учебнике».

Пример 1



Изложение песнопений в f-moll касается только изменения ключевых знаков, остальные особенности совпадают: повышение ступени обозначается стоящим перед цифрой знаком «диез», понижение — «бемоль». Запись буквами ступеней, находящихся ниже тоники, встречается редко и поясняется приведенным нотным примером. В ритмическом отношении цифры обозначают четвертные длительности (поскольку именно они преобладают в сербских гласовых песнопениях). Половинная нота выделяется горизонтальной чертой, находящейся под цифрой или над ней. Так же записывается и завершающий тон песнопения: он представляет собой целую длительность, и певчие это заранее знают, поэтому Цвейч не отражает ее

в цифровой нотации. Более того, поскольку завершающие мелодические формулы строк мало варьируются, Цвейч часто их вообще не обозначает, позволяя певчим самим «встраивать» их в напев. Таким образом, в «Учебнике» цифрами обычно обозначаются *варируемые* разделы строк.

Покажем это на примере наиболее простых тропарных песнопений первого гласа, помещенных в начале первой главы «Учебника».

Цвейч прежде всего перечисляет жанры, которые поются тропарным напевом. Сообщив далее, что первый тропарный глас звучит в F-dur, поется на две чередующие строки и третью завершающую (то есть песнопения имеют структуру ||:1-2:||3), Цвейч переходит к обозначению ступеней [3, с. 19].

Пример 2

Тропарски први глас почиње квинтом; први отсек завршава квинтом, а други почиње ^{секстом,} (квартном или секундом), а завршава редовно секундом; затим долази опет први отсек, али сада почиње тоником и постепено се псье до квинте. Песма се увек завршава секундом.
Дијапалсон је прима до сексте. Ако дође и септима, увек је понижена за полустепен.

Из этого текста ясно, что *первая* строка начинается и завершается квинтой лада (но при повторе может начинаться с тоники, постепенно доходя до квинты), *вторая* строка начинается секстой, квартой или секундой, а заканчивается всегда на второй ступени лада, на которой завершается и *третья* строка. Амбитус песнопения обычно включает шесть ступеней лада, но если появляется седьмая ступень, то она понижена.

Далее Цвейч приводит тропарь «Елицы», называя первую строку «арза», вторую — «теза», подчеркивая тем самым связь сербского пения с византийским, где применялись такие названия [3, с. 19] (Пример 3).

Вслед за «Елицы» следует нотное изложение двадцати девяти песнопений первого гласа сербского тропарного напева, всесторонне показывающих изменения протяженности и мелодической организации строк, зависящее от меняющегося словесного текста. Исполнение данной

группы песнопений позволяет учащимся запомнить строки наизусть и *практически* освоить особенности их изменений.

После этого приведены песни Рождественского канона: именно здесь, последний раз записав нотами две строки первого гласа, Цвейч далее впервые обозначает фрагменты их напева *цифрами* и *трилами*, отмечая при этом окончание первой строки одной вертикальной линией, а второй — двумя. Рассмотрим первый ирмос, дополнив его нотным переводом, в который вставим обозначения Цвейча (Пример 4).

Немногие обозначения, поставленные Цвейчем над словами, значительно облегчают соединение кратких текстовых строк с напевом. Цифры показывают, что возвратившаяся первая строка начинается теперь с примы лада (на слове «Христос»), вторая строка («пойте») — с шестой ступени. Далее следуют трилы: в той же второй строке (на слове «Господеву») горизонтальная черта обозначает половинную длительность, а в следующей

далее первой строке (на слове «воспойте») появляются восходящий и нисходящий трилы, точную высоту звуков не указывающие. Все слова, записанные без дополнительных знаков, поются на типовые мелодические обороты. Подобный тип записи «сглаживает» резкий переход от исполнения по нотам к пению ненотированных текстов: сначала *снижается* степень точности

нотации, затем она исчезает и остается только словесный текст.

В других песнях Рождественского канона Цвеч продолжает применять аналогичное чередование трех видов нотации (с понижением точности ее указаний). Но роль нот меняется: они теперь появляются в строках, варьируемый напев которых невозможно записать цифрами (Пример 5).

Пример 3

Арза Теза
Ли-цы во Хри-ста кр-сти-те-са, во Хри-ста о-де-ко-сте-са, а-ли-лу-и-а.

Пример 4 [3, с. 32]

30 Божийна катавасија. 9:1
Песма I
Христос раждает-са, слави те, Христос с не-бе, сра-щи-те.
Христос на земли возносится, пойте Господу вси земля,
и всезем воспойте люде, яко про-слав-ся.

Хри-стос раж-да-ет-ся, сла-ви-те. Хри-стос с не-бе, сра-щи-те.
Хри-стос на зем-ли, воз-но-си-те-ся, пой-те Гос-по-де-ви вся зем-ля,
и ве-се-ли-ем вос-пой-те лю-ди-е. я-ко про-сла-ви-ся.

Пример 5

Песма IX (уједно мали ирмос) Величай душе моя,
честнейшую и славнейшую горних воинств, Деву
пречистую. Богородицу. Ганство
странное видя и преславное; небо вертеп, престол херу-
вимский Деву, насли вместилище, в нихже возлеже невместимый
Христос Бог, егоже воспеваяще величаем.

Ве-ли-чай, ду-ше мо-я, чест-ней-шу-ю и слав-ней-шу-ю гор-них-во-ин-став,

Музыкальный фрагмент с нотами и цифрами. Текст: Де - ву пре - чи - сту - ю Бо - го - ро - ди - цу. Та - ин - ство стран - но - е ви - жду и пре - слав - но - е: не - бо вер - теп, пре - стол хе - ру - вим - ский Де - ву, я - сли вме - сти - ли - ще, в них же воз - ле - же не - вме - сти - мый Хри - стос. Бог, Е - го же вос - пе - ва - ю - ще ве - ли - ча - ем.

Припев девятой песни Рождественского канона («Величай душе моя») поется на две строки, но завершается не третьей, а варьированной первой строкой — именно ее новый, ритмически сложный напев Цвейч записывает нотами. Ирмос («Таинство странное...») нотирован цифрами, которые показывают варьирование строк, включая их окончания. При возвращении первой строки (на слове «ясли») встречается нисходящее изображение трила, но завершающий оборот вновь становится типовым. В третьей строке цифрами указан необычный для тропарного напева восходящий квинтовый скачок, интонационно выделяющий слова «Его же».

В приведенном далее каноне Пасхи так же чередуются три вида нотации (ноты – цифры – трилы), понижая степень точности записи и делая более плавным сложный переход к исполнению ненотированных текстов. Однако далее в «Учебнике» трилы Цвейч больше не применяет: остаются ноты и цифры, затем — только цифры, а далее — лишь словесный текст песнопений. Но к этому времени учащиеся, запомнив строки наизусть, уже успевают освоить приемы их варьиро-

вания, то есть приобретают навык «совмещения» тропарных напевов первого гласа со словесным текстом.

В следующих разделах первой главы «Учебника» по такому же принципу (словесные пояснения — нотные примеры — чередование нот и цифр — цифры и отдельные слова без нотации — ненотированный текст) излагаются тропарные песнопения всех остальных гласов. Этот же принцип Цвейч применяет во второй главе к группе более мелодически развитых *антифонных* песнопений восьми гласов, а в третьей главе — к наиболее сложно организованным *самогласным* песнопениям. Отсутствие трилов освоению этих напевов не мешает, поскольку направление движения мелодии, которое обозначали трилы, может быть записано цифровой нотацией.

В третьей главе появляются два цифровых новшества. Первое из них касается стихир архистратигу Михаилу, имеющей два варианта напева. Цифровая нотация позволяет записать их одновременно, облегчая сравнение — наглядно демонстрируя их сходство и различия.

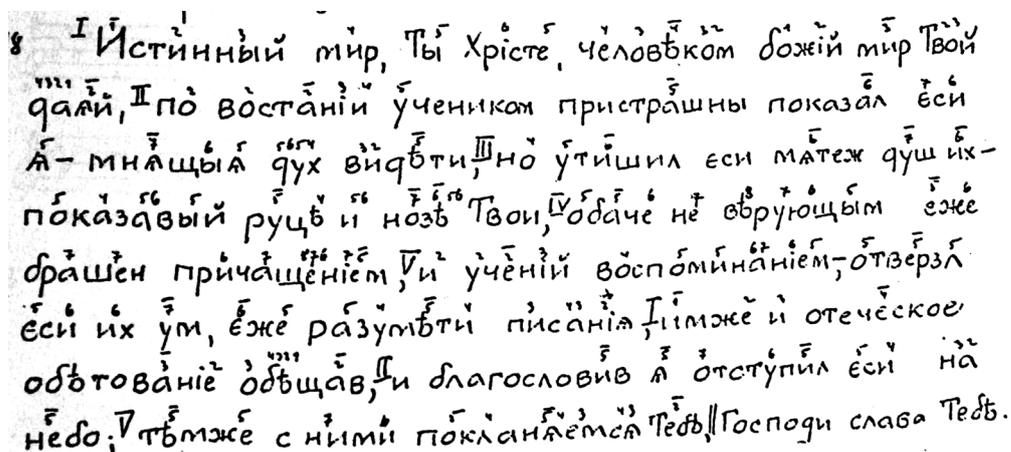
Пример 6 [3, с. 412]

Трисолнечного дождества предстатель свѣтлѣишій,
 Михайле гавляйсѣ архистратиже || с горними силами
 зовещи радуйсѣ: свѣт еси Отче, свѣт еси собезнач
 чалное слово, свѣт еси и свѣтый Душе || едина сла
 ва, едино царство и естество, едино дождество и
 сила.

Второе новшество касается самогласного напева шестого гласа. Он отличается не просто высокой интонационной и ритмической сложностью, но и обилием чередующихся строк — ||:1-2-3-4-

5:||6. Для того, чтобы облегчить учащимся ориентацию в этом множестве меняющихся мелодических оборотов, Цвейч *римскими* цифрами обозначает номер строки, а арабскими — их звуки.

Пример 7 [3, с. 467]



Далее в песнопениях шестого гласа Цвейч оставляет только римские цифры, а затем пишет лишь ненотированный текст, предназначенный для его самостоятельного соединения с напевом.

Поскольку в трех начальных главах «Учебника» излагаются изменяемые песнопения восьми гласов (тропарные – антифонные – самогласные), четвертая глава посвящена неизменяемым напевам Вечерни, Утрени, Литургии. Здесь мелодий, повторяющихся с различными текстами, немного, поэтому и цифровая нотация применяется значительно реже, но чаще встречается переход от нотного изложения напева сразу к ненотированному тексту. Сказанное относится к главам пятой (песнопениям Страстной Седмицы) и шестой (чину погребения мирян). Седьмая глава содержит только словесные тексты евангельских «блаженств», но человек, освоивший предыдущие разделы «Учебника», по имеющимся указаниям гласов может самостоятельно соединить эти тексты с мелодией, поскольку данный навык уже сформирован.

Трилы ни в одной из глав, кроме первой, не появляются. Возможно, таким «точечным» их введением и бесследным исчезновением Цвейч выразил свою позицию в противостоянии сторонников и противников трилов. В Сербии конца XIX века были опубликованы певческие книги, записанные священником Николой Трифуновичем при помощи трилов. По ним обучались студенты белградской Семинарии, и, разъезжаясь по стране, они распространяли эту традицию. Великий сербский композитор Стеван Стоянович Мокрањяц, посвятивший 20 лет нотной записи сербско-

го церковного пения, приступив в 1901 году к работе в Семинарии, начал менять эту систему обучения. В 1908 году был опубликован записанный им нотный Осмогласник, который стал основным учебником церковного пения для студентов Семинарии в Белграде. Это позволило окончательно исключить из практики книги с трилами Николы Трифуновича и перейти к профессиональному обучению пению по нотам [5, с. X]. Но две мировые войны затормозили этот процесс, поэтому и в середине XX века в некоторых храмах книги с трилами еще сохранялись. «Учебник» Цвейча, приводя три вида нотации, позволяет их сравнить и самостоятельно на практике убедиться в высокой степени точности трилов и в преимуществе не только нотной записи, но даже и цифровой.

Однако примененная в «Учебнике» Цвейча цифровая нотация также имеет ограниченные возможности: она обозначает только ступени лада и два вида длительностей (четвертные и половинные). При этом в Европе известен вид цифровой нотации, идущий от Руссо – Шеве – Альбрехта, обладающий широкими возможностями интонационно-ритмической фиксации напевов, позволяя записывать сложные пяти-шестиголосные хоровые партитуры. Это дает возможность использовать цифровую запись вместо более сложной нотной, приобщая к хоровому пению большое количество людей, не владеющих нотной грамотой. Подобная цифровая нотация получила широкое распространение в России XIX века — об этом подробно пишет М. П. Сорокина [6]. Сохранилась данная традиция и позднее: А. В. Харловым в храмах Нижегородской области

установлено применение цифровой нотации до 2010 года [7, с. 82–83]. У. А. Бобковой выявлены новые цифровые рукописи и более широкая сфера их бытования [8].

Но если в России «по цифрам» пели и клирошане, и светские хоровые коллективы, то в Сербии данная нотация применялась редко и только в учебных целях. Цвейчу детальная точность цифровой записи не была нужна, поскольку он стремился в триаде «слово-нотация-напев» постепенно ослабить роль нотных знаков, освободиться от них, сохранив прочную и нерушимую связь «слово-напев». И такой навык свободного пения ненотированных текстов действительно вырабатывается к седьмой главе «Учебника».

Восьмая глава знакомит с «великим» сербским распевом: здесь изложены нотами неподвластные цифровой записи удивительные по красоте и сложности мелизматические напевы Херувимской, величаний, причастнов, стихир, исполнение которых требует высшего исполнительского мастерства. В последних главах «Учебника» песнопения больше не приводятся. Девятая глава посвящена богослужбной теории: говорится о различии Студийского и Иерусалимского Уставов, типологии книг, специфике многообразных церковно-певческих жанров. Последний раздел учит певчих составлять будничные и праздничные службы, приводит таблицу «подвижных» праздников на 1951–2030 годы. Десятая глава содержит указания, в каких именно службах должны звучать песнопения, помещенные в 1–8 главах «Учебника».

Бранко Цвейч ставил важную практическую цель: подготовить образованного, грамотно певчего. В 1950 году это было очень актуально и крайне сложно: власти новой Югославии, следуя традиции других социалистических стран, исключили церковное пение из учебных программ, запрещали издание певческих книг. И Цвейч создал *рукописный* «Учебник», который позволил быстро освоить технику церковного пения. Этому способствовало применение трех видов нотации, снижением точности указаний «сгладившее» резкий и сложный переход к пению ненотированных текстов. В сочетании с серьезным и доступным изложением основ вероучения, развитием навыков составления церковных служб, «Учебник» стал необходимым в деятельности певчих и надежным источником информации для всех православных, желающих приобщиться к сербскому церковному пению. В этом — причина его широчайшей известности в Сербии. Разошедшись по стране в сотнях ксерокопий, «Учебник церковного пения» сохранил свое значение до наших дней,

явившись достойным завершением жизненного и творческого пути профессора, протоиерея — подвижника Бранко Цвейча.

Литература

1. *Миодраг П.* Триле у српском црквеном појању. Београд-Сремски Карловци: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014. 276 с.
2. *Петровић Д.* Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове. Галерија Српске академије наука и уметности. Књ. 22. Београд: САНУ, 1973. С. 251–274.
3. *Цвејић Б.* Уцбеник црквеног појања и правила. Написао протојереј Бранко Цвејић професор гимназије у пензији, наставник појања на Богословском факултету Универзитета у Београду. Београд: б. и., 1950. 830 с.
4. *Евдокимова А. А.* Учебник церковного пения Бранко Цвейча: теория для практиков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 2. С. 48–53.
5. Осмогласник: Српско народно црквено појање: у ноте ставио Ст.Ст. Мокрањац. Београд: Свети архијерејски Синод Српске Православне Цркве, 2010. 315 с.
6. *Сорокина М. П. К. К.* Альбрехт и музыкальная культура России: Страницы и итоги // История, теория и методика музыкального образования. М.: МПУ, 2016. С. 153–165.
7. *Харлов А. В.* Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2020. 229 с.
8. *Бобкова У. А.* Цифровые церковно-певческие рукописи Нижегородской области // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2 (60). С. 51–56.

References

1. Miodrag, P. (2014), *Trills in Serbian church chanting*, High School – Academy of the Serbian Orthodox Church for Arts and Conservation, Beograd-Sremski Karlovci, Serbia.
2. Petrovic, D. (1973), "Serbian folk church chant and its recorders", *Serbian music through the centuries. Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, Book. 22, SANU, Beograd, Serbia, pp. 251–274.
3. Cvejić, B. (1950), *Textbook of church chanting and rules. Written by Archpriest Branko Cvejić, retired high school professor, singing teacher at the Faculty of Theology, University of Beograd*, manuscript, Beograd, Serbia.

4. Evdokimova, A. A. (2013), "Textbook of church singing by Branko Cveich: theory for practitioners", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 2, pp. 48–53.
5. *Osmoglasnik: Serbian folk church chant: in the notes put St.St. Mokranjac* (2010), Holy Synod of Bishops of the Serbian Orthodox Church (Sveti arhijerejski Sinod Srpske Pravoslavne Crkve), Beograd, Serbia.
6. Sorokina, M. P. (2016), "K. K. Albrecht and the Musical Culture of Russia: Pages and Results", *Istoriya, teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya* [History, Theory and Methods of Music Education], MPU, Moscow, Russia, pp. 153–165.
7. Kharlov, A. V. (2020), Traditional musical culture of the Nizhny Novgorod region at the turn of the XX–XXI centuries, PhD dissertation, musical art, Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, Nizhniy Novgorod, Russia.
8. Bobkova, U. A. (2021), "Digital church singing manuscripts of the Nizhny Novgorod region", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 2 (60), pp. 51–56.

Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор

Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Art History, Professor

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 27.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 78.045

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.007

**Фоника народно-песенных жанров
как прием хоровой инструментовки в произведениях
отечественных композиторов XX–XXI веков**

Татьяна Леонидовна Татарина

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
demestvo@mail.ru

Аннотация. Фольклорные приемы звукоизобразительного характера появились в традиционном пении давно, в частности их можно встретить в детском фольклоре. Но особенно выделяется период гонения на скomorokhov, когда музыкальные инструменты оказались под запретом — XVII век. В данной работе рассматриваются вербальные, музыкальные, тембральные приемы, возникшие в связи с историческими изменениями и из художественно-эстетической потребности, характерные для фольклорных жанров. К таким можно отнести применение специфических орнаментально-изобразительных фонем, архаических форм звучания речи, «тайного» языка, как декоративного элемента, имен древних языческих божеств, игру открытыми и закрытыми звуками, тембральных особенностей и приемов фонации народных голосов. Специфически звучащий «язык» мог исполняться во всех голосах или образовывать свою отдельную линию «сопровождения» другим голосам. В хоровых произведениях отечественных композиторов второй половины XX века нашли отражение приемы, имеющие место в русском песенном фольклоре и выполняющие роль текстовой и тембральной инструментовки. Они вносятся в хоровые партитуры, соединяясь с академическими и современными приемами письма, заметно выделяясь в фоническом отношении. Синтезируясь в единое художественное целое, академические принципы звучания хора и приемы фоники фольклорных жанров и народных голосов создают неожиданные акустические эффекты, необычную хоровую инструментовку, напоминающую введение видовых или традиционных инструментов в симфонический оркестр.

Ключевые слова: хоровые сочинения, русский фольклор, фоника, звукоизобразительность, хоровая инструментовка

Для цитирования: Татарина Т. Л. Фоника народно-песенных жанров как прием хоровой инструментовки в произведениях отечественных композиторов XX–XXI веков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 32–36. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.007>.

Original article

**Phonics of folk song genres as a method
of choral instrumentation in the works of domestic composers
of the 20th–21th centuries**

Tatyana L. Tatarinova

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
demestvo@mail.ru

Abstract. Folk methods of sound-imaging character first appeared in traditional singing long time ago, in particular, they may be found in children folklore. But the most notable is the period of prosecutions of skomorokhs, the 17th century, when musical instruments of any kind were strictly prohibited. The current research studies verbal, musical and timbre methods originated in connection with historical changes and because of artistic and aesthetic needs intrinsic to folk genres. We may refer to them a usage of ornamental imaging phonemes, archaic forms of speech, so-called «secret language» as a decorative element, and names of the ancient pagan deities, playing with front and back vowels, peculiarities of timbre and methods of phonation of folk singing voices. Specifically sounding «language» could be performed in all parts or could constitute its own separate accompaniment line. The features which take place in Russian song folklore and play role of textual and timbre instrumentation were reflected in choral works by domestic composers. They are involved

into choral scores and in connection with academic and contemporary composition techniques stand out distinctly with regards to phonics. When synthesized into the one artistic whole, academic principles of choral sound and methods of folk genres phonics and folk voices create unexpected acoustic effects and unusual choral instrumentation which remind of introduction of specific or traditional instruments to the symphonic orchestra.

Keywords: choral compositions, Russian folklore, phonics, sound imagery, choral instrumentation

For citation: Tatarinova T. L. Phonics of folk song genres as a method of choral instrumentation in the works of domestic composers of the 20th–21st centuries. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);32-36 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.007>.

Со второй половины XX века русский песенный фольклор в подлинном звучании с его ладово-мелодической, фактурной, жанровой спецификой привлек внимание не только собирателей, музыковедов-исследователей, но и композиторов, увидевших в нем богатейший источник идей, тем, звучностей, приемов вербального и музыкального языка. В новых хоровых произведениях нашла отражение как музыкальная сторона народно-песенного творчества, так и особенности произношения словесных текстов, интонирования, приемы манеры народного пения, самобытность звукоизвлечения у народных голосов.

Необычные для академического звучания художественные факторы послужили возможностью обогащения и внесения иных тембральных эффектов в хоровую палитру. По примеру отношения к особым звучностям языка, в том числе и народного, обозначаемым в стиховедении как «фоническая инструментовка» [1], можно считать введение новых красок в хоровые партитуры приемом хоровой фонической инструментовки.

Появлению специфической фоники в традиционных песенных жанрах способствовал известный исторический факт — гонение на скоморохов и уничтожение музыкальных инструментов в период правления Алексея Михайловича Романова (Тишайшего) в середине XVII века. Почти полное исчезновение инструментальной культуры привело к своеобразному творческому отклику народных поэтов и певцов. Складывая тексты, они дополняли их сюжетно-содержательную сторону орнаментально-изобразительными фонемами, восполняя отсутствие звучания «музыки» (именно так называют в среде традиционных исполнителей игру на музыкальных инструментах). В народе этот прием обозначился как пение «под язык». Причем, «язык» мог выполнять функцию припевного элемента внутри текстовой строфы и звучать во всех партиях одновременно, а мог выделяться и в самостоятельную музыкальную партию, на фоне которой звучит сольный голос или часть певческой артели (ансамбля, хора).

Прием подобной музыкальной звуковой изобразительности распространен в смеховых

жанрах русского музыкального фольклора, тесно связанных во многом с деятельностью скоморохов и их потомков, часто принимавших активное участие в деятельности дружеских — свадебных ведущих. Нередок он и в детском фольклоре, и в развлекательной молодежной лирике, в особенности девичьей (на инструментах чаще играли парни, а девушки, ожидая «игроков», показывали, как могут обойтись и без них, сбивая спесь с парней).

В детских развлекательных потешках, небыхлицах и скоморошинах — смеховых жанрах русского песенного фольклора, можно встретить изображение игры на инструментах или звучание «тарабарщины» — вкраплений из «тайного» офенского языка, своеобразно «инструментующих» тексты: «Туру-туру, петушок, серебряный гребешок!» [2, с. 8], «Тиньки, бриньки, балалайка, не жена моя Паранька» [3, с. 66], «Шарлатарла из партарлы изъявлялся» [4, с. 45]. К примеру, в шуточных частушках (из собрания А. Г. Новикова) [5, с. 154] первая из строф поется хором с текстом: «Шандарба, струна она шандарбачивала». А все последующие открываются изобразительным запевом «Дули-или, дули-дули». Все участники тихо припевают те же слоги, а на их фоне выступают в кругу солисты с четверостишиями основного текста. Можно представить присутствие струнного и пневматического инструментов. Заметен процесс словообразования на основе изобретательно созданных для подражания их игре лексем и фонем в тексте начальных рефренных оборотов и первой строфы.

Все приведенные примеры связаны с приемом звуковой изобразительности, осуществляемым введением необычных слоговых сочетаний. Его можно обозначить как фоническую инструментовку текстов народных песен. Обнаруживается последовательное и полифоническое включение с наложением одного текста на другой — основного на аккомпанирующий.

В хоровой и ансамблевой музыке отечественных композиторов, основанной на народных текстах и их стилизациях, этот прием осуществляется подобным же образом, разумеется, в некоторых случаях с более интенсивным развитием в музыкальной ткани и с расслоением на гораздо

большее число партий, что позволяет осуществить хоровой коллектив. В вокальном цикле «Вечерок» В. Гаврилина, в частности в № 2, исполняющимся дуэтом женских голосов или женским хором, применяется инструментовка фонемами, изображающими кружение прялки и гудение колеса: «Тир-тир-ли, люр», «зум-зум-жук», «дум-дулей». Происходит выделение «партии» прялки из общего звучания, что подобно введению нового инструмента в партитуре оркестра. Эффект усиливается с помощью восходящего и нисходящего глиссандирования, характерного для народного пения и активно применяемого автором в партитуре.

Фонические текстовые эффекты носят не только декоративный или дополняющий характер в музыке композиторов. Наблюдается поручение подобным приемам участия и в формировании разделов формы и их драматургической составляющей.

В хоровой симфонии-действе «Перезвонь» В. Гаврилина изобразительная фоника играет важнейшую драматургическую роль, скрепляя многочисленные картины. Именно сами перезвоны, партия которых выделена с помощью фонем, ассоциирующихся со звучанием колоколов и колокольчиков, боем часов, отсчитывающих время человеческой жизни, связывают драматические и светлые картины, вносят гротесковые краски и возвращают вновь в сферу человеческой трагедии. В разделе «Смерть разбойника» колокольные фонемы оттеняют хоровую разбойничью песню и монолог-исповедь разбойника, напоминая о немолчим беге времени. Колокольное звучание вводится автором полифонически, с ритмическим и тембровым разделением на крупные (у мужских голосов на долгих длительностях) и малые (у женских голосов на четвертных долях) колокола. В момент проведения перезвона во всех партиях (звучание колоколов *tutti*) композитор применяет форму старинного произношения текста, связанного с раздельноречием, или, как это обозначается в сфере фольклористики — огласовками. Это продление, распевание одного из сонорных согласных звуков «м» в фонемах звона — «бом, бомы, бом». Именно огласовка дает эффект перезвона с измельчением длительностей.

Контрастирует предыдущему лирический эпизод со звучанием *solo* тенора, партия которого колорирована фонемами из потешек и колыбельных народного происхождения: «потерял, терял, терял», «ах, качи, качи, качи». Включение этого эпизода дает снятие драматизма предыдущей части, привнесение игровых эффектов.

В части «Ерунда» легкая шутка, заключенная в детской потешке, постепенно перерас-

тает в гротеск небылицы. Инструментовка хора обогащается игрой «под язык», в которой возникает имитация тембров гармоник и балалайки — «тарами, тарами», «тим, ти-ри-рим, тим, тим», «тин-тин-длин», возгласами ямщиков или извозчиков — «тпру-ну-ны», созвучных в рифмах с основным текстом — «тин-тин-длин, тин-тин-длин, зародился в печке блин», «тпру-ну-ны, тпру-ну-ны, носит МARYЮШКА штаны». Заметна здесь и игра гласными ближнего и дальнего ряда, тембрально обеляющими или затемняющими звучание голосов. Композитор усиливает сходство с инструментовкой введением приема своеобразной голосовой «сурдины», давая ремарку о пении «с зажатым носом». Все тембровые нововведения звучат на фоне перезвонов с огласовками. Фантазмагория небылицы завершается долгим глиссандо в партиях женских голосов и скольжением к высоким флажолетным звукам на подобие народных «иканий» или срывов, свойственных для частушек и страданий смехового или иронического характера.

Так заметно, что в хоровом действе Гаврилина применение фонем для усиления хоровой инструментовки значительно расширено и разнообразно. Применены эффекты как колорирующие звучание, так и влияющие на драматургию целого и восприятие смены картин.

Интересные решения обнаружены у Т. Чудовой в миниатюре «Что над морем глубоким» (редакция для смешанного хора 2012 года), созданной, по словам композитора, на «народные слова, записанные в Брянской области». Это произведение соотносится с обрядовой сферой, характерной для западного региона. Вешние обрядовые песни здесь часто содержат припевные обороты, включающие фонемы «люли, лёли, ляли, Дид, Ладо», связанные с древним языческим культом, в частности с почитанием божеств плодородия, весны, молодости, любви и супружества — Коло, Лады, Ляли, Леля, Дида. Подобные песни имеют и определяющие их функцию названия из народной терминологии — «алилешные», «ляльные».

В произведении Чудовой партии хора делятся на озвучивающие текст и орнаментальные, заменяющие инструменты. Междометья, союзы, фонемы, применяющиеся в пении без слов, сочетаются с архаическими обрядовыми рефренами — «на, на, на, да, да, да, ля, ля, ля, лёли». Традиционный возглас на междометьях «Ой!» дополняется глиссандированием. Диалектное звучание слова «около» как «коло» со стяжением первого слога постепенно превращается в упоминание древнего божества солнца — Коло и в звон колоколов, а слова «терем» в переборы гармошки:

«коло, коло, коло тере...тере...терема». В результате возникает ощущение игры тембрами различных инструментов или превращение голосов в инструменты.

Довольно колоритно вливается в звучание академического хора народный голос, выделяющийся темброво и акустически. Его более открытое, светлое звучание, носовое и грудное резонирование оказываются новой краской в общем строе. Подобным фоническим и тембральным эффектом не раз пользовался В. Калистратов, в частности в цикле «Свадебные песни», в оратории «Песни Земли». В части «Жизнь и смерть» возникает несколько пластов со специфической фоникой в каждом. Плач по мужу северно-русского происхождения со всеми особенностями манеры народного голоса появляется на фоне алеаторических глиссандо, бурдонизирующих тонов и звучания у мужских голосов философского назидательного канта «Взирай с прилежанием, грешный человек», взятого автором из собрания В. С. Копыловой [6], произносящегося в старославянском архаическом строе речи (работа над ним требует внесения раздельноречных огласовок в сочетания из согласных: «как(э) т(э)вой век(э) п(э)реходит»). Причет у народного голоса накладывается на общее звучание хора по принципу полифонии жанров, заимствованному автором в северном свадебном фольклоре. В свадебном действе во время девичника на севере девушки — подружки невесты поют лирическую песню, а сама невеста исполняет надрывный причет, не совпадающий с ней ни по строю и ладу, ни по метроритму и характеру. В. Щуров называет это «народной алеаторикой» [6, с. 91], подразумевая случайность фонического результата, возникающего из соединений партий артели и солирующего голоса. Однако манера пения, единство диалектно-речевого компонента являются скрепляющими факторами в традиционном пении. У Калистратова же архаика канта и тембр народного голоса с его манерой звучания воспринимаются как нечто новое, как введение видového солирующего инструмента в партитуру привычного состава оркестра, то есть как прием хоровой инструментальности.

На открытии V Всероссийского открытого хорового фестиваля им. Л. К. Сивухина прозвучало гротесковое сочинение С. Екимова для хора и оркестра на тему белорусской обрядовой песни «Перепелочка», в котором образ перепелочки ассоциируется с человеком, тогда как в обрядовой сфере — со временем года, которое уходит (в частности, с весной). Помимо ярких внесений из бытовой музыки, сочетаний из различных жанров в произведении присутствует шуточное опла-

кивание-сетование по поводу смерти героини, исполняющееся говорком в народной манере на фоне шепота хора. Этот эпизод сочетает инструментальность иным тембром и манерой с приемом введения недифференцированной в звуковысотном отношении фонации.

Все приведенные примеры показывают интерес отечественных композиторов разных поколений, пишущих музыку для хора, к фольклорному материалу и особенностям фоники различных жанров от детских песен до эпоса и поздней частушечной лирики. В их произведениях — миниатюрах и крупных формах, обнаружилось: широкое применение народных жанров — потешек, колыбельных, небылиц, обрядовых календарных и свадебных песен, плачей, внеобрядовой лирики. Композиторы используют принципы фоники речи народных и старинных песенных текстов и особых фонем из них, внося черты колорита старого языка в диалектных и архаических формах его звучания; применяют фоникой тембра народного голоса с его открытой горловой подачей звука, восходящим и нисходящим глиссандированием. В хоровых произведениях возникает синтез перечисленных эффектов с современной техникой письма. Певческие голоса благодаря особым фоническим приемам обретают роль музыкальных инструментов, тем самым обновляя звучание хора с его привычным академическим строем. Новый подход к сочетанию тембров, включение инструментальных штрихов позволяют говорить о наличии фонической хоровой инструментальности в рассматриваемых сочинениях.

Литература

1. Голуб И. Б., Розенталь Д. Э. Секреты хорошей речи. М.: Международ. отнош., 1993. 280 с.
2. Вахромеев В. А. Ладовая структура русских народных песен. М.: Музыка, 1968. 103 с.
3. Щуров В. Жанры русского музыкального фольклора. М.: Музыка, 2007. 400 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.: Музыка, 1985. 181 с.
5. Русские народные песни: сб. третий / сост. А. Г. Новиков. М.: Госвоениздат, 1937. 375 с.
6. Избранные русские канты XVIII века / публ. В. С. Копыловой. Л.: Музыка, 1983. 79 с.

References

1. Golub, I. B., Rosental, D. E. (1993), *Sekrety khoroshey retchy* [Secrets of good speech], Moscow, Russia.
2. Vakhromeyev, V. A. (1968), *Ladovaya struktura russkikh narodnykh pesen* [Modal structure of Russian folk song], Muzyka, Moscow, USSR.

3. Schurov, V. M. (2007), *Zhany russkogo muzykalnogo folklor* [Genres of Russian musical folklore], Muzyka, Moscow.
4. Rymyski-Korsakov, N. A. (1985), *Sto russkikh narodnykh pesen* [One hundred Russian folk songs], Muzyka, Moscow, USSR.
5. Novikoff V. G. (1937) *Russkie narodnye pesni* [Russian folk songs], part 3, Moscow, USSR.
6. Kopylova, V. (ed.) (1983). *Izbrannye russkiye kanty XVIII veka* [Selected Russian kants (chants, old songs) of the XVIII century], Leningrad, Muzyka, USSR.

Информация об авторе

Т. Л. Татарина — кандидат искусствоведения,
доцент

Information about the author

T. L. Tatarinova — Candidate of Art History,
Associate Professor

Статья поступила в редакцию 04.09.2021; одобрена после рецензирования 12.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 04.09.2021; approved after reviewing 12.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.008

**Рукописная тетрадь духовных песнопений
как редкий вариант авторского нотированного текста
(экспедиционные находки ННГК им. М. И. Глинки)**

Андрей Владимирович ХарловНижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
artandy79@yandex.ru

Аннотация. В центре внимания автора статьи находится редкая экспедиционная находка, обнаруженная в 2006 году в селе Теплово Кулебакского района Нижегородской области, — рукописная тетрадь духовных песнопений с нотировкой двадцати пяти образцов. На основании архивных документов и опроса респондентов предлагается гипотеза, устанавливающая авторство данного исторического артефакта. Проводится анализ содержащихся в нем нелитургических песнопений с позиции близости каноническим первоисточникам. Все песнопения были систематизированы в соответствии с содержанием словесного текста и степенью удаленности от канонического первоисточника и объединены в следующие группы: песни близкие каноническим текстам; песни покаянные; песни благодарственные; песни назидательные; неканонические молитвословия; песни-сказания и народные песни о смерти. В работе также обозначены принципы взаимовлияния церковного пения и содержащихся в рукописи образцов. Выявлена связь мелодического строения духовных песнопений с попевками «нового осмогласия». Отдельное внимание уделено принципам церковной нотации, применяемым автором рукописи, разнообразию музыкального языка духовных песнопений, связанному с влиянием песенной традиции. Результаты проведенного исследования свидетельствуют о положительной динамике развития жанра духовных песнопений и создают почву для дальнейшего изучения этого пласта музыкального искусства.

Ключевые слова: духовные песнопения, рукописная тетрадь, Нижегородская область, канонические первоисточники, фольклорная экспедиция

Для цитирования: Харлов А. В. Рукописная тетрадь духовных песнопений как редкий вариант авторского нотированного текста (экспедиционные находки ННГК им. М. И. Глинки) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 37–46. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.008>.

Original article

**A handwritten notebook of spiritual chants
as a rare variant of the author's notated text
(expedition findings of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire)**

Andrej V. KharlovGlinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
artandy79@yandex.ru

Abstract. The author of the article focuses on a rare expedition find discovered in 2006 in the village of Teplovo, Kulebasky district of the Nizhny Novgorod region — a handwritten notebook of spiritual chants with a notation of twenty-five samples. On the basis of archival documents and a survey of respondents, a hypothesis is proposed that establishes the authorship of this historical artifact. The analysis of the non-liturgical chants contained in it is carried out from the position of closeness to the canonical primary sources. All chants were systematized in accordance with the content of the verbal text and the degree of remoteness from the canonical source and were combined into the following groups: songs close to canonical texts; songs of repentance; thanksgiving songs; edifying songs; non-canonical prayers; songs-legends and folk songs about death. The work also outlines the principles of mutual influence of church singing and the samples contained in the manuscript. The connection between the melodic structure of spiritual chants and the «new osmoglasia» chants is revealed. Special attention is paid to the principles of church notation used by the author of the manuscript, the diversity of the musical language of spiritual chants associated with the influence of the song tradition. The

results of the study indicate the positive dynamics of the development of the genre of sacred chants and create the basis for further study of this layer of musical art.

Keywords: spiritual chants, handwritten notebook, Nizhny Novgorod region, canonical primary sources, folklore expedition

For citation: Kharlov A. V. A handwritten notebook of spiritual chants as a rare variant of the author's notated text (expedition findings of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61);37-46 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.008>.

В эпоху общественных потрясений и нестабильности жизненного уклада одним из доминирующих жанров традиционной культуры становится духовный стих. Потребность в духовных песнопениях особенно наблюдается у старшего поколения. Автор данной статьи ранее уже обращался к теме духовных песнопений [1], но в связи с появлением новых фактов бытования этого жанра на локальных территориях Нижегородской области, решил вернуться к данной теме вновь.

Среди экспедиционных находок попадаются необычные. В 2006 году в селе Теплово Кулебакского района Нижегородской области была обнаружена рукописная тетрадь нелитургических духовных песнопений¹. Подобный способ фиксации духовных стихов (кантов) в Нижегородской области встречается часто и не является оригинальным. Необычно то, что кроме словесных текстов, изложенных аккуратным каллиграфическим почерком, в тетради присутствуют 25 расшифровок с использованием привычных «итальянских» нот (так этот способ фиксации называют здешние клирошане).

Рассмотрим рукопись подробнее. Тетрадь можно разделить на две условные части. В каждой из них находятся одни и те же 25 песнопений, но в первой части тексты приведены с записанной преимущественно в терцию мелодией, а во второй — с басовым голосом [2, с. 36] Вторая часть написана на такой же бумаге, почерк и характер чернил отличаются незначительно. Вторая часть, вероятно, была написана позднее, когда к составу хора потребовалось добавить третий — басовый голос.

По содержанию словесные тексты достаточно разнообразны, что позволяет разделить их на *шесть групп* (по степени удаленности от канонического первоисточника):

1. Песни, близкие каноническим текстам: сюжетам Ветхого и Нового Заветов, текстам церковных богослужений — № 1, 2, 5, 8, 10, 13, 15, 17, 22.
2. Песни покаянные — № 6, 23, 28.
3. Песни благодарственные — № 7, 14.
4. Песни назидательные, духовно поучительные — № 16, 24.
5. Неканонические молитвословия — № 18, 19, 20, 30.
6. Песня-сказание о царевиче — № 21, сказание о святой горе Афон — № 29, и народные

песни о смерти — № 25, 26, 27, 29, «Где ты, мать моя родная».

Рассмотрим подробнее ряд песнопений, которые представлены в нотном варианте.

Первая группа наиболее многочисленна.

№ 10. «Песнь из псалма СXXXVI» содержит поэтический пересказ всех девяти стихов 136 псалма, который поется в храме в Неделю блудного сына [3, л. 5 об. – 6]. Поэтический текст рукописи последовательно пересказывает содержание псалма, а также включает комментарии к событиям седьмого и восьмого стихов, выражающие уверенность в том, что грядущий Спаситель Своею властью исправит свершившуюся несправедливость. Аналогичная мысль — о разрушении Богом царства тьмы — содержится и в заключительном четверостишии песнопения.

В рукописи четырем строкам поэтического текста соответствуют две строки напева, каждая из которых дважды повторяется. Таким образом, стиховым строкам соответствует классический восьмитакт, подобный квадратному периоду:

Пример 1



Другие песни из рукописи, относящиеся к первой группе, не содержат столь же подробного поэтического пересказа канонических текстов.

№ 13. «Песнь ко Пресвятой Богородице». «Радуйся, Царице» — эти начальные слова сразу же создают атмосферу прославления Богоматери, характерную для посвященного Ей акафиста, для величания, стихир, кондака и девятой песни канона Благовещения [4, л. 75, 77 об., 80, 81 об.]. Во время этого праздника поются и обращенные к Марии слова Ангела: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою» [Лк., 1:28].

Напев состоит из двух строк, первая из которых варьированно повторяется на секунду ниже, вторая — повторяется точно, образуя форму строфы — «**aa1bb**»:

Пример 2

Ра - дуй - ся, Ца - ри - це - (е), чи - ста - я дѣ - ви - (и) - це.
Ма - терь Бо - га сло - ва, у - до - стой по - кро - ва.

Строки словесного текста состоят из шести слогов, но напев «растягивает» последние два слога и образует «квадрат», позволяя возникнуть ясному ощущению четырехдольности.

№ 17. «Спит Сион и дремлет злоба» представляет собой поэтический пересказ событий раннего утра Воскресения, когда жены-мироносицы пришли ко гробу распятого Христа [Мф., 28: 1–3; Мк., 16: 1–7; Лк. 24: 1–11; Ин.,

20:1]. Текст данного стиха приведен в интернете [5], почти точно совпадая с вариантом стиха в рукописи (в которой отсутствует только второе четверостишие, частично дублирующее смысл первого).

Напев состоит из трех мелодических оборотов, начальный из которых повторяется во второй строке с изменением лишь одного последнего звука. Возникает форма напева «**aa1bc**»:

Пример 3

Спитъ Сионъ и дремлетъ злоба спитъ во гробѣ Царь Царей.
Загасить камень гробъ всюду стража у дверей.

В первой строке «а» воспроизведены очертания знаменной попевки *Ромца*:

Пример 4

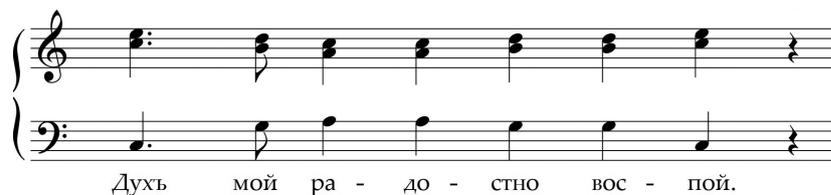
Эта песня оказывается в сборнике единственным вариантом, в котором к двухголосию подписан третий голос — бас. Учитывая, что он нотирован в скрипичном ключе, не исключена возможность того, что басовую партию пела женщина. В гармоническом строении песнопения

отмечается преобладание мажора и гармонического минора, господство автентических оборотов.

№ 22. «Слава, слава в вышних Богу». Этими словами Ангел и воинство небесное славили Рождество Спасителя [Лк., 2:24]. И это состояние получило очень ясное отражение в тексте данного песнопения. Форма напева «**aa1bc**». Начальные строки «**aa1**» отличаются смещением на терцию вверх двух первых звуков, сохраняя ритмическое строение. На смену исходному a-moll быстро приходит C-dur, который господствует в напеве:

Пример 5

Сла - ва, сла - ва, ввы - шним Бо - гу,



В № 6 «Песнь покаянная» повествование ведется от лица женщин-монахинь (Пример 6).

Напев состоит из двух строк — «ab». Они не разделены в рукописи чертой, но образуют подобие классическому квадратному периоду из восьми тактов в размере 4/4. Подобие усиливает гармонизация, завершая предложение классическими кадансами. В каждом четверостишии строки напева повторяются дважды, образуя форму «abab». Отличие от других духовных стихов создает голосоведение: два верхних голоса движутся не строго в терцию, как обычно, а

образуют и другие интервалы (приму, секунду, сексту).

№ 28. «Пора тебе уж пробудиться, о, бедная душа моя». В тексте содержатся призывы к своей беспечной душе обрести состояние христианского трезвения, пока не открылись адские врата и не иссякла благодать Господа, ради нашего спасения принявшего Крестные муки.

Форма напева — «abcd» совпадает с формой стиха. Характерной является нерегулярно-акцентная ритмика, отсутствие повторяющихся ритмических формул, свободное ритмическое движение, не подчиняющееся такту (Пример 7).

Пример 6



Пример 7



Характерный восходящий мелодический ход на сексту вызывает ассоциации с лирическими песнями. Слово-распев второй строки (на словах: «душа моя») также характерен для протяжных песен.

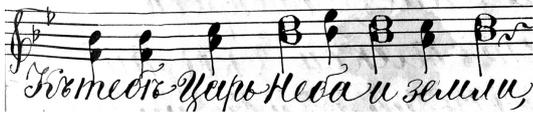
Третью группу в анализируемой рукописи образуют две благодарственные песни.

№ 14. «К Тебе, Царь неба и земли». Эта песня, как и предыдущая, пронизана искренней любовью и благодарностью к Господу, надеждой

на Его помощь в преодолении грехов и спасении души. С текстом гармонирует напев, включающий четыре строки «**abcb**». В напеве ясно ощу-

тима трехдольность, нарушаемая лишь в окончаниях строки «**b**». Мелодия имеет связь со 2 и 3 строками 7 гласа «нового осмогласия»:

Пример 8



Четвертая группа — назидательные песни отражает духовное состояние людей воцерковленных. Отличие от третьей группы создает ясная назидательная направленность, поэтому данные песни мы называем также *духовно-поучительными*.

№ 16. «К чему скорбеть, о чем крушиться, о чем мне слезы проливать?» — задают вопрос начальные строки песни, и сразу же звучит ответ:

«А нужно Богу лишь молиться, Его на помощь призывать». Дальнейший текст песни показывает силу молитвы, ее душеспасительность для человека в условиях окружающих его невзгод (Пример 9).

В ладовом отношении примечательны, кроме господствующих автентических оборотов, плагальные обороты в строке «а» (I-II-I), отклонение в третью ступень в строках «с», «е».

Пример 9

Къ че-му скор-беть, о чемъ крушить-ся, о чемъ мне сле-зы про-ли-вать,
А ну-жно Бо - гу лишь мо-литъ - ся, е - го на по-мощь при-зы-вать.
Бо-же, ты мо - я на-деж-да, моя радость в жизни сей,
У - спо-кой же ме-ня, Бо - же, въ горькой участи мо - ей.

№ 24. «Суетен будешь». Краткий текст песни поучает о необходимости помнить о скоротечности жизни и бренности материальных житейских благ. Из 4-строчного напева «**abcd**» приведен только бас в тональности a-moll с характерным отклонением в третью ступень (C-dur) в первой строке.

Пятую группу образуют **неканонические молитвословия**, обращенные к Богородице (№ 18, 19), к Ангелу-хранителю (№ 20), к Господу (№ 29).

№ 18. «К тебе, о Матерь пресвятая». Текст содержит мольбу к Заступнице рода человеческого не оставить нас в судный день. В рукописи автор стиха не указан, однако он является почти точным воспроизведением стихотворения Н. В. Гоголя «Покров» [6, с. 415]. Отличия возникают только в трех строках (из разных четверостиший). В кратком двухстрочном напеве «**abab**» ощущается влияние церковной стилистики:

Пример 10



Первая строка совпадает по высоте с третьей строкой второго гласа «нового осмогласия»,

совпадающей со знаменной попевкой *Огибка*:

Пример 11



№ 20. «Пресветлый Ангел мой Господень». Данная песня звучит от лица женщины, мечтающей о райской обители, молящей Анге-

ла-хранителя о помощи в трудном житейском пути и в день, когда придется за грехи держать ответ перед Творцом:

Пример 12



Четырехстрочный напев поднимается тремя волнами к вершине («g»), и лишь нисходящая строка «d» возвращает мелодию к среднему регистру. Учитывая это, кульминационная строка «с» звучит в B-dur, возникает эффект ладовой переменности.

Последним духовным песнопением в рукописи под № 30 значится стих «*Отец мой, Господь мой, к Тебе я взываю*». Автор стиха в рукописи не указан, однако текст представляет собой достаточно точный вариант стихотворения «Молитва русского» Федора Богдановича Миллера

(1818–1881) — поэта, переводчика стихотворений Гете, Шиллера, Мицкевича. Основные отличия касаются окончания стихотворения, в том числе — имени царя:

Молю тебя, Господи! —
 Нас осеня
 Своей благодати щитом,
 Храни для России
 Царя *Николая*
И доблестный Царственный Дом.
Великий! Твоя да придет Держава,
Молитвы моей не отринь!
Твои же и Царство, и Сила, и Слава
Пребудут во веки. Аминь.

Молю тебя, Господи!
 Нас осеня
 Своим благодатным щитом,
 Храни для России

Царя *Александра*
И весь Августейший их дом.
Да царствует долго монарх
Православный
И многое лето Ему!

Судя по годам жизни Миллера (1818–1881), в его стихе упоминается Николай I (1796–1855). Не ясно, если рукопись создавалась на рубеже XIX–XX веков, то есть в период царствования Николая II, то почему, нарушая рифму, сохраняется имя Александра? Не ясно и о каком именно царе идет речь: если текст редактировался в 1855–1880 годах, то — об Александре II, если в 1881–1894, то — об Александре III. Как пишет А. Ю. Панфилов, стихотворение Ф. Б. Миллера «Молитва Россиянина» было опубликовано в 1842 году².

В основе напева — острая и необычная ритмическая формула (♩ ♪ ♩), оstinатно повторяемая:

Пример 13

О-тець мой Господь мой тебя я взы-ва-ю, Вла-ды-ко небес и зем-ли,
 Я раб твой во прах предь тобой упада-ю, мольбе мо-ей греш-ной внемли.

Шестая группа песнопений включает наиболее удаленные от православного канона песнопения, но сохраняющие с ним связь.

№ 26. «Где цветочек тот прекрасный». Сюжет данного стиха о неотвратимой смерти, видимо, был любим в народе, поскольку в интернете можно

найти несколько текстовых вариантов, но, к сожалению, без указания реального места фиксации и без напевов. Вариант, представленный в рукописи, более краткий, ряд четверостиший отсутствует.

Духовный стих «Где цветочек тот прекрасный» нотирован в g-moll:

Пример 14

Ду- нуть ве- терь и не-на- стье, и цвь-ток, у- вы за- вяль.

В начале стиха мелодия воспроизводит заключительную строку седьмого гласа «нового осмогласия», аналогичную знаменной попевке *Пригласка средняя*:



В конце сборника эта же песня приведена без первого четверостишия, но в одноименной тональности — G-dur. Мелодически изменена только вторая строка. За исключением ее, бас подходит к двум вариантам напева.

При явно печальном характере текста, «мажорный» вариант стиха звучит довольно жизнеутверждающе. Возможно, что минорный вариант воспринимался исполнителями как совершенно

другая песнь. В любом случае мы видим уникальный факт изменения ладовой окраски песнопения в одном и том же сборнике.

№ 27. «Что уныло занывает томный глас колоколов». Это — известный духовный стих «Печальный странник», называемый «печерским» [2]. Простота напева сочетается с простой формы, состоящей из двух точно повторяющихся строк «abab».

Пример 15

Музыкальный пример 15 представляет собой две системы нотной записи. Первая система содержит две строки: верхняя строка — мелодия в ключе G-dur (два бемоля), нижняя строка — бас. Под нотами первой системы указаны слова: «Что уныло занывает». Вторая система также состоит из двух строк (мелодия и бас) с теми же нотными значениями, но с измененными словами: «Томный глась колоколовь.»

Таким образом, тетрадь представляет собой уникальный образец творческого воплощения поставленного в узкие рамки канона жанра духовных песнопений. Отмечая высокое разнообразие как музыкальной, так и содержательной сторон, мы можем говорить о взаимовлиянии канонических правил церковного пения и ладо-гармонической системы академического музицирования [1, с. 38].

В ряде образцов можно заметить влияние интонационности *осмогласного* пения. В песне «К Тебе, Царь неба и земли» (№ 14) напев имеет связь со 2 и 3 строками 7 гласа «нового осмогласия». Появляются и формулы, аналогичные попевкам знаменного распева, однако только тем, которые звучат в «новом осмогласии». Так, в песнях «Спит Сион» (№ 17), «К тебе, о Матерь пресвятая» (№ 18) присутствует попевка Ромца, являющаяся 1 строкой 3 гласа «нового осмогласия». В песне «К тебе, о Матерь пресвятая» (№ 18) звучит также попевка *Огибка*, являющаяся 3 строкой 2 гласа. В песне «Где цветочек тот прекрасный» (№ 26) присутствует попевка *Пригласка средняя*, являющаяся заключительной строкой 7 гласа. Появление в духовных песнопениях мелодических оборотов «нового осмогласия» не случайно: именно эти гласы регулярно звучат во всех церквях, они выразительны, просты для исполнения, хорошо запоминаемы.

Все песнопения записаны согласно церковной традиции без тактовых черт: разделение

ведется только на певческие строки. Однако в большинстве образцов тактовый размер ясно ощутим. Появление регулярно-акцентного ритма и, соответственно, четырех- и даже трехдольности, не характерной для церковного пения, может являться результатом влияния силлабо-тонической ритмики духовных песнопений, сформировавшейся в результате взаимодействия с народно-песенным стихосложением. Логическое акцентирование определенных слогов (а вместе с тем и соответствующих им определенных долей в ритмических формулах) может свидетельствовать о влиянии на рассматриваемые образцы песенной лирики, которое также может выражаться и в расширении амбитуса, использовании широких интервалов (восходящей сексты), движения параллельными секстами (№ 30 «Отец мой, Господь мой»). Редко, но все же встречается «ладовая перекраска» напева — наличие двух мелодических вариантов (мажорного и минорного) на один и тот же текст (№ 26 «Где цветочек тот прекрасный»). Все это является свидетельством положительной динамики развития жанра.

Местные жители не могут сказать однозначно, кто является автором рукописи. Мы позволим себе выдвинуть следующую гипотезу.

Поскольку тетрадь была обнаружена в селе Теплово, можно предположить, что рукопись была связана с монахинями Кутузовского Богородицкого скита Серафимо-Дивеевского монастыря, расположенного в муромских лесах в

12 километрах от Теплова. Основание скита приходится на конец XIX века. В 1886 году началось строительство храма, а в 1902 Кутузовская община была преобразована в женский монастырь³.

Почерк в тетради явно женский, песнопения писались аккуратно, неторопливо:

Пример 16

*Связка светлого в аде!
А желания, а мысли?
Грехи твои кишат во мне;
Спросишь: сколько ты мыслишь*

Мы предполагаем, что автор был знаком с каллиграфическим письмом, изучая его по одному из многочисленных руководств того времени. Одним из популярных пособий были «Народные прописи для народных и городских приходских школ А. Брайковского»⁴:

Пример 17



Почерк в тетради, видимо, принадлежит молодой монахини, получившей неплохое образование, разбирающейся в современной для того времени книжной поэзии. Об этом свидетельствуют некоторые рукописные тексты, являющиеся вариантом известных стихотворений, опубликованных во второй половине XIX века. Духовные песнопения нотированы согласно церковной традиции «итальянской» нотописью, что говорит о знакомстве автора с элементарной музыкальной теорией.

В 1930 году Кутузовский монастырь был закрыт, и часть монахинь перебралась в села Ломовка, Теплово и Гремячево. Как указывает М. Копейкина, старожил села Ломовки, находящегося в непосредственной близости от Теплова, «в 30-е годы после разгона Кутузовского монастыря, сюда пришли монахини. Среди них была Молькова Елена Михайловна. Она была регентом. Был дом молитвенный, монашки собирались там. Она вела местный хор, руководила службой на паперти закрытой церкви»⁵. Местные жи-

тели отзывались о ней, как о знающем регенте, владеющем системой «итальянской» нотописью. До 1937 года ломовским хором руководил местный священник, отец Михаил (Сергеев Михаил Николаевич). Он был сторонником «цифирной» нотной записи, о чем свидетельствует партитура литургических песнопений, выполненная в данной технике. После ареста батюшки ломовский хор продолжал существовать уже под руководством регента Мольковой Елены. Певчие трех сел — Ломовки, Теплова и Гремячева часто общались между собой. Местные жители упоминали также и регента Гремячевского храма Ивлева Ивана Васильевича, который, как и отец Михаил, был сторонником «цифирной» нотной записи. Клирошане пели по цифровым партитурам даже в начале XXI века. Это говорит о том, что регента, владеющего «итальянской» системой нотописью, кроме монахини Елены Мольковой, в 30-е годы в Ломовке просто не было. А поскольку церковные службы, ввиду фактического закрытия храма были прекращены, то обращение к внелитургическим духовным песнопениям, представленным в рукописи, можно считать естественным порывом верующего человека. Кроме того, на странице 63 рукописи есть указание «Елены», что также может служить доказательством причастности монахини Елены Мольковой к рукописи.

Хочется отметить, что наша находка пока единственный случай в практике нижегородских фольклористов, связанный с обнаружением нотированного сборника духовных песен начала XX века [1, с. 38].

Примечания

- ¹ В настоящее время ведется работа по созданию цифровой копии данной рукописи, которая будет доступна в 8 томе Электронной библиотеки Нижегородского фольклора, посвященном Кулебакскому району Нижегородской области. Том будет размещен в библиотеке ННГК им. М. И. Глинки.
- ² Московитянин, 1842. Ч. 4. № 7. С. 1–2. URL: samlib.ru/p/panfilow_j/miller.shtml.
- ³ URL: <https://russian-church.ru/viewpage.php?cat=nizhniynovgorod&page=79>.
- ⁴ URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000007979/view/?#page=1>. Из фондов Российской Национальной Библиотеки.
- ⁵ Копейкина М., с. Ломовка, Кулебакского района, 20.02.2021, из личной беседы.

Список источников

1. Харлов А. В. Духовные стихи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 34–39.

2. Как уныло занывает (Печорский духовный стих). URL: <https://cancelledrec.bandcamp.com/track/> (дата обращения: 15.09.2021).
3. Триодь нотного пения постная и цветная. СПб.: Синодальная типография, 1899. 162 л.
4. Праздники нотного пения, сиречь нотных службы на дни двенадесятых, господских и богородичных праздников (неподвижных). СПб.: Синодальная типография, 1899. 106 л.
5. Спит Сион и дремлет злоба. URL: <http://anat-kinari.cerkov.ru/2015/04/26/spit-sion-i-dremlet-zloba/> (дата обращения: 15.09.2021).
6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 17-ти томах: Т. 6 / сост., подготовка текстов и комментарии И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Изд. Московской Патриархии, 2009. 415 с.
3. The triode of musical singing is lean and colored (1899), Synodal Printing House, Saint-Petersburg, Russia.
4. Holidays of music singing, that is, music services on the days of the twelve, the Lord's and theotokos holidays (motionless) (1899), Synodal Printing House, Saint-Petersburg, Russia.
5. Khram Vladimirskoy ikony Bozhiyey materi s. Anat-Kinyary (2021), "Zion sleeps and malice sleeps", available at: <http://anat-kinari.cerkov.ru/2015/04/26/spit-sion-i-dremlet-zloba/> (Accessed 15 September 2021).
6. Gogol, N. V. (2009), *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete works and letters], vol. 6, ed. by I. A. Vinogradov, V. A. Voropaeva, ed. Moscow Patriarchate, Moscow, Russia.

Информация об авторе

А. В. Харлов — кандидат искусствоведения

References

1. Kharlov, A. V. (2019), "Spiritual verses", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3 (53), pp. 34–39.
2. Bandcamp (2021), "How sadly he is busy (Pechora spiritual verse)", available at: <https://cancelledrec.bandcamp.com/track/> (Accessed 15 September 2021).

Information about the author

A. V. Kharlov — Candidate of Art History

Статья поступила в редакцию 18.08.2021; одобрена после рецензирования 28.08.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 18.08.2021; approved after reviewing 28.08.2021; accepted for publication 17.09.2021.

ВОСТОК И ЗАПАД: ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 47–54.
Actual problems of higher music education. 2021. No 3 (61). P. 47–54.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.009

Образ Си Эр в опере «Седая девушка»: генезис и драматургия развития

Ван Цзе^{1,2}

¹ Нанкинский педагогический университет, Нанкин, Китай,
451443576@qq.com

² Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Аннотация. Настоящая статья посвящена одному из наиболее значимых произведений, созданных китайскими композиторами в период японо-китайской войны, — опере «Седая девушка». Написанная коллективом музыкантов (Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй и Чэнь Цзы), опера была признана первым национальным образцом оперного жанра, написанного в традициях европейской музыки. Широкий круг исследований, посвященных данному сочинению, освещает в основном историю создания оперы, идеологические составляющие сюжета, общую характеристику художественных достоинств музыкального и поэтического материала. В статье впервые в научной литературе представлен подробный анализ важнейшей драматургической линии оперы, связанной с главной героиней. Внимание автора сосредоточено на образе Си Эр, истоках и специфике драматургического развития ее образа.

Основное внимание автора статьи уделено специфике развития образа Си Эр. Последовательный анализ оперы позволяет сделать вывод о том, что на протяжении большей части музыкальной драмы определяющими для партии главной героини являются принципы непрерывного развития и симфонизации оперы, что стало новаторством в истории современной китайской музыки. Композиторы последовательно применяют лейттемы, лейтинтонации, лейттембры, реализуют принципы тематических арок и прорастания интонационного материала. Глубинная психологическая трансформация Си Эр убедительно и точно передана при помощи кардинальной смены характера мелоса и типа интонирования.

Ключевые слова: современная китайская опера, музыка периода японо-китайской войны, «Седая девушка», Си Эр, европеизация

Для цитирования: Ван Цзе. Образ Си Эр в опере «Седая девушка»: генезис и драматургия развития // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 47–54. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.009>.

EAST AND WEST: STUDIES OF CHINESE MUSICAL CULTURE

Original article

The image of Si Er in the opera «The Gray-haired Girl»: genesis and dramatic development

Wang Jie^{1,2}

¹ Nanjing Normal University, Nanjing, China,
451443576@qq.com

² Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

Abstract. This article is devoted to one of the most significant works created by Chinese composers during the Sino-Japanese War — the opera The Gray-haired Girl. Written by a collective of musicians (Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Huan Zhi, Xiang Yu and Chen Tzu), the opera was recognized as the first national example of the opera genre, written in

© Ван Цзе, 2021

the tradition of European music. A wide range of studies devoted to this work, mainly covers the history of the creation of the opera, the ideological components of the plot, a general characteristic of the artistic merits of musical and poetic material. For the first time in the scientific literature, the article presents a detailed analysis of the most important dramatic line of the opera associated with the main character. The author's attention is focused on the image of Si Er, the origins and specifics of the dramatic development of her image.

The main attention of the author of the article is paid to the specifics of the development of the image of Si Er. A consistent analysis of the opera allows us to conclude that throughout most of the musical drama, the principles of the continuous development and symphonization of the opera, which became an innovation in the history of modern Chinese music, were decisive for the main character's part. Composers consistently use leit-themes, leit-tones, leit-tones, implement the principles of thematic arches and the germination of intonation material. The deep psychological transformation of Si Er is convincingly and accurately conveyed through a radical change in the character of the melody and the type of intonation.

Keywords: modern Chinese opera, music of the period of Sino-Japanese war, «The Gray-haired girl», Si Er, Europeanization

For citation: Wang Jie. The image of Si Er in the opera «The Gray-haired Girl»: genesis and dramatic development. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61): 47-54 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.009>.

В процессе развития музыкального театра Китая в XX веке можно выявить две главные тенденции. Первая из них связана с претворением самобытных национальных традиций в жанрах си-цуй и янгэ, вторая — с освоением и ассимиляцией европейских оперных традиций. Одним из первых опытов творческой переработки достижений западных (в том числе и русских) композиторов стала опера «Седая девушка». Это сочинение — безусловно, наиболее значимое среди созданных в период японо-китайской войны — было написано в 1945 году коллективом авторов Академии имени Лу Синя. Либретто принадлежало поэту и драматургу Хэ Цзинчжи и писателю Дин Ни. В создании музыкального материала принимал участие целый ряд композиторов, в числе которых Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй и Чэнь Цзы.

Соответствие сюжета конкретной исторической ситуации, важные для общественного самосознания содержательные особенности, определенные художественные достоинства поэтического и музыкального материала обусловили широкое признание оперы. Так, сочинение получило одобрение Коммунистической партии Китая и вошло в строго ограниченный перечень произведений, разрешенных к постановке в период Культурной революции. Рассуждая о значении этого коллективного опуса в современной музыкальной истории Китая, Чжан Личжэнь подчеркивает: «...опера "Седая девушка" была и останется в истории китайской музыкальной культуры первой национальной оперой точно так же, как "Жизнь за царя" М. И. Глинки — в истории русского оперного искусства» [1, с. 365]. С другой стороны, именно эта опера — одна из немногих — стала известна на Западе, в том числе в СССР.

Однако, несмотря на то, что опера вошла в активный репертуар китайских театров, степень

исследованности ее музыкального материала явно недостаточна. Основной фокус работ китайских ученых [2; 3; 4; 1] направлен на историю создания произведения, его идеологическую составляющую. В настоящей статье автор впервые обращается к аналитическому рассмотрению образа Си Эр — заглавного персонажа оперы, что отвечает активному интересу современных музыкантов к истории китайского оперного искусства и определяет актуальность предлагаемой работы.

Имея своей целью выявление специфики «художественного портрета» главной героини, автор ставит перед собою задачи проанализировать генезис образа Си Эр и особенности его драматургического развития на протяжении всего сочинения. Среди методов исследования — исторический, компаративный, аксиологический и аналитический методы. Теоретическую базу, помимо названных выше работ китайских музыковедов, составили диссертационные исследования Чэнь Ин [5], Сунь Лу [6], Чжан Личжэнь [1], посвященные китайской опере XX века.

Практическая значимость проведенного исследования определяется двумя факторами. С одной стороны, полученные результаты дополняют круг аналитических работ о современной музыке Китая. С другой — представляют ценный материал для режиссеров музыкальных спектаклей, исполнительниц главной роли, музыкантов, участвующих в постановке «Седой девушки».

Сюжет оперы основан на драматичной истории красавицы Си Эр. Дочь небогатого крестьянина-вдовца, она была отдана им за долги в наложницы помещику Хуан Ширену. Жених Си Эр Ван Дачунь не смог ее спасти. Избив приближенного к помещику Му Реньчжи, Дачунь бежит из деревни и вступает в Восьмую Народно-ос-

вободительную армию. Си Эр, которую насильно удерживали в доме помещика и подвергали жестокому обращению, бежит в горы. Завладев кумирней Белой Богини и питаясь ритуальными подношениями крестьян, следующие три года Си Эр проводит в горах. От выпавших на ее долю испытаний волосы Си Эр становятся белоснежными. Благополучный исход связан с приходом в эти земли армии, где служит Дачунь. Он находит и спасает свою возлюбленную, а также поднимает крестьянский бунт, чтобы отомстить Хуан Ширену за все его злодеяния.

Обратим внимание на то, что фабула сочинения связана с древней народной легендой о девушке, погибшей от тяжелых испытаний. Став призраком, она мстит своим обидчикам, но в то же время оказывает покровительство бедным людям, которые почитают ее как Белую Богиню.

В китайской национальной культуре данная тема имеет многовековую историю. Первые письменные источники, связанные с нею, датируются III веком нашей эры. «На рубеже нашей эры появляется особый тип литературного творчества — "сяошо" (букв.: мелкие речения). Из древних сборников сяошо до нас дошло лишь несколько разрозненных фрагментов. Судя по ним, к сяошо относились записи обычаев, поверий, слухов, рассказов, услышанных на дорогах и в глухих городских пределах» [7, с. 110]. Именно в подобном сборнике («Баоку-Цзы») упоминается некая «волосатая дева», которую путники встречают в горах.

Буддийская идея «круга перерождений» находит отражение в ином варианте легенды, сложившемся после распространения в Китае буддизма. В одном из рассказов Чань Бао, буддийского писателя, в мире людей появляется «нефритовая дева», которая встречается с юношей и говорит о том, что в одной из прошлых жизней они были предназначены друг другу.

В Танский период (IX век) получает распространение жанр чуаньци (буквально — «рассказы об удивительном»). В основе этих небольших увлекательных повествований, также называемых «танскими новеллами», лежат истории о встречах людей с потусторонними существами. Здесь часто фигурирует молодая девушка, которую называют то «небесной феей», то «оборотнем».

При работе над оперой фольклорные источники были значительно переосмыслены в соответствии с определенными идеологическими задачами: опера должна была воспитывать и укреплять патриотический дух, призывать к стойкости, вырабатывать правильную классовую позицию. Мистическое преображение девушки в

призрак осталось на уровне метафоры. Тот факт, что люди принимали Си Эр за Белую Богиню, оказался связан с ошибкой: девушка рано посела от пережитых невзгод. Существенная трансформация произошла на личностном уровне: через чувство протеста и жажду мщения кроткая и нежная Си Эр вырастает до народной героини, способной возглавить борьбу народа с местными богачами-угнетателями и японскими оккупантами.

Однако, несмотря на очевидное намерение авторов трактовать оперу исключительно в реалистическом ключе, мистическое начало исподволь проявляется в либретто. Крестьяне верят в волшебную силу существа, которое многие из них видели около кумирни Белой Богини в горах: «Сила волшебная ей дана: / Грядущее предвещает она!». Старик Джао говорит: «Седая девушка в небесах. Призрак безвинно осужденной требует отмщения!». Даже в патриотических сценах, связанных с неожиданным появлением Восьмой армии в деревне Янгэ, остается элемент чудесного и мистического:

«Войска идут японцев бить, освобождать народ,
И могут (говорили мне) за ночь они пройти
Как витязи небесных сил, две сотни ли пути»;
«Захватчиков прогнали прочь небесные войска»

(4 действие, 12 картина, курсив автора статьи)¹.

Психологическая метаморфоза, произошедшая с Си Эр, нашла свое отражение в оригинальных драматургических особенностях оперы. Первые три действия, вплоть до побега Си Эр из дома Хуан Ширена, решены в лирико-драматическом ключе. В четвертом действии в главной героине просыпается стихийная сила и жажда мести, нежная Си Эр превращается в злобное существо, наделенное сверхчеловеческой силой («Злоба как гора... Я стала злым духом!»). Однако появление Восьмой армии переводит действие в эпический пласт, и последнее действие решено ораториально, через большие хоровые сцены, где нивелированы индивидуальности всех героев.

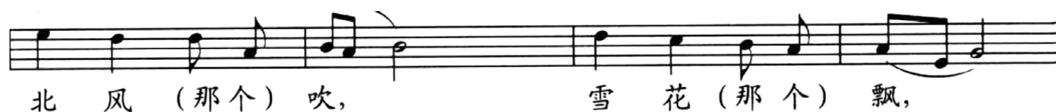
Партия Си Эр вбирает в себя достаточно широкий круг оперных форм: от лаконичных ариозо до драматических сцен со сквозным развитием, от развернутых монологов до участия в ансамблях и хоровых сценах.

Выходная ария Си Эр «Северный ветер, снежинки, новый год наступает» (I картина I действия), подготовленная тематизмом увертюры, содержит в себе ясный намек на будущее духовное преображение главной героини. Основная тема арии рисует портрет девушки, прекрасной в

своей простоте и безыскусности. Эта тема, являющаяся ритмическим вариантом основной темы

увертюры, неоднократно появляясь в опере, приобретает значение лейттемы Си Эр.

Пример 1



Отметим значимую роль оркестра, расцвечивающего трехкратное проведение мелодического материала. Так, в первом проведении глоссандо арф и короткие пассажи флейт явно изображают порывы ветра, позднее валторны имитируют звуки разыгравшейся бури.

Особое внимание привлекает интерлюдия (с такта 48), в которой наблюдается резкий эмоциональный сдвиг. Вместе с изменением размера (с трехдольного на двухдольный) меняются характер интонирования и оркестровка: маршевые реплики поручены бамбуковой флейте, которую отличает резкий тембр, ей аккомпанирует ансамбль этнических ударных инструментов (бангу, сяо-тангу, маленькие тарелки). Фактически, этот краткий воинственный фрагмент — символ будущих изменений, «зерно», которое будет прорастать на протяжении всей оперы. Характерно, что новая интонационно-ритмическая сфера, будучи сосредоточена

в партии оркестра, еще не затрагивает вокальную партию: Си Эр еще не знает о предстоящих ей испытаниях, однако тревожные предчувствия уже омрачают ее новогоднюю песню.

Следующее ариозо Си Эр (4 картина I действия, «Отец вернулся домой прошлой ночью») — проникновенно и трагично: Си Эр узнает о смерти отца и о том, что он продал ее богачу Хуан Ширену. В этом ариозо возникает один из наиболее ярких интонационных маркеров партии Си Эр: вокальные фразы начинаются с вершины-источника с постепенным «скольжением» мелодии вниз, в партии оркестра — восходящие пассажи деревянных духовых и струнных. Взлетающие оркестровые пассажи словно имитируют вздох отчаяния, за которым следует бессильный «выдох» (Пример 2). Многократное использование этого приема на протяжении оперы позволяет обозначить его как лейтинтонацию страдания.

Пример 2

orchestra 二胡
bamboo 板胡
唱腔
第一小提琴 unis.
第二小提琴 unis.
中提琴 div.
大提琴
低音提琴

天 明 倒 在 雪 地 里 爹 爹 爹 爹 你
莫 非 跟 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹
死 跟 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹
一 块 死 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹 爹

В трагическом переживании главной героини боль и безнадежность, и — одновременно — протест, гнев, мятежный порыв. Подчеркнем тот факт, что комплекс выразительных средств родственен европейскому «интонационному словарю» психологических драм эпохи романтизма. Так, даже графический рисунок прямо отсылает к

приемам, характерным для П. И. Чайковского и являющимся одним из важных знаков его стиля.

«Лейтинтонация страдания» задействована и в следующем сольном номере Си Эр. Ария «Отец мой, кто тебя похоронит» (1 картина II действия) имеет в качестве своей жанровой основы плач, что усиливает трагический характер партии

главной героини. Среди жанровых особенностей, ясно проявляющихся в этом номере, выделим импровизационность, ритмическую и интонаци-

онную свободу, глиссандирование, обилие мелизмов, придающих мелодии особую гибкость и усложняющих интонационный строй.

Пример 3

Отдельное внимание привлекает оркестровка арии. Вокальную линию дублирует баньху. Корпус этого китайского народного струнного инструмента изготавливается из кокосовой скорлупы. Вследствие небольшого размера корпуса инструмент обладает негромким и словно бы сдавленным звуком, что соответствует чувству глубокой, безнадежной скорби, переданному в арии. Анализ дальнейшей партитуры показывает, что струнные народные инструменты часто применяются авторами в сольных номерах Си Эр, что позволяет считать баньху и эрху (народная китайская двуструнная скрипка) лейттембрами Си Эр.

Интенсивное развитие образа Си Эр происходит в монологе «Уж несколько месяцев я здесь» из 3 картины II действия. Фактически, этот монолог представляет собою развернутую драматическую сцену, в которой перед слушателем рас-

крывается целая гамма чувств, испытываемых Си Эр. Настроение героини меняется от покорности судьбе, размышления о постигшей ее доле — к чувству протеста, желанию вырваться на свободу, к обретению решительности и героического порыва. Сцену отличает разнообразие тематизма, но ощущения раздробленности не возникает. Целостность создается при помощи комплекса приемов: единства интонаций, скрепляющих даже контрастные эпизоды, тематических арок, принципа сквозного варьирования и лейттембров (эрху и баньху), дублирующих вокальную партию в разных фрагментах монолога.

Открывающая сцену печальная тема вбирает в себя основные составляющие интонационной сферы, характерной для партии Си Эр: опору на пентатонику, нисходящую направленность мелодического движения, народно-песенный склад.

Пример 4

Вокальная линия дублируется эрху и первыми скрипками, мягкость тембра которых подчеркивает женственность и душевную теплоту Си Эр. Аллюзия на жанр колыбельной возникает благодаря аккомпанементу, в основе которого качающиеся, «баюкающие» мотивы вторых скрипок. Тема проводится трижды, обогащаясь за счет варьирования мелодии и, особенно, оркестрового сопровождения, всякий раз добавляющего новые краски и эмоциональные оттенки теме.

Со слов «Я не знаю, холодно или жарко» характер музыки меняется. Мотивная основа остаётся прежней (пентатоника, опора на неизменные интонации), но, благодаря смене размера (2/4 вместо 5/4), ритмическому изменению (вместо спокойных четвертей и восьмых здесь преобладает ритмическая группа из восьмой и двух шестнадцатых, что придает теме грацию, танцевальность), возникает ощущение тематического обновления.

В следующем разделе сцены (Largetto, «Ночь становится все глубже») напряжение усиливается. При неизменной мелодии в оркестре вступают ударные. Исполняемый ими в тишей звучности (*p* и *pp*) маршевый ритм создает ощущение тревоги, исподволь растущего напряжения. Вокальные фрагменты чередуются с оркестровыми эпизодами, в которых зарождается совершенно новый для характеристики Си Эр тип интонаций: тираты струнных, восходящие пассажи меди.

Растущее напряжение достигает кульминации в оркестровом эпизоде (т. 270). Здесь все средства оркестра направлены на создание протестного, воинственного настроения: tutti, рокот литавр, тремоло на *ff* в разных группах инструментов, что символизирует максимальное нервное напряжение, внутреннюю дрожь. Динамизируется и вокальная партия: в момент наивысшего накала чувств в партии Си Эр иступленное стенование («А-а-а-а...»), отдельные реплики усложняются

глиссандированием. При этом кульминационная зона («Убей меня ножом, заруби топором!») осно-

вана на лейтинтонации страдания, которой предшествует восходящий пассаж струнных.

Пример 5

Эмоциональный взрыв словно лишает главную героиню сил: после кульминационной зоны характер интонирования меняется с кантиленного на речитативный. Речитатив часто прерывается паузами, имитирующими сбивчивое дыхание Си Эр. Форма монолога оказывается открытой: начинаясь, как вариации на две темы (интонационно родственные друг другу), ария превращается в свободную импровизационную сцену с речитативно-декламационным вокалом и с перенесением основной смысловой нагрузки в оркестровую партию.

До настоящего момента партия Си Эр формировалась согласно принципам непрерывного развития и симфонизации оперы. Однако в III действии авторы отступают от них и поручают главной героине арию на тему, которая была задействована в предыдущем монологе. Подобное решение, воспринимаемое с современной точки зрения как некоторый драматургический просчет, можно объяснить тем фактом, что в опере «Седая девушка» предпринята одна из первых попыток освоения китайскими композиторами европейской оперной традиции. В настоящее время этот фрагмент III действия в большинстве постановок редуцируется и заменяется разговорной сценой, повествующей о бегстве Си Эр из плена.

Кульминация развития образа Си Эр приходится на I картину IV действия, представляющую собою развернутую сцену сквозного развития и включающую отдельные номера (ариозо и дуэты) иных персонажей, а также хоровые фрагменты. Именно в этой сцене происходит психологиче-

ская трансформация Си Эр, которая была потенциально заложена уже в первой арии героини и к которой закономерно привело предшествующее развитие музыкального материала.

Начинается сцена с развернутого хорового фрагмента, построенного по принципу крещендирования. Хор повествует о бедах и страданиях, принесенных войной, о разоренной земле. Нарастающее напряжение ведет к кульминации (с такта 117), с которой совпадает начало арии Си Эр «Злоба как гора». Эта ария кардинально отличается от предшествующих номеров: тематизм утратил присущий Си Эр грациозный мелодизм и ламентозность, в основе — квартовые интонации, решительное восходящее движение (Пример 6).

Оркестр рисует разгул стихии. При этом оркестровые партии очень дифференцированы: пассажи деревянных и струнных звучат на фоне непреклонного маршевого ритма ударных, одновременно у фагота и виолончели — хроматический нисходящий мотив. Большого драматизма и сложности в совокупном использовании всех выразительных средств партия Си Эр еще не достигала.

Развитие обрывается с появлением Му Ренчжи и Хуан Ширена, сообщающих о прибытии Восьмой армии. Авторы, вводя этот номер, реализуют типичный для европейской музыки прием отстранения, оттягивания развязки, способствующий эффекту ожидания и еще большему усилению напряжения. Поэтому возобновление арии Си Эр воспринимается как новый виток напряже-

ния. Отметим, что реплики «Я стала призраком!» героиня произносит говорком. До сих пор этот прием использовался только в партии Му Ренчжи, характеризуя его как бездушного, отрицательного героя. В партии Си Эр говорок — знак ее духовного перерождения. Здесь как бы невольно заявляет о себе мистическая составляющая источника сюжета: легенда о девушке, утратившей человеческую природу и ставшей призраком. Вокал, кантилена — это человеческое, душевное начало; их отсутствие — иная, пугающая, мистическая

сущность. Но авторы оперы переводят сюжет в сугубо реалистический пласт. Здесь говорок передает сверхчеловеческое страдание, выпавшее на долю героини, ее бессилие и отчаяние. Аналогичный прием использовался и в европейских психологических драмах в кульминационные моменты, когда вокального интонирования оказывалось недостаточно для передачи силы эмоций героя (например, в наиболее драматичных моментах партии царя Бориса из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»).

Пример 6

竖琴

板胡

唱腔

恨 是 高 山

◎ 节奏自由地 散板

Си Эр действительно изменила свою природу, однако она превратилась не в привидение. В ней пробудилась стихийная сила, поэтому в ее арии больше не будет жанрово окрашенной кантилены. Только речитативные реплики, иногда переходящие в говорок, на фоне максимально активной оркестровой партии, передающей и разгул сил природы, и иступленное состояние героини.

Последние картины оперы в драматургическом отношении более слабые. Отвечая четко сформулированному идеологическому запросу, авторы несколько искусственно прерывают развитие драматического сюжета народно-патриотическим финалом. К сожалению, в последнем действии образ главной героини лишен яркости и индивидуальности. Си Эр становится частью героического образа восставшего народа, поэтому в этом действии у нее нет развернутых сольных эпизодов. Она выступает либо в дуэте с Дачунем (дуэт-согласие «Мы вместе родились в деревне Янг»), либо в хоровых эпизодах как запевала. Однако мотивная разработка ее партии логично соотносится с предшествующим материалом. Определяющими для нее становятся кварто-квинтовые интонации и маршевый ритм, сближающие музыкальные характеристики Си Эр и Дачуна.

В качестве выводов, отметим, что партия Си Эр связана с непрерывным сквозным развитием на протяжении всей оперы, что для китайского

театра было абсолютным новаторством. Каждая следующая сцена Си Эр крупнее и драматичнее предыдущей, что создает динамику действия. В то же время целостность образа обеспечивается единством интонаций и логикой прорастания мотивов. Драматургия развития образа главной героини, реализованная авторами, диктует определенные режиссерские и исполнительские задачи, подробный анализ которых определяет перспективу дальнейшего исследования материала оперы.

Примечание

¹ Стихотворный перевод на русский язык соответствует варианту, который был использован при постановке пьесы «Седая девушка» в СССР в Москве (театр им. Вахтангова), в 1952 году [8].

Список источников

1. *Чжан Личжэнь*. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2010. 149 с.
2. *Ван Июх*. История современной китайской музыки. Пекин: Народная музыка, 1994. 331 с.
3. *Ли Гань*. Рассказы о китайской опере. Пекин: Культура и искусство, 1988. 665 с.
4. *Ху Шитин*. Национальная опера, рожденная под грохот пушек (об исторической месте и художественных достижениях оперы «Седая

- девушка») // Отмечая 54 годовщину выступления Мао Цзедунa в Янане: сб. ст. Аньхуан: Аньхуанская новая опера, 1996. С. 67–70.
5. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2015. 175 с.
 6. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2016. 210 с.
 7. История мировой литературы: в 9 томах. Т. 2. / гл. ред. Г. П. Бердников. М.: Наука, 1984. 110 с.
 8. Хэ Цзинчжи, Дин Ни. Седая девушка: Пьеса / пер. с кит. П. Захарова // Звезда. 1951. № 2. С. 68–106.
- References
1. Chzhan, Lichzhjen (2010), "Contemporary Chinese Opera: History and Development Prospects", Ph.D. dissertation, musical art, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint-Petersburg, Russia.
 2. Van, Iyuh (1994), *Istorija sovremennoj kitajskoj muzyki* [History of modern Chinese music], Narodnaja muzyka, Pekin, PRC.
 3. Gan, Li (1988), *Rasskazy o kitajskoj opera* [Tales of Chinese Opera], Kul'tura i iskusstvo, Pekin, PRC.
 4. Hu, Shipin (1996), "National Opera, Born to the Roar of Cannons (about the historical place and artistic achievements of the opera «The Gray-haired Girl»)", *Otmehaja 54 godovshhinu vystuplenija Mao Czeduna v Janane* [Celebrating the 54th anniversary of Mao Zedong's speech in Yanan], An'huan, PRC, pp. 67–70.
 5. Chen, In (2015), "Chinese opera of the XX – early XXI century: on the problem of mastering the European experience", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
 6. Sun, Lu (2016), "Chinese folk opera: on the problem of the formation and development of the genre", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
 7. Berdnikov, G. P. (ed.) (1984), *Istorija mirovoj literatury* [History of world literature], Vol. 2, Nauka, Moscow, USSR.
 8. Hje, Czinchzhi, and Din, Ni (1951) "Sedaja devushka" [The Gray-haired Girl], translated by P. Zaharov, *Zvezda*, № 2, pp. 68–106.
- Статья поступила в редакцию 20.08.2021; одобрена после рецензирования 25.08.2021; принята к публикации 17.09.2021.
- The article was submitted 20.08.2021; approved after reviewing 25.08.2021; accepted for publication 17.09.2021

Научная статья

УДК 78/784

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.010

Новая вокальная практика Китая в XX–XXI столетиях и ее эстетические основания

Люй Цзяин

Суйчанский музыкально-хореографический институт, Суйчан, Китай,

286437402@qq.com

Аннотация. В XXI столетии опыт китайских певцов и преподавателей вокала представляется уникальным, поскольку в течение прошедшего столетия поколения вокалистов целенаправленно трудились над совмещением техники академического западного стиля пения с национальной манерой. Освоение манеры пения, резко отличающейся от национального стиля, прошло путь от слепого копирования к достижению долгожданного единения. Однако, научившись петь «по-европейски», к концу XX столетия прогрессивные музыканты Китая вновь обращаются к традиционной культуре, стремясь теперь к всестороннему ее вовлечению в мировое пространство музыки. Поиск ее места в современном мире естественно влечет за собой обращение к эстетическим основам национальной вокальной культуры, коренящимся в древней китайской философии. В статье рассмотрены категории древней китайской философии, их тесная связь с вокальной практикой, трансформация терминов в принципы описания вокальной техники.

Уникальность современной вокальной культуры Китая запечатлена в творчестве певицы У Бися, свободно владеющей вокальными пластами западной культуры, современным и традиционным китайским пением. «Феномен У Бися» заключается в своеобразном музыкальном «билингвизме»: вокалистка демонстрирует не только синтезированный стиль «китайского бельканто», но свободно владеет западноевропейским репертуаром, может участвовать в исполнении пекинской оперы или народных песен в аутентичной манере.

Ключевые слова: китайское традиционное пение, конфуцианство, «Мэйшань хэи», аутентичная манера, вокальный «билингвизм»

Для цитирования: Люй Цзяин. Новая вокальная практика Китая в XX–XXI столетиях и ее эстетические основания // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 55–60. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.010>.

Original article

China's new vocal practice in the 20th–21st centuries and its aesthetic bases

Lyu Jiayin

Xuchang Institute of Music and Choreography, Xuchang, China,

286437402@qq.com

Abstract. In the 21st century, the experience of Chinese singers and vocal teachers seems to be unique, since over the past century, generations of vocalists have purposefully worked to combine the technique of the academic Western style of singing with the national style. The mastery of a singing manner that sharply differs from the national style has gone from blind copying to achieving the long-awaited unity. However, having learned to sing «in a European way», by the end of the twentieth century, progressive musicians in China are again turning to traditional culture, now striving for its all-round involvement in the world space of music. The search for its place in the modern world naturally entails an appeal to the aesthetic foundations of the national vocal culture, rooted in ancient Chinese philosophy. The article examines the categories of ancient Chinese philosophy, their close relationship with vocal practice, the transformation of terms into the principles of describing vocal technique.

The uniqueness of the modern vocal culture of China is captured in the work of the singer Wu Bisia, who is fluent in the vocal layers of Western culture, modern and traditional Chinese singing. The «Wu Bisha Phenomenon» is a kind of musical «bilingualism»: the vocalist demonstrates not only the synthesized style of «Chinese bel canto», but is fluent in the Western European repertoire, can participate in the performance of Peking opera or folk songs in an authentic manner.

© Люй Цзяин, 2021

Keywords: Chinese traditional singing, Confucianism, «Meishan hei», authentic manner, vocal «bilingualism»

For citation: Lyu Jiayin. China's new vocal practice in the 20th–21st centuries and its aesthetic bases. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61); 55-60 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.010>.

Осмысление современной вокальной культуры Китая начинается с понимания произошедших с нею перемен в XX столетии. Вестернизация, с описания заслуг которой начинается значительная часть исследований, посвященных музыкальному искусству Китая, не единственный рычаг, повернувший его по новому пути. Певческое искусство тысячелетиями существовало в условиях синкрезиса традиционной культуры. Его выход из синкрезиса в автономное состояние привел в движение поиск новых жанровых, стилевых, технических характеристик пения. Остались позади этапы полного копирования западной манеры пения, резко отличающейся от национальной стилистики; в вокальных школах китайских мастеров найдены точки соприкосновения национальной и западной манер, можно сказать, что достигнут их органический синтез. Но не только в академической области вокального искусства произошли перемены, отделившие ее от национальной традиции пения. Если сравнивать песни, которые звучат сегодня в Китае, с народными напевами, можно услышать громадную разницу, отделившую старое китайское пение от того, как поют в Китае сегодня.

Интересно, что именно эту новую для Китая вокальную практику назвали «народной музыкой». В понятии отражен, прежде всего, всенародный характер ее освоения: новые виды пения охватили широкие слои населения, новые песни «в западном стиле» были распространены в школьных программах. Народ учился петь «по-европейски», слушать и понимать прекрасное итальянское бельканто, которое в первой половине XX столетия для Китая стало идеалом некоего нового вокального языка. Массовое обсуждение и «переживание» проблем вокальной музыки в печати, на симпозиумах, форумах и иных формах открытых дискуссий с привлечением широких народных масс содействовало процессу вслушивания в западный стиль вокала и первым опытам его практического постижения.

Но к концу XX столетия прогрессивные музыканты Китая вновь обращаются к традиционной культуре, стремясь теперь к всестороннему ее вовлечению в открытое мировое пространство музыки.

Китайское традиционное пение можно считать подлинным национальным достоянием, которое, в ходе долгого процесса формиро-

вания и развития, накопило богатство образов и индивидуальных манер исполнения, установив каноны традиционного театрального искусства: канон мелодии — «Цичэнь даньтянь», канон выступления — «Цзинци шэньэр» и канон дикции — «Цзычжун кунцин»¹. Техники и принципы традиционной китайской оперы занимают особое место в национальной вокальной традиции, являются жемчужиной в сокровищнице родной культуры.

Обращение к традиции предполагает определение эстетических оснований национальной вокальной культуры, истоки которой коренятся в древней китайской философии. Так, согласно конфуцианскому канону, философской категорией с глубоким внутренним содержанием является представление о гармонии «хэ». «Хэ» обозначает гармонию и спокойствие, и в достижении спокойствия души «хэ» становится основополагающим качеством. Физическим основанием «хэ» является гармония звуков. Музыка, фундаментом которой и есть гармония, приводит в движение нравственный аспект. Эстетическая концепция гармонии в музыкальных идеях конфуцианской школы пронизывает традиционную китайскую музыку и влияет на ее развитие, в котором доминирующее положение занимает китайская национальная вокальная музыка [1, с. 49].

В древнем Китае высшей сферой эстетики считалась «гармония между человеком и природой». В современную же эпоху достижение гармонии является целью, которую преследуют в мире искусства. Поэтому в национальной вокальной музыке Китая «хэ» представляет собой понятие с важнейшим идейным внутренним содержанием. Разумеется, преломление сущности «хэ» в искусстве вокала отражается весьма опосредованно. Так, с конца XIX до начала XX века происходило активное углубление взаимодействия и сотрудничества между государствами, и проникновение вокального искусства Запада в Китай рассматривается как продолжение лучших сторон сотрудничества стран.

Наибольшее различие традиционной национальной манеры и академического вокального искусства Западной культуры на слух распознавалось в области тембровых характеристик пения. За радикальным несходством качеств пения, мгновенно выделяемых слухом, стоит множество факторов, среди них уникальная история куль-

турного развития, обычаев и гуманистических верований Запада, разница в жизненных привычках, местах проживания, даже в физиологическом строении людей. Во время пения тембр голоса у китайцев яркий и утонченный, а их голоса могут быть гибкими и изменчивыми, — эти качества достались в наследство от театрализованного искусства традиционной китайской оперы. При этом китайские вокалисты знают, как защищать голосовые связки, применять техники пения согласно научным требованиям, гарантировать дыхательную и резонансную поддержку, что позволяет во время исполнения песен китайского вокального искусства сохранять присущие китайскому народу звуковые характеристики. В частности, тонкие и щедрые оттенки, прозрачные и концентрированные звуки, легкость достижения как высоких, так и низких частот не только подчеркивают отличие от западного стиля пения, но и являются показателем неповторимости искусства китайского национального вокала. Отношение к пению как к естественному способу звукоизвлечения, легко = *гармонично* согласующемуся с физиологией и индивидуальными качествами человека, заставило китайских вокалистов искать пути соединения методологии вокальной культуры Запада с техникой национального способа пения. Китайцы переносят академические дыхательные упражнения в систему собственных развитых преимуществ, стремясь гармонизировать их с собственными традициями. Самым важным остается освоение резонансной техники пения, после которого восполняется значимая составляющая, изначально отсутствующая в технике упражнений китайской национальной вокальной музыки.

Столь же значимой категорией, составляющей ценностное ядро китайского вокального искусства, является *единство красоты и добродетели* «*Мэйшань хэи*».

В традиционной китайской философской мысли «красота» относится к категории искусства, а «добродетель» относится к категории нравственности. Конфуций выдвинул идею о совершенстве в музыке, считая, что в ней соединяются «красота» и «добродетель». Нравственная добродетель влечет за собой создание прекрасной музыки, а под заразительным, воспитательным, проникающим и улучшающим воздействием музыки люди будут стремиться к благородству и совершенствованию своего духовного мира. Конфуций не только пропагандировал эстетическую идею о единстве красоты и добродетели, но и выступал за богатое чувственное содержание в музыке, так как наслаждение

музыкой представляет собой не только процесс удовлетворения от полученных восхитительных звуков; более важной является возможность осмысления выражающихся в музыке идей, духовно-нравственного этического начала. Вокальная музыка, будучи одной из важных форм традиционной музыки, также несет миссию воспитания совершенства в человеческом обществе. Это связано с тем, что лингвистическая составляющая песен может эффективно наложить ограничение на нравственное содержание, такое переплетение музыки и литературы становится единением красоты и добродетели. Вне зависимости от эпохи, в древности или в современном мире, национальная вокальная музыка является именно той лирической формой универсального искусства, где лиризм проявляется не только в мелодии, но и в словесном содержании песни, что делает ее способной удовлетворять непрерывно изменяющимся потребностям человека в эстетических переживаниях [2, с. 25].

Эти положения китайской философии — не только некая общая предпосылка к взаимодействию поэтического и музыкального начал в китайском вокальном искусстве. Музыка и слово как олицетворение единства красоты и добродетели в китайском контексте не допускает упрощенного взгляда на связь высокой поэзии и совершенной музыки, который легко свести в общее место, касающееся любой классической культуры. Китайское традиционное искусство вокала особым образом культивирует дикцию и фонетический аспект пропеваемого текста, ни одно из мгновений которого не допускает обобщения содержания или его вытеснения на второй план. В национальном вокальном искусстве не существовало проблем «слова и музыки», обсуждавшихся в европейской культуре, где этот баланс был упруг, изменчив и гибок. Китайское пение — это всегда ювелирно пропеваемое содержание, погруженное в столь же ювелирное искусство пения, и с ним неразрывно связанное в каждый звучащий миг.

Своеобразно отражены в эстетике пения идеи даосизма, оказавшего глубокое влияние на китайскую философию. Главными принципами даосизма являлись уважение к природе и «управление при помощи невмешательства». Концепция «невмешательства» не означает безразличия, а подразумевает естественный ход развития и подчеркивает необходимость *естественных* действий — *наличие* действия при *отсутствии* бездействия». Термины «наличие» и «отсутствие» всегда встречаются в паре. Например, «отсутствие имени — перед началом Вселенной, нали-

чие имени — мать всего сущего» (здесь имеется в виду, что перед возникновением Вселенной ничего не было, в том числе и названий, а когда появились вещи, появились и имена). Другие примеры: «Наличие и отсутствие взаимодействуют», «Наличие является благом, отсутствие является пользой» (наличие и отсутствие взаимно порождают друг друга, но в то же время они противоположны, одно не обходится без другого) [3, с. 102]. «Наличие» и «отсутствие» взаимозависимы и составляют диалектическое единство.

Эти взгляды одинаково важны для изучающего вокал. Ценности китайского вокального искусства зависят от культуры его творцов, а совершенствование в музыке и степень ощущения мира нельзя оторвать от политического, экономического и социального контекста. Почитаемое Лао Цзы «Дао» невидимо, но оно определяет траекторию развития мира. Эта не зависящая от воли людей закономерность указывает нам, что только подчинившись ей, можно добиться настоящего успеха. Границы передаваемой пением красоты неосязаемы и бесконечны, они поддаются свободному человеческому воображению. Успешный вокалист может естественно воздействовать на чувства слушателей, привести их к получению эмоций и вести их дух вперед. Поющий, используя прекрасный голос, может передать бесконечные смыслы.

Образ и содержания феноменов «Ю» (наличие) и «У» (отсутствие) в китайском вокальном искусстве различны и находятся в объективном (гармоническом, сбалансированном) антагонизме. Обсуждение антагонизма «Ю» и «У» в контексте пения будет способствовать пониманию различных факторов внутреннего содержания формы и духа китайской музыки. Именно постоянная память о единстве взаимодействующих, но содержательно отличающихся начал породила специфическую терминологию, сопровождающую как процесс обучения пению, так и его характеристики. Благодаря этому будет легче понять используемые в национальной музыке категории «Даодэ», а также другие формы антагонизма, в том числе музыкальные: «громкий и тихий», «настоящий и фальшивый», «сильный и слабый», «твердый и мягкий», «истинный и ложный», «ранний и поздний», «светлый и темный», а также относящиеся к проникающей силе звука «дальний и близкий», к темпу — «быстрый и медленный», к ритму — «напряженный и расслабленный».

В процессе изучения практики вокальной музыки не избежать большого количества конкретных вопросов различного характера, в ко-

торых используются профессиональные термины, при этом их происхождение объясняется не повышенным производством метафор в системе устного канона, но коренится в сфере идей Даодэ. Например, голос должен «идти вперед», высота звука должна вызывать чувство «жужжания», дыхание должно «течь свободно», «регистры» нужно объединить, голос должен «противопоставлять мягкость и жесткость», переходы между низкими, средними и высокими диапазонами должны проходить естественно. Хорошим примером может служить проблема разделения музыкальных регистров. Для улучшения техники исполнения и повышения музыкальной выразительности требуется обеспечить разделение регистров и их единство: учащемуся требуется понять источник проблемы, чтобы стереть разницу между регистрами и сделать переходы автоматическими, добиться естественного единства. Эти проблемы можно рассмотреть в контексте «наличия» регистров и их «отсутствия». Подобный подход можно использовать для понимания «света и тени» и умелого совмещения твердости и мягкости в тембрах народного вокала. Таким образом, подробное раскрытие всех составляющих поможет лучше освоить их в теории и точнее применять на практике, что приведет к неосознаваемому навыку или, иначе говоря, привычке. Никакие усиления или разделения в теории не должны становиться причиной однобокого развития учащегося, «наличие» и «отсутствие» вместе составляют единую антагонистическую систему², и стремление к сохранению естественного течения голоса в китайском вокальном искусстве является настоящим примером «невмешательства» [3, с. 113].

Естество голоса — один из основополагающих принципов китайского пения. В традиционном пении вокальная техника связывает дыхание не с процессом звукоизвлечения, а в первую очередь — с правильным произнесением слова и с его эмоциональным окрашиванием. Существует историческое представление о сходстве древних песнопений с декларированием стихов, основанных на тесной связи дыхания со словом и эмоциями. В такой распевной декламации были выработаны приемы дыхательной техники, ставшей основой народного способа пения. Ее цель — придать звучанию голоса множество быстро меняющихся тембровых оттенков, которые окрашивают то или иное поэтически значимое слово вокального текста. Если западный способ добивается ровности воздушного потока, то методика китайского народного пения предполагает переменные толчки воздуха, весьма разнообраз-

ные по силе и направлению. Воздух аккумулируется в нижней части брюшной полости и энергичными, но весьма «ювелирными» движениями направляется в зону вокального аппарата. Этот своеобразный каталог дыхательных движений запечатлен в национальной традиции в виде особых терминов, постигаемых практикой пения и хорошо известных народным певцам, таких как «Подъем воздуха» («Тици» "提气"), «Сдерживание воздуха» («Чэньци» "沉气"), «Подергивание воздуха» («Тяоци» "跳气"), «Сокрушение воздуха» («Сюци» "墟气"), «Втягивание воздуха» («Чоуци» "抽气"), Дыхание плача («Цици» "泣气"). Каждый из терминов содержит информацию о способе обращения с воздушным потоком и о эмоциональной окраске этого способа³. Техника дыхания, воплощенная в метафорах терминов, реализуется в эстетическом качестве китайского пения, которое западные слушатели ассоциируют с «восточной мелизматикой», тогда как в национальном восприятии это качество имеет, скорее, тембровую природу и является результатом ювелирной работы вокального аппарата, придающей звуку сочетание мелодических и тембровых красок.

В Китае древнейшие народные песни исполняются с применением чистого натурального голоса, пение отличается максимальной естественностью, не требующей специальной постановки. Народные песни разных районов севера, например, Цинхайский «Цветок», предполагают развитое яркое звучание в высоком регистре, окраска голоса обладает отчетливой специфичностью. Такая манера пения тесно взаимосвязана с языком; сочетание интонирования и диалекта запечатлевает характерные особенности местного стиля.

После 50-х годов XX века китайский национальный вокал начал постепенно идти в сторону специализации. Ряд музыкальных учреждений приступает к созданию учебных программ традиционной вокальной музыки. Открываются исследовательские учреждения национальной вокальной культуры, предназначенные для сохранения и профессионализации певческой традиции китайской оперы, речитативной декламации, народных песен. Специалисты изучают и смело заимствуют преимущества дыхания, подачи звука, резонанса из технологии, присущей западному пению. Но отличия на слух остаются очевидными: во-первых, заимствованная академическая манера, по сравнению с народным вокалом в любой партии сохраняет полноту тембра. Кроме того, академическое звучание опирается, условно говоря, назад, используя глубинные ресурсы

звукоизвлечения — опору на диафрагму, тогда как звучание в национальной манере отправляет опору звука вперед, в ротовую полость. В технике национального пения отчетливо слышно, что в высоком регистре звук яркий; национальный вокал по-прежнему использует принципы дыхания, свойственные стилю китайской традиционной оперы. Наконец, полиэтничность народонаселения Китая закрепила в культуре страны множественность эстетических традиций, диалектных норм языка, разнообразие музыкальных стилей, яркую этническую специфичность. Эта множественность локальных стилевых проявлений способствовала такой же множественности особенных приемов и манер исполнения. Поэтому для китайских вокалистов становится насущной задачей не только освоение техники западного искусства, но и сохранение собственной культуры, нуждающейся в более совершенных технологиях пения, опирающихся не только на стремительно исчезающую устную интуицию традиции.

Достижения современной вокальной культуры Китая воплощены в творчестве певицы У Бися, свободно владеющей вокальными пластами западной культуры, современным и традиционным китайским пением. Она является певицей, овладевшей во всей полноте двумя манерами исполнения: китайской и европейской. «Феномен У Бися» заключается в своеобразном музыкальном «билингвизме», отличающем стиль этой вокалистки от других певцов, которые обычно овладевают одной из манер и являются исполнителями в академическом стиле или национальной манере. Творчество У Бися положило конец давней проблеме в китайской вокальной музыке, заключавшейся в совмещении народной манеры исполнения и вокальной техники западного происхождения. Вокалистка демонстрирует не только синтезированный стиль «китайского бельканто», но свободно владеет западноевропейским репертуаром и может исполнять части пекинской оперы или народные песни в аутентичной манере. У Бися продемонстрировала полноту воплощения аутентичных черт китайского пения и совершенство исполнения зарубежного оперного репертуара. Представитель «неевропейской культуры» впервые явил миру особое вокальное искусство, в котором разные стили и культуры объединились на основе нового опыта, сформировавшегося в недрах современной школы китайского искусства пения.

Синтез двух радикально отличающихся по звучанию вокальных культур, осуществленный У Бися, позволил сохранить краски родного во-

кального языка, не опознаваемые иностранцами, но узнаваемые в своей стране. При этом легкость звучания, сохранение молодости голоса, его уникальная выносливость — качества, которыми китайская вокальная школа готова поделиться.

Примечания

¹ Во времена династии Тан в «Заметках Музыкальной палаты» было написано, как использовать и контролировать дыхание; в энциклопедии «Записи бесед в Мэнси — Законы музыки» династии Сун упоминались требования к способам извлечения звуков при пении, например, «в звуке есть иероглифы, а в иероглифах — звуки», а также взаимодействие дикции и звучания.

² В западной терминологии философии — «единство противоположностей», однако мы будем избегать перенесения сходных терминов как обладающих глубиной контекста, чаще радикально отличающегося.

³ Яркие образные метафоры обычны для работы вокалиста. В западноевропейской традиции самая знаменитая из метафор — «петь в маску».

Список источников

1. 汤一介《和而不同》{M}辽宁人民出版社.2001年 (*Тан Ицзе. Одинаковое, но разное.*

Ляонин: Народное издательство провинции Ляонин, 2001. 49 с.).

2. 钱穆《论语新解》{M}新华三联书店.2005年 (*Цянь Му. Новая интерпретация текстов Конфуция. Пекин: Книжный магазин Синьхуа, 2005. 25 с.*).
3. 傅佩荣.解读老子.上海:上海三联书店, 2007年5月 (*Фу Пэйжун. Трактровка Лао Цзы. Шанхай: Шанхайский книжный магазин, 2007. 113 с.*).

References

1. Tang, Y. (2001), *Odinakovoye, no raznoye* [Same, but different], Liaoning Provincial People's Publishing House, Liaoning, China.
2. Qian, M. (2005), *Novaya interpretatsiya tekstov Konfutsiya* [A New Interpretation of Confucius Texts], Xinhua Bookstore, Beijing, China.
3. Fu, P. (2007), *Traktovka Lao TSzy* [Interpretation of Lao Tzu], Shanghai Sanlian Bookstore, Shanghai, China.

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 27.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.011

Традиции и инновации в китайской опере XXI века**Цзун Чжэн**Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия,
772090@qq.com

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию китайской оперы XXI века. Цель исследования состоит в выявлении традиционных и новаторских элементов в современной трактовке оперного жанра. Деятельность китайских оперных композиторов XXI века, проложивших новые направления и пути в современном музыкальном искусстве и соединивших традиционные и инновационные взгляды на оперу, заслуживает особого внимания. Этими путями идет молодое поколение китайских композиторов, объединяющих в одно мультикультурное целое достижения многих национальных композиторских школ, этнических традиций прошлого и современности. На рубеже тысячелетий в условиях глобализации культуры и тотального синтеза мировых музыкальных традиций в Китае возникла «вторая волна» развития национальной композиторской школы, вершиной которой стали замечательные оперы китайских композиторов XXI века (Гуаня Ся, Сяо Бая, Сана Бо, Лэй Лэй, Мэна Вэйдуна, Тана Дуна и Ду Юн), получившие мировое признание.

Автор статьи дает обзор основных произведений в жанре китайской оперы, обозначает основные типы сюжетов современных китайских опер (историко-героические, народные и военные драмы, современные сюжеты с социальной проблематикой). В статье также выявлены основные жанрово-стилевые ориентации оперных композиторов (национальная драма, классическая западноевропейская и современная американская опера, региональные фольклорные элементы, элементы массовой музыки), благодаря которым создаются необычные жанровые миксты. Свободно обращаясь к разным культурным истокам, китайские композиторы утверждают идею объединения всего человечества.

Ключевые слова: опера, музыкальное искусство, Китай, композитор, традиции, инновации, авангард, китайская композиторская школа

Для цитирования: Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 61–66. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.011>.

Original article

Traditions and innovations in the chinese opera of the 21st century**Zong Zheng**The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia,
772090@qq.com

Abstract. This article is devoted to the study of Chinese opera in the 21st century. The aim of the study is to identify traditional and innovative elements in the modern interpretation of the opera genre. The work of 21st century Chinese opera composers, who paved new directions and paths in contemporary musical art and combined traditional and innovative views on opera, deserves special attention. These paths are followed by the young generation of Chinese composers, combining into one multicultural whole the achievements of many national composing schools, ethnic traditions of the past and present. At the turn of the millennium, in the context of the globalization of culture and the total synthesis of world musical traditions in China, a «second wave» of development of the national composing school emerged, culminating in the remarkable operas of Chinese composers of the 21st century (Guan Xia, Xiao Bai, Sana Bo, Lei Lei, Meng Weidong, Tana Dong and Du Yun), which have received worldwide recognition.

The author of the article gives an overview of the main works in the genre of Chinese opera, identifies the main types of plots in modern Chinese operas (historical and heroic, folk and military dramas, modern plots with social issues). The article also reveals the main genre and style orientations of opera composers (national drama, classical Western European and contemporary American opera, regional folklore elements, elements of mass music), thanks to which unusual genre mixes are created. Freely turning to different cultural origins, Chinese composers assert the idea of uniting all of humanity.

© Цзун Чжэн, 2021

Keywords: opera, musical art, China, composer, tradition, innovation, avant-garde, Chinese composer school

For citation: Zong Zhong. Traditions and innovations in the Chinese opera of the 21st century. *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61); 61-66 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.011>.

Культурные контакты Китая со странами Европы и США усилились в конце 1970-х годов по завершении «культурной революции», когда изменившаяся в стране социально-экономическая и политическая ситуация положительно сказалась на развитии национальной музыки разных жанров, включая оперу. Государственная политика «реформ и открытости» нашла отражение и в театральном искусстве Китая. Активное влияние западной музыкальной культуры на творчество китайских композиторов обусловило формирование национальной композиторской школы в 1970 – начале 1990 годов.

Расширение разнообразной в географическом и социальном отношении слушательской аудитории до мировой стало насущной потребностью самих китайских композиторов и музыкантов, активно работавших в концертных залах и театрах разных континентов. В связи с этим чрезвычайно актуальной и интересной оказывается проблема отношения к музыкальному произведению, в той или иной степени отражающему образы истории и современного мира в их геокультурном измерении. В поле зрения композиторов Китая XXI века и их слуховом поле оказались различные этнические традиции, которые, в отличие от автономного существования в условиях реальной музыкальной практики, могли соединиться в одно целое в оперном произведении. Современные оперы китайских композиторов благодаря соединению традиций и инноваций направляют слушателей по этно- и геокультурным «маршрутам» современной музыки подобно тому, как это делают музыкальные фестивали во всех странах мира.

На вершине «второй волны», в творческой деятельности композиторов, получивших образование западного типа и использующих новые методы и техники композиции, сформировался «азиатский музыкальный авангард» (В. Н. Юнусова [1]). Представители этого течения активно обращались к музыкально-театральным жанрам, поэтому китайская опера конца XX – начала XXI века не прошла мимо этих событий в области культуры, не только сохранив традиции национальной музыкальной драмы, но и восприняв инновации западноевропейского авангарда [2].

В 2000-х годах на родине и за ее пределами были поставлены оперы современных китайских композиторов, в которых соотношение национальных традиций и авангардных тенденций

было разным в силу индивидуальных творческих установок авторов и художественных концепций самих опер [3]. Среди них выделим «Сыма Цянь» Чжана Юйлуна и «Мелкий солнечный дождь» Лю Чжэньцзо и Чжу Цина (2000), «Прощай, Кембриджский мост» Чжоу Сюэши (2001), «Чай: зеркало души» Тана Дуна (2002), «Риск для жизни» Вэня Дэцина (2003), «Поэма о Мулань» Гуаня Ся (2004), «Пламя и весенний ветер погубят древний город» Вана Цзунцзе, «Золотой песок» Саня Бао и «Песня для кино» Ли Цзуншэна (2005), «Первый император» Тана Дуна, «Гроза» Мо Фана, «Озеро Сюэланху» Гао Шичжана и Линя Миньяна (2006), «Поэт Ли Бо» Гуо Вэнь Цина (2007), «Прощай, моя наложница» Сяо Бая и «Бабочка» Сана Бо (2008), «Си Ши» Лэй Лэй и «Деревенский учитель» Хао Вэя (2009), «Китайский сирота» Лэй Лэй и «Долина Красной реки» Мэна Вэйдуна (2011), «Баллада о канале» Иня Цина, «Крепость Дяоюйчэн» Сюя Чжаньхая (2012), «Мальчик-рикша» Го Вэньцина и «Посетители на Ледяной горе» Лэй Лэй (2014), «Рассвет» Цзиня Сяна (2015) и «Кость ангела» Ду Юн (2016) [4]. Все это разноплановые и разножанровые оперы, в которых пропорции китайских традиций и западноевропейских инноваций зависят от литературно-сюжетной основы и образно-смыслового содержания драматического произведения.

В 2000-е годы китайская опера продолжила развитие в сторону многообразия тем, сюжетов, стилистики, композиторских техник. В китайских операх нового тысячелетия можно выделить три типа сюжетов: 1) исторические и героические, связанные с важнейшими событиями в жизни страны и известными личностями (например, «Сыма Цянь» Чжана Юйлуна, «Поэма о Мулань» Гуаня Ся, «Первый император» Тана Дуна); 2) драмы, в том числе военные, основанные на конфликтной ситуации между героями или народами, которые могут принадлежать разным эпохам и национальным культурам («Прощай, Кембриджский мост» Чжоу Сюэши, «Долина Красной реки» Мэна Вэйдуна, «Прощай, моя наложница» Сяо Бая); 3) современные сюжеты, отражающие социальные проблемы и события, в том числе международного значения («Мальчик-рикша» Го Вэньцина, «Кость ангела» Ду Юн) [5].

Музыкально-стилистически современная китайская опера ориентируется на традиции национальных видов драмы («Прощай, Кембридж-

ский мост» Чжоу Сюэши, «Бабочка» Сана Бо), классической западноевропейской («Сыма Цянь» Чжана Юйлуна, «Си Ши» Лэй Лэй) и современной американской оперы («Первый император» Тана Дуна), региональный музыкальный фольклор Китая («Мелкий солнечный дождь» Лю Чжэньцю, «Гроза» Мо Фана, «Баллада о канале» Иня Цина), музыкально-драматургические принципы мюзикла, рок-оперы и эстрадной песни («Пламя и весенний ветер погубят древний город» Вана Цзунцзе, «Золотой песок» Сань Бао, «Песня для кино» Ли Цзуншэна). Многие из них представляют некий комбинированный, или синтезированный стиль, в котором адаптированы разные музыкальные традиции в их пропорциональном соотношении [6].

Так, стилевой сплав музыкальных культур достигнут в китайской опере в западноевропейском стиле «Си Ши» (2009) женщины-композитора Лэй Лэй, получившей международное признание. В музыкальном языке сочинения гармонично сочетаются элементы традиционных опер Китая и европейской классики. Опера на сюжет о первой из четырех красавиц Древнего Китая композиционно выстроена по европейскому образцу, вокальные номера, основанные на фольклорных напевах, чередуются с традиционными оперными ариями и хорами, тембры народных инструментов оркестра и характерные приемы игры на китайских струнных и духовых придает опере Лэй Лэй ярко национальный колорит.

Примечательно, что современные китайские композиторы, использующие новые техники композиции, проявили интерес к архаическим культурам, традиционной этнической музыке и современному музыкальному фольклору, усилившийся к концу XX столетия. Соединение традиций и инноваций было связано с отражением «вечных» и всегда актуальных проблем смысла музыкального творчества, а также его направленности на человеческую деятельность и способность изменить человека и культуру. Во многом эти проблемы решаются путем обращения к традициям западной и восточной музыки и взаимодействия Запада и Востока в целом, которое осознается основанным на глубокой общности их культурных корней и поэтому является основным в творческом направлении «Китай — мир» [7].

В связи с усилением диалога культур на первый план в сфере художественных интересов композиторов Китая выходят архаическая, традиционная культура и музыка народов мира, напоминающие о некоей общечеловеческой первооснове, об общих корнях мировой музыкальной культуры. Опора современных азиатских композиторов-авангардистов на этническую традицию

знаменует собой новый этап в развитии современного музыкального искусства, выход из творческого кризиса последних десятилетий XX века. Он отмечен возвращением к идеалам Золотого века мировой культуры и использованием традиционных форм музыкально-культурной практики Китая как в современной музыкальной жизни в целом, так и в отдельном музыкальном произведении.

В опере возвращение к традициям дает возможность не просто оттенить настоящее, составить с ним временной контрастный фон, но и переосмыслить на новом уровне забытое прошлое, найти в нем истинное, сохранить ценное. Кроме того, освоение лучших зарубежных традиций дало толчок интенсивному развитию оперного искусства Китая и позволило ему достичь высокого профессионализма: произведения китайских композиторов XXI века ставятся на крупных театральных сценах всего мира, оперные труппы Китая гастролируют в зарубежных странах и участвуют в международных фестивалях, а в постановках китайских опер участвуют знаменитые оперные певцы от Пласидо Доминго до Джесси Норман.

Творчество китайских композиторов периода азиатского музыкального авангарда сопряжено с новой трактовкой художественного текста в музыкальном произведении, включая оперу. Передача традиционных образов китайской культуры осуществляется ими в условиях акустического выражения национального начала. Сочетанием западных и традиционных музыкальных тембров и средствами современного письма становится возможным передать такие специфические черты традиционной музыки, как целостность выражения в ней мировосприятия человека, синкретизм художественных образов, многофункциональность музыкально-инструментальных приемов (оперы «Си Ши» Лэй Лэй и «Первый император» Тана Дуна).

Авангардные принципы коснулись также жанрово-стилевой и образно-содержательной стороны оперных произведений китайских композиторов XXI века, их композиции и средствах музыкальной выразительности. В результате соединения традиций и инноваций в китайской опере XXI века происходили:

- разработка новых структурно-композиционных решений (большая опера, мюзикл, камерная опера);
- интенсивный поиск новых форм и средств выразительности, обогащение жанровой палитры (психологическая и историческая драма, лирико-философская и комическая опера);

- отражение внутреннего мира героев, который становится центральным элементом содержания произведения, создание ярких, выразительных образов и углубление психологизма на социально-историческом фоне;
- взаимопроникновение средств выразительности китайской традиционной музыки и европейской оперной классики (Беллини, Пуччини);
- применение европейских техник композиции, приемов мелодического, ритмического, полифонического и гармонического развития (додекафония, сонорика, пуантилизм, алеаторика, контрапункт, имитация, полигармония и полиритмия);
- наделение оркестра и отдельных инструментов важной драматургической ролью, использование лейтмотивной системы и симфонического развития материала;
- соединение кантилены и речитации, традиционной для китайской оперы и европейской манеры пения, в том числе «sprechstimme» и «sprechgesang», и оперных форм Запада и Востока;
- сочетание авангардных методов композиции с национальным колоритом китайской традиционной музыки.

Этнокультурный контекст оперных произведений китайских композиторов XXI века связан со спецификой музыкального языка. В истории музыки и музыкальной культуры особо важными с точки зрения становления основ звукового и музыкального мышления являются ранние этапы развития. Для древних пластов китайской музыки характерны ангемитонные лады, глиссандирование и мелизматика. На уровне архаических и традиционных экмелики и диатоники в операх Китая возрождаются простейшие виды звукорядов и ладовых структур, а также процесс ладообразования в целом. Претворяя язык архаической и традиционной музыки, китайский музыкальный авангард трактует его элементы как символы или знаки прошлого. В таком контексте выступают тембры музыкальных инструментов, а также вокальные оперные формы, стили и техники пения (например, горловое пение).

Важнейшей художественной задачей современного китайского композитора становится передача как тембрового разнообразия в целом, так и отдельных характерных особенностей исполнительской работы с тембровой стороной звучания [8]. Подобный подход отличает Лэй Лэй, Хао Вэя, Мэна Вэйдуна, Тан Дуна и Ду Юн. Имитация тембров национальных инструментов или их непосредственное использование в ансамблях и

оркестрах западного типа наряду с европейскими инструментами позволяют композиторам обозначить национальную специфику музыки и ее место в многонациональной мировой музыкальной культуре, соответствуя парадигме мультикультурализма в искусстве [9].

Пристальное внимание классиков китайского музыкального авангарда к многочисленным традициям национальной музыки не является случайностью. Подражание или возрождение традиционных музыкальных образцов осуществляется на уровне поставангардной и массовой культуры и выражается в интенсивном развитии музыкально-этнографической деятельности ученых и артистов. В связи с обращением китайских и — шире — азиатских композиторов к музыке различных народов оказывается возможным создание в современной музыкальной жизни единого межконтинентального этнокультурного пространства — своего рода мирового мультикультурного музыкального синтеза [9]. На это указывают не только многие оперы китайских композиторов XXI века, но и широко распространившееся в последние десятилетия понятие «мировая музыка», охватывающая области как традиционной и популярной, так и классической музыки.

В творчестве китайских оперных композиторов данный синтез традиций и инноваций выражается как соединение видов музыки или инструментальных традиций, жанров и форм, стилей и техник. В авангардной музыке Китая оно становится признаком не только взаимодействия, но и взаимопроникновения Запада и Востока. Особое внимание к традициям азиатской и европейской музыки и попытка найти точки их пересечения у представителей китайской композиторской школы «второй волны» приводит к стремлению авторов опер объединить элементы разных культурно-исторических и региональных пластов на основе глубокой общности их культурных корней.

В творчестве Тан Дуна, представляющем американскую ветвь китайского музыкального авангарда, соединение традиций и инноваций в оперном жанре привело к мультикультурному музыкальному синтезу, ярким выражением которого служит опера «Первый император». Ее главным героем становится император древнекитайского царства Цинь Цинь Шихуанди, положивший в III веке до н. э. конец эпохе воюющих царств и создавший единое государство. При нем началось строительство Великой Китайской стены. В опере император изображен как тиран, сеющий зло и смерть, и этот образ указывает на возможность

прочтения сюжета в его связях с событиями эпохи «культурной революции». В то же время с образом Цинь Шихуанди связано и позитивное для истории Китая начало: его требование написать торжественный гимн для подлинного объединения своей новой империи отвечает идее Конфуция об исправлении нравов в государстве с помощью ритуала и музыки. Наряду с классическими европейскими инструментами в оркестр оперы вошли древние китайские бронзовые колокола, водяная скрипка и барабаны с каменными палочками, тембры которых передают дух того времени.

Первым опытом близкого знакомства композитора с этнической музыкой стала игра в юности на традиционных китайских скрипках эрху и цзиньху и его переложения для традиционного китайского оперного оркестра в Пекинской опере. Тембры китайских традиционных инструментов Тан Дун широко использует и в своих операх. Так, в «Пионовой беседке», «Чай: зеркало души» и «Первом императоре» он сочетает соло национальных инструментов со звучанием европейского оркестра.

Обратившись к идее мировой музыки, китайские композиторы XXI века соединили в своих музыкально-театральных произведениях достаточно далекие друг от друга и специфические восточные и западные оперные традиции с современными техниками письма, и это стало главной чертой стиля представителей китайского музыкального авангарда. Свободно обращаясь к разным культурам, китайские композиторы утверждают идею объединения всего человечества. Отталкиваясь от глубокого постижения национальных традиций и не используя прямого заимствования средств выразительности китайского фольклора и изящного стиля Пекинской оперы, композиторы добились глубокого эмоционального воздействия на слушателя, обеспечив мировое признание своего оперного творчества.

Список источников

1. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2. М.: МГК, 2011. С. 195–216.
2. Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетей, 2003. С. 243–251.
3. Лянь Л. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций // Вестник Томского государственного университета

та. Культурология и искусствоведение. 2013. № 3 (11). С. 25–33.

4. Дин Л., Шу Т. История китайской оперы. Т. II. Пекин: Изд-во культуры и искусства, 2011. 112 с. (迪安, 舒特. 中国戏曲史. 第二卷--北京: 文化艺术出版社, 2011年. 112页。)
5. Ли Я. Современная китайская опера. Ганьсу: Ганьсувэньхуа, 1998. 246 с. (李亚. 现代中国戏曲. 甘肃: 甘肃文华, 1998年. 246页。)
6. Цзинь Ц. Практическое воплощение «кросскультурной китайской оперы» в современном театральном искусстве на примере оперы «Башня разбитого сердца» // Научный аспект. 2020. Т. 7. № 3. С. 922–928.
7. Сунь Ц. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2 половине XX ст. // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2010. № 1 (13). С. 66–70.
8. Чэнь И. О национальной самобытности современной китайской оперы // Музыка как национальный мир искусства. Материалы Международной научной конференции / сост. и отв. ред. Е. В. Порфирьева. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; Российский гуманитарный научный фонд, 2015. С. 203–209.
9. Переверзева М. В. Мультикультурализм как основа музыки США: от «плавильного котла» начала XX века к интернациональному синтезу начала XXI столетия // Искусство, культура, образование в XXI веке: проблемы и перспективы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: Изд-во РГСУ, 2019. С. 36–42.

References

1. Yunusova, V. N. (2011), "On the national nature of the musical avant-garde of Asia", *Pamyati Romana Il'icha Grubera. V mire istorii muzyki: Stat'i. Issledovaniya. Perepiska* [In memory of Roman Ilyich Gruber. In the world of music history: Articles. Research. Correspondence], Issue 2, Publishing house of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia, pp. 195–216.
2. Kholopova, V. N. (2003), "Chinese musical avant-garde: from San Tong to Tan Dong", *M. Ye. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera. Vospominaniya. Stat'i* [M. E. Tarakanov: Man and Phonosfera. Memories. Articles], Aletheya, Moscow, Saint-Petersburg, Russia, 2003, pp. 243–251.
3. Lian, L. (2013), "Chinese modern opera in the context of the influence of European traditions", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye* [Bulletin

- of the Tomsk State University. *Culturology and art history*], no. 3 (11), pp. 25–33.
4. Ding, L. and Shu, T. (2011), *Istoriya kitayskoy opery* [History of Chinese Opera], vol. 2, Publishing house of culture and art, Beijing, China.
 5. Li, Ya. (1998), *Sovremennaya kitayskaya opera* [Contemporary Chinese Opera], Gansuvenhua, Gansu, China.
 6. Jin, Ts. (2020), "Practical embodiment of «cross-cultural Chinese opera» in contemporary theatrical art on the example of the opera «Tower of the Broken Heart»", *Nauchnyy aspekt* [Scientific aspect], vol. 7, no. 3, pp. 922–928.
 7. Sun, Q. (2010), "Chinese Musical Theater of the New Era: Main Trends in the Development of Contemporary Opera in the 2nd half of the XXth century", *Vesnik Belaruskaga dzyarzhainaga universiteta kul'tury i mastatstvaŭ* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1 (13), pp. 66–70.
 8. Chen, I. (2015), "On the national identity of modern Chinese opera", *Muzyka kak natsional'nyy mir iskusstva. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Music as a national world of art. Materials of the International Scientific Conference], ed by E. V. Porfiryev, Publishing house of Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia, pp. 203–209.
 9. Pereverzeva, M. V. (2019), "Multiculturalism as the basis of US music: from the «melting pot» of the early XX century to the international synthesis of the early XXI century", *Iskusstvo, kul'tura, obrazovaniye v XXI veke: problemy i perspektivy. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Art, culture, education in the XXI century: problems and prospects. Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference], Publishing house RSSU, Moscow, Russia, pp. 36–42.

Статья поступила в редакцию 14.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 14.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 67–75.
Actual problems of higher music education. 2021. No 3 (61). P. 67–75.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.012

Многоликий Кафка: музыкальное прочтение цикла верлибров В. Ермолаева

Наталья Николаевна Брагина

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,

nnbragina@yandex.ru

Аннотация. В статье сделана попытка герменевтической рефлексии на цикл верлибров В. Ермолаева «кафка». Цикл входит в сборник «Трибьюты и оммажи». 27 верлибров о Кафке рассмотрены как цикл вариаций, внутренняя драматургия которого — в диалектике свободы и несвободы как ее зеркального отражения.

Метафорой свободы в применении к Кафке можно считать творчество, саму возможность сочинять. Но Кафка — не только писатель, но и писарь, чиновник, что есть уже — несвобода. Все мотивы, входящие в темы Свободы и Несвободы — идентичны и амбивалентны: тюрьма, стены, чемодан, ножи, терзающие плоть.

Цикл имеет симметричную структуру. 27 стихотворений делятся на 3 блока. Два первых стихотворения («каф-фка» и «кафка на пляже») выполняют роль интонационного ядра, вступления, которое можно также трактовать как тему вариаций. Зеркальность и симметрия, заложенные в структуре темы, распространяются на композицию стихотворных блоков: каждый блок построен по принципу концентрических кругов, расходящихся от центра. В свою очередь, первый и третий блоки — зеркальное отражение друг друга вокруг осевого центрального блока.

Зеркальность структуры текста порождает двойничество образов: это Кафка и Автор. Внутренний мир Автора, который вольно или невольно раскрывается в цикле — продолжение или отражение внутреннего мира Кафки. В диалог вступают не писатели, а представители разного мировоззрения: страдающий модернист Кафка и ироничный постмодернист Автор. В финале подтверждается пессимистический вывод о смерти автора.

Ключевые слова: верлибр, свобода-несвобода, амбивалентность, лейтмотивы, вариации, зеркальность

Для цитирования: Брагина Н. Н. Многоликий Кафка: музыкальное прочтение цикла верлибров В. Ермолаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 67–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.012>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Original article

The many-faced Kafka: a musical reading of the verlibrov cycle by V. Ermolaev

Natalia N. Bragina

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,

nnbragina@yandex.ru

Abstract. The article attempts hermeneutical reflection on the cycle of verlibres by V. Ermolaev «kafka». The cycle is included in the collection «Tributes and homages». 27 verlibres about Kafka are considered as a cycle of variations, the inner drama of which is in the dialectic of freedom and unfreedom as its mirror reflection.

The metaphor of freedom in application to Kafka can be considered creativity, the very possibility of composing. But Kafka is not only a writer, but also a scribe, an official, which is already not freedom. All the motives included in the themes of Freedom and Unfreedom are identical and ambivalent: prison, walls, a suitcase, knives that torment the flesh.

The cycle has a symmetrical structure. 27 poems are divided into 3 blocks. The first two poems («kaf-fka» and «Kafka on the beach») they serve as an intonation core, an introduction, which can also be interpreted as a theme of variations. The mirroring and symmetry inherent in the structure of the theme extend to the composition of the poetic blocks: each block is built on the principle of concentric circles radiating from the center. In turn, the first and third blocks are a mirror image of each other around the axial central block.

The mirroring structure of the text generates a duality of images: this is Kafka and the Author. The inner world of the Author, which is revealed voluntarily or involuntarily in the cycle — a continuation or reflection of Kafka's inner world. It is not writers who enter into the dialogue, but representatives of different worldviews: the suffering modernist Kafka and the ironic postmodernist Author.

The final confirms the pessimistic conclusion about the author's death.

Keywords: verlieb, freedom-unfreedom, ambivalence, leitmotives, variations, mirroring

For citation: Bragina N. N. The many-faced Kafka: a musical reading of the verlibrov cycle by V. Ermolaev. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2021;3(61); 67-75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.012>.

Цикл «Кафка» В. Ермолаева входит в сборник «Трибьюты и оммажи» [1]¹, в котором, наряду с «кафкой» (в статье сохранены синтаксис и орфография авторского текста) есть еще циклы, посвященные Флоберу, Гертруде Стайн, Буковски и Бротигану, Кьеркегору, Ницше, Бодрийяру, Стивенсу, Хемингуэю. Несколько претенциозное название книги требует пояснения. Трибьютами² обычно называются сборники или альбомы произведений одного автора, исполняемые разными музыкантами или музыкальными группами. Однако автор трактует «трибьют» более свободно, как просто «посвящение», «дар», сближая это понятие тем самым с «оммажем». «Оммаж» тоже подан не в первоначальном значении этого слова³, а как синоним трибьюта. Видимо, «трибьюты и оммажи» следует понимать метафорически, как выражение почтения автора избранным персонажам, позиционирования себя в качестве слуги (серва, в терминологии В. Ермолаева) по отношению к своему герою. Таким образом, книга «Трибьюты и оммажи» задумана как серия диалогов автора и героя, раскрывающих спектр многомерных интеллектуальных рефлексий: диалогов психологических, культурных, стилистических, соединяющих разные времена и пространства.

27 верлибров о Кафке могут быть рассмотрены как цикл вариаций, внутренняя драматургия которого — в диалектике свободы и несвободы как ее зеркального отражения. Темы свободы и несвободы состоят из определенного числа мотивов, причем каждый из них, возникшая в тексте, ассоциативно вызывает представление обо всей теме и, соответственно, обо всех прочих мотивах, ее составляющих. Такой принцип формирования ткани текста — на основе бесконечного сцепления и переплетения лейтмотивов, входящих в ограниченное число более развернутых тем — соответствует музыкальному принципу симфонизма вагнеровского типа, особенно его «постреформенных» опер: «Тристана», «Кольца

Ниbelунгов». Уже по этой стилистической ассоциации можно говорить о романтическом генезисе цикла «кафка». Да и сами темы свободы и несвободы явно романтического происхождения. В связи с этим образ главного героя цикла — Франца Кафки — может быть трактован как метафора моста между романтической традицией, питающей его творчество, и постмодернистской эстетикой, исповедуемой автором цикла, В. Ермолаевым, с точки зрения которой и рассматривается феномен Кафки.

Какие же лейтмотивы составляют в цикле темы свободы и несвободы?

Метафорой свободы в применении к Кафке можно считать творчество, саму возможность сочинительства. Но Кафка — не только *писатель*, но и *писарь*, чиновник, что есть уже — **несвобода**. Несвобода Кафки — это *тюрьма, стены, тесные комнаты*, всякое замкнутое пространство, в которое заключено его тело. Несвобода — это и *чемодан*: пространство, в котором спрятаны его рукописи. Несвобода — это страдание плоти, это *ножи*, вонзающиеся в тело, это *острые подводные камни*, пронзающие Кафку, и хищные *птицы*, вырывающие из него куски мяса. Все это — визуальные образы несвободы, ее структура, ее топос и геометрия, но несвобода еще и звучит. Она — в *хриплом голосе и кашле*, в *визге* детей и *разговорах* сестер, во всяком *звуке*, раздражающем нервы поэта.

Но что же есть **свобода** Кафки?

Это *тюрьма*, стены которой ограждают от многолюдья мира, это *чемодан*, с которым можно сбежать и пуститься в путешествие по морю, это *страдание плоти*, освобождающее дух. Разве не для того придумана кошмарная борона в исправительной колонии, чтобы на шестом часу пыток узник наконец обрел свободу?

Кафка — мост между свободой и несвободой.

Зеркальность структуры текста порождает двойничество образов. Прежде всего это Кафка

и Автор. Внутренний мир Автора, который вольно или невольно раскрывается в цикле — продолжение или отражение внутреннего мира Кафки. Внешне дистанцируясь от объекта своих рефлексий, Автор тем не менее так глубоко погружается в ментальность Кафки, что практически идентифицируется с ним. Кто же Автор по отношению к Кафке? Вергилий, ведущий Данте из ада тюрьмы в рай морского простора, из ада сюрреалистических детских страхов в виртуальный безмятежный рай интернет-пространства? Да может ли это быть? Может ли потомок, даже и вооруженный непробиваемой броней постмодернистского скепсиса, быть поводырем уже принадлежащего вечности страдающего модерниста? Чем оборачивается морской простор, разукрашенный гламурными интеллектуалами и оцифрованными красавицами, для вечного узника Кафки? Что для него страшнее: загорелый серфер или безликий серв? Обманывается или обманывает Автор? И кого: Кафку, читателя или себя? И как волонтаризм Автора соотносится с оммажем в его первичном значении: клятвой вассала на верность сюзерену? Ответы на эти вопросы прочитываются при анализе текста цикла: в осознанных и бессознательных ассоциациях, в концентрации мотивов, в заимствовании и интерпретации Автором образов из рассказов, писем и дневников Кафки, наконец, в стилистике авторского слова: постмодернистского по избранной форме, но остающегося в плену отвергаемого романтизма по сути.

Цикл имеет ярко выраженную симметричную структуру. 27 стихотворений делятся на 3 блока: 3–12 («кафка 03.12.1911», «вечер с кафкой», «быть кафкой», «обвинение», «процесс», «экзекуция», «13 способов увидеть кафку», «вестовой», «квартирант», «на своем месте»), 13–19 («белый орел черный орел», «телеграфист кафка», «фрагменты из записной книжки кафки», «франц кафка 27», «франц кафка»), 20–27 («прогулка в горы», «присутствие кафки», «бездомный», «девственный край», «охотник кафка», «как читать кафку», «кафка 1.99.Ls», «от кафки к серферу»). Два первых стихотворения («каф-фка» и «кафка на пляже») выполняют роль интонационного ядра, вступления, которое можно также трактовать как тему вариаций. Зеркальность и симметрия, заложенные в структуре темы, распространяются на композицию стихотворных блоков: каждый блок построен по принципу концентрических кругов, расходящихся от центра. В свою очередь, первый и третий блоки — зеркальное отражение друг друга вокруг осевого центрального блока.

Симметричные формы, то есть замкнутые внутри себя структуры, могут быть интерпрети-

рованы двояко. С одной стороны — это метафора диалога, вопроса – ответа, с драматургической вершиной в точке соприкосновения. С другой стороны, такие структуры представляют собой архетип циклического времени, смысл которого — в отсутствии подлинного развития. Сколько бы насыщенным событиями и внутренней конфликтностью ни был сюжет, возвращение в конце в исходное состояние нивелирует всю динамику процесса, обнаруживая несостоятельность и бессмысленность любого движения, что само по себе сопряжено либо с трагическими, либо с откровенно трагическими коннотациями.

Зеркальность как основополагающий принцип формообразования цикла проявлена в названии первого стихотворения («каф-фка»). Автор дает к нему комментарий⁴, который, как нам кажется, мало связан с сюжетом стихотворения. Гораздо важнее изобретенный палиндром. В нем — проекция всего цикла: «каф-фка» — визуализированный образ полифонической игры с темой и ее обращением, метафора варьирования как воплощения процесса постепенного развертывания основной мысли, рассмотрения ее с разных сторон; дефис — мост между образом Кафки и его отражением в восприятии Автора.

В первом стихотворении сосредоточены основные мотивы, входящие в комплекс характеристики Кафки: «*тюрьма где крики не слышны...*» [1, с. 40]. Тюрьма — образ, явно или скрыто проходящий через все творчество Кафки и используемый Автором в качестве маркера судьбы его персонажа. Парадоксальность кафкианской тюрьмы в том, что там никого нет: «*криков нет*», «*птиц нет*», «*часовых нет*», «*никаких инспекций*» (там же). То есть Кафка — единственный обитатель своей, персональной тюрьмы, где он — и тюремщик, и арестант. Так образ тюрьмы приобретает амбивалентность: тюрьма — неволя, гнет, отсутствие свободы как возможности принадлежать себе, но и — покинутость, одиночество, отгороженность от мира тюремными стенами, то есть именно свобода: метафизическая, духовная.

Та же амбивалентность присуща и мотивам, входящим в тему тюрьмы. «*крики не слышны*» — мотив удушья, немоты, но и — тишины, покоя; «*высокие стены*» — преграда — и защита; «*стержни отрегулированы / ножи заточены*» — пыточная машина из «Исправительной колонии» Кафки, мотив терзания плоти — и освобождения духа. Смысл именно этих мотивов будет постепенно раскрываться, обыгрываясь в разных сочетаниях, на протяжении всего цикла.

Одновременно мотивы, экспонированные в первом стихотворении, определяют простран-

ственную характеристику мира Кафки. Этот мир ориентирован вертикально: «*высокие стены через которые не перелететь птице*», «*вышки всегда пустующие*», — образы, визуально ограничивающие горизонтальное пространство и уводящие в высоту. Таков Кафка.

Второе стихотворение («кафка на пляже») представляет тот контраст, который становится импульсом к драматургическому развитию всего цикла. Оно написано от первого лица, начинаясь откровенным «я»: «*я видел человека на пляже / в костюме-тройке и канотье*» [1, с. 41]. Автор открыто заявляет о своем присутствии, дистанцируясь от героя и формируя свое пространство в противоположность кафкианскому. Мир Автора — не тюрьма с высокими стенами, а морской простор. Из текста даже создается абсурдное ощущение, что Автор является на «*людный берег*» из моря, как некая Киприда: «*я видел человека на пляже / в костюме-тройке и канотье*»... «*когда я вышел на берег / то не увидел человека в костюме и канотье*» (там же).

Итак, изначальная расстановка сил: Кафка, узник «людного берега», зажатый в костюм-тройку и канотье, как в тюрьму условностей этикета — и Автор, идущий к нему со стороны морского простора. А между ними — брошенная на берегу записная книжка «*с единственной фразой на первой странице / "всего у меня одиннадцать сыновей"*» (там же). Эта фраза — метафора Текста Кафки, моста между ним и Автором, связующее звено. Именно Текст Кафки будет вести обоих «*от людного берега к пустынному горизонту / и обратно*» (там же). Таким образом, в теме вариаций, которую составляют совокупно два вступительных стихотворения, обозначены не только главные герои: Кафка и Автор, но и сформирован лейтмотивный комплекс, архитектура которого отвечает архетипическим структурам мироздания: зеркальность вертикали и горизонтали, предполагающая возможности смысловой игры в перемещение верха и низа, правого и левого.

Первая вариация — «кафка 03.12.1911» — погружает в музыкальную стихию с характерными, чисто музыкальными выразительными средствами. Стихотворение представляет собой амфибрахическую волну, сохраняя, таким образом, симметричность как основополагающий для всего цикла структурный принцип.

Внутренняя динамика стихотворения основана на конфликте образа Франца Грильпарцера, поэта-романтика со всем комплексом ассоциаций, связанных со стихией творчества, свободой, выплеском спонтанных эмоций — и бытовой кар-

тинкой чтения вслух его автобиографии в замкнутом пространстве комнаты-тюрьмы.

После трех вступительных строк нейтрально-эпического характера начинается основная тема с мотива удушья: «*поначалу ему не хватает дыхания*» [1, с. 42]. Мотив удушья — одна из модификаций темы несвободы. Он выступает в разных акустических обликах: кашля, хриплого голоса, просто немоты и т. п., символизирующих внутренний зажим. Но тема несвободы представлена в этом стихотворении не только акустически, но и визуально. Здесь возникает целая череда мрачных образов из арсенала детских страшилок: и «*сумрачные комнаты*», и «*дровяной подвал*», и «*грязный проулок*», и «*темные углы*», и даже «*крысы бегающие по ногам*» (там же). Банальность киношного «ужастика» могла бы восприниматься, как явная пародия, если бы не музыкальное «вдалбливание» мотивов, взвинчивающих эмоции (повторение слов «*дровяной подвал*»). Тонкий психологический штрих доводит напряжение до точки невозврата: «*кафка складывает кончики пальцев и пытается преодолеть / внутреннее препятствие мешающее его голосу литься свободно*» (там же). Соединенные кончики пальцев — еще одна ипостась мотива моста, перехода от несвободы к свободе, от тюрьмы семейного быта — к эмоциональному морскому шквалу.

С этого момента начинается движение к кульминации, выполненной с привлечением сугубо музыкальных приемов. Клокочущий пассаж из «*атласных плащей, камзолов, колетов, браслетов и ожерелий*» приводит к первой, промежуточной вершине: «*плотина рушится пространство для голоса расширяется*» [1, с. 43]. Так летящее «Л» и твердое «Р», пришедшие из имени Грильпарцера, разрушают инструментованный глухим «Х» мотив удушья «*ему не хватает дыхания*».

Потом начинается восходящая секвенция, каждое звено которой расширяет пространство: «*комната дом город мир все прислушивается к его словам*», — и вся звучащая материя приходит к кульминации, с опорой на грильпарцерово «Р»: «*он ощущает в себе нечто редкое основание причину право резон д'этр он имеет / право существовать никаких сомнений он существует по / праву этого права у него не меньше чем у других нисколько*» (там же). Трижды повторенное на вершине «право» — торжественный аккорд, утверждающий прорыв из замкнутого пространства эпического текста в безграничность вертикали, выход в другое измерение. Но, лишь на краткий миг задержавшись на вершине, звуковой поток совершает обратное движение — по звеньям нисходящей секвенции: «*он читает о влюбленности Франца о*

первых песнях и / пьесах о покровительстве графа Штадиона об интригах завистников о противодействии цензуры» (там же). С каждым звеном как будто складываются крылья, все мельче и незначительнее объект повествования. И снова начинается шипение: *«он существует в этом нет сомнений»* (там же). Потеряна звонкая «Р», и фонетический строй возвращается к мотиву удушья.

«Голос отца и его шаги», врывающиеся в повествование, как тема рока в романтическом музыкальном сочинении, возвращают все к исходной точке: *«горизонт суживается / внутренняя плотина восстанавливается / мир больше не резонирует»*... Абсолютную концентричность композиции придает эпическое завершение: *«сестры поспешно встают со стульев / входит мать и за ней / отец»* [1, с. 44].

Следующее короткое стихотворение — «вечер с кафкой» — своего рода интермедия, основанная на мотиве двойничества, но здесь в качестве бинарных оппозиций выступают не ландшафтные горизонтальные структуры (берег — море), а свободно переворачиваемая вертикаль. Обитель Зла оказывается *«перевернутым и закопанным в землю / Замком»* [1, с. 44]. «Обитель Зла» — фильм с Милой Йовович (в комментариях указано, что «действие происходит в огромной подземной лаборатории, похожей на перевернутый конус» [1, с. 220], но и культурная метафора ада, подземного мира. «Замок» — и та самая подземная лаборатория из голливудского фильма, и весь суетный мир кино, и реальный роман Кафки, высокий шедевр сюрреалистического воплощения Обители Зла. Тем же вертикальным перестановкам (прием, используемый в полифонической музыке) подвергаются двойники-антиподы: Франц Кафка и Франц Грильпарцер, Мила Йовович и Милена, возлюбленная Кафки.

Пятое стихотворение («быть кафкой») — первый промежуточный итог: здесь стянуты все основные мотивы и протягиваются нити к следующим разделам. Тема свободы-несвободы представлена лейтмотивом ножа. Возникает вертикально ориентированный образ освобождения духа от страдающей плоти: *«тебя шинкуют большим кухонным ножом / или тащат на веревке через весь дом с нижнего этажа / на верхний и дальше прямо сквозь крышу... / а куски твоей плоти остаются лежать на ступенях / и перекрытиях»* [1, с. 45]. Тема ножа, или страдания, связывает таким образом дух, мучимый кошмарными снами и метафизическими страхами *«перед старостью... перед молодостью... перед смертью... и... перед жизнью»* (там же) — и брэнную плоть, погруженную в ад обывательского комфор-

та с игрой в карты, чтением книг, плачем ребенка, с невыносимыми голосами сестер и отца, шефа и сослуживцев.

Так мотив ножа модулирует в мотив удушья, который и венчает эту тематическую стретту: *«когда мечтаешь о большом глотке / холодной воды и благодаришь производителей макарон / потому что их изделия так нежны что их может проглотить / даже / твое омертвевшее горло»* [1, с. 46].

Следующая фаза первого блока вариаций — малый цикл из трех стихотворений: «обвинение», «процесс» и «экзекуция». Здесь прямо воспроизводится абсурдистская атмосфера произведений Кафки, вплоть до сюжетной основы. Миром владеет сомнамбулический морок. Гиперреальность, из которой сознание выхватывает незнакомые лица и мелкие предметы, возникает только во сне, причем кошмарность ситуации осознается только по пробуждении, во сне же все воспринимается как должное. Но ведь вся жизнь Кафки-чиновника — только сон, и, чтобы не было так страшно, надо только признать, что ты — не писатель Франц Кафка, а только фамилия твоя — Кафка, а имя — Франц, что совсем не одно и то же. Но, поскольку сон есть сон Кафки — и писателя, и просто Франца — то и все в том сне: и коротышка в черных очках, и прокурор, и зрители, и даже сам процесс, и перо, окунаемое в чернильницу (мотив писания), и кашель (мотив удушья), — все это — Кафка⁵.

С девятого стихотворения — «13 способов увидеть кафку» — начинается реприза первого блока стихотворений, первой части обманчивого диалога, в котором, в сущности, звучит только один голос: голос Автора. Автор вновь говорит от первого лица, как в «кафке на пляже». Он пишет о себе и своей игре в Кафку, но сквозь нарочито легкомысленную болтовню начинают проступать эйдосы предметов. Постмодернистская забава Автора — языковая эквилибристика — неожиданно позволяет увидеть сущность Кафки через слово, его означающее: *«ведь "кафка" по-чешски / означает галка / а эта птица черна как дрозд или ворон»* [1, с. 49]. Поэтому, чтобы увидеть абсолютно черную птицу — Кафку, автору самому следует стать *«абсолютно / идеальным / абсолютно / черным / и абсолютно / беспечным»* [1, с. 51].

И Автор беспечно повторяет, слегка варьируя, все экспозиционные мотивы, возвращаясь в стихотворении № 12 («на своем месте») к исходному образу всеми покинутой тюрьмы. Так он определил идеальное место Кафки в мире: одинокий узник, которого никто не охраняет. *«не каждому в жизни удается найти свое место»*

[1, с. 55]. Так замыкается первый из концентрических кругов.

Второй блок верлибров — с 13 по 19 — вмещает в себе функции и вариации на первый блок (здесь обыгрываются все мотивы, сформировавшиеся ранее), и развивающей фазы, своего рода разработки, где эти мотивы взаимодействуют и определенным образом трансформируются. Если в первом блоке сформировано «идеальное пространство» Кафки, то здесь представлено пространство Автора — двойника Кафки. Автор так погружается в игру в двойничество, что она перестает быть игрой в смысле отстранения и авторской рефлексии на чужой текст. Метафоры, образы из текстов Кафки становятся для Автора как бы порождением его собственной фантазии. Автор пытается заставить эти образы работать по своим правилам, идти им заданным путем. Но материал сопротивляется: у него своя жизнь, и уже Автор оказывается ведомым в направлении, противоположном им же заданному.

«Белый орел черный орел» (№ 13), с которого начинается раздел, можно считать воплощением двойничества Кафка-Автор. Метафора черного и белого орлов с их железными клювами понимается как модификация лейтмотива ножей, разрывающих плоть Кафки («быть кафкой»), в свою очередь восходящего к кафкианскому образу бороны из пыточной машины (Ф. Кафка. «Исправительная колония»). Другая аллюзия с тем же смыслом, но еще более близкая образно — коршун из одноименного рассказа Кафки: «Это был коршун, он долбил мне клювом ноги» [2, с. 182].

В стихотворении образ раздваивается на черное и белое: «они вырывают куски / из тела распятого кафки / и улетают» [1, с. 56]. Очевидно, что черный орел — сам Кафка: галка — птица черной масти. Стало быть, белый орел — Автор, пытающийся спасти черного Кафку, принести ему помилование, освобождение, научить быть «абсолютно беспечным»: «те куски / что уносит белый орел / складываются в прошение / о помиловании / а те что уносит черный / в резолюцию "отказать"» [1, с. 57]. Но не играет ли милосердный «белый орел» ту же роль, что господин из «Коршуна», предложивший пристрелить хищную птицу, чтобы избавить героя от мучений? «Во время этого разговора коршун спокойно слушал и смотрел то на меня, то на господина. Тут я увидел, что он все понял, он взлетел, потом резко откинулся назад, чтобы сильнее размахнуться, и, словно метальщик копья, глубоко всадил мне в рот свой клюв. Падая навзничь, я почувствовал, что свободен и что в моей крови, залившей все глубины и затопившей все берега, коршун безвоз-

вратно захлебнулся» [2, с. 183]. Итак, тело освобождается от страданий, и просветление разума, истинное понимание сути вещей, наступает только с потерей всей крови, как на шестом часу пыток у преступника из «Исправительной колонии». Какая же роль уготована белому орлу-освободителю, если учесть все эти двойнические перевертыши?

В следующих стихотворениях все более и более откровенны аллюзии с текстами Кафки. Большой золотисто-коричневый жук из «Превращения» и вечно стерегущий вход в свою нору крот-отшельник («Крот»), человек-мост («Мост») и аккуратист-графоман, живущий по строгому расписанию: «ведь при небольших способностях / совершенно необходимо / чтобы все силы были собраны / в одной точке / иначе и фразы не написать» [1, с. 62]. (Ср.: «При небольших способностях нет ничего хуже, чем беспорядок» [3, с. 137]).

Композиционным центром второго блока стихов, а также всего цикла, является «мост» (№ 16). Это — кульминация, и смысловая, и структурная. Автор помещает в центр стихотворение, не только образно, но и по названию совпадающее с рассказом Кафки. Кафка: «Я был холодным и твердым, я был мостом, я лежал над пропастью. По эту сторону в землю вошли пальцы ног, по ту сторону — руки; я вцепился зубами в рассыпчатый суглинок» [2, с. 128]. В. Ермолаев: «...кафка...по выходным...работает мостом... кафка встав на берегу наклоняется вперед будто падает в / воду но в последний момент вытягивает руки и упирается / ими в противоположный берег» [1, с. 61]. Итак, очевидно не сходство, а уже полная идентификация образного мира, который сам по себе, конечно, не более чем иллюзия. Гораздо важнее различие, которое Автор подчеркивает, даже нарочито заостряет. У Кафки — уход в себя, нервная, судорожная зажатость, безнадежная жажда служения и горечь невостробованности: «Как-то под вечер, летом, ручей зазвучал глуше, и тут я услышал человеческие шаги! Ко мне, ко мне... Расправься, мост, послужи, брус без перил, выдержи того, кто тебе доверился» [2, с. 183]. У Автора — демонстрация встроенности в картину современного механизированного мира, единый с ним ритм жизни: «целый день с рассвета до заката по кафке катят автомобили / и шагают прохожие / кафке нравится эта его работа быть мостом гораздо интереснее чем / писать отчеты и сочинять рассказы» [1, с. 61]. Так стихотворение «мост», соединяя миры Кафки и Автора, становится ключом к раскрытию замысла (умысла?) Автора: увести Кафку от Кафки, вывести его за пределы эгоцентризма, «научить» резонировать с окружающим миром. Это должно

спасти Кафку от растерзанности на ложе пыточной машины, метафоры жизни. Ведь мост Кафки рушится сразу при первом соприкосновении с неделикатным поведением неизвестного прохожего: «...он прыгнул обеими ногами на середину моего тела... Я рухнул и уже был изодран и проткнут заостренными гольшами, которые всегда так приветливо глядели на меня из бурлящей воды» [2, с. 129]. Но можно ли не учитывать, что в образе рухнувшего на острые гольши моста есть элемент сладострастной мстительности, платы миру за свою боль той же монетой, ведь за мгновение до падения мост «стал поворачиваться, чтобы увидеть его (прохожего. — Н. Б.). **Мост поворачивается!**» [2, с. 129]. И что же станет с простаком, что находится в тот момент как раз на середине моста, над теми самыми беспощадными гольшами?..

Автор предлагает иной вариант событий: «"жалеть только" думает кафка "что приходится работать поденщиком я бы предпочел постоянную работу надеюсь / начальство заметит мое усердие и меня переведут в основной / штат"» [1, с. 61]. Интонация казенного благоговения не может обмануть и внушить оптимизма: это возвращение мотивов, связанных с темой чиновничества, внутренней несвободы, дурной бесконечности навязчивой и бессмысленной работы. Так «мост» — метафора перехода к новой жизни — «поворачивается», и Автор уводит героя в направлении, противоположном желаемому. Но осознает ли Автор эту ошибку?

Итак, финал цикла предрешен, и продиктован он не намерением Автора, а собственной жизнью текста, работой лейтмотивной системы.

Три стихотворения, завершающие центральный блок: «хроники франца кафки», «франц кафка 27» и «франц кафка». Как и в первом блоке, эти стихи выполняют функцию репризы, очередной раз собирая и перетасовывая все лейтмотивы: «франц кафка начинает рассказ заново / с той же фразы несколько меняя расположение слов» («франц кафка 27») [1, с. 63]. С точки зрения структуры эти верлибры можно рассматривать как еще один малый цикл, где тема Кафки звучит наиболее целостно. Слова «франц кафка», с которых начинаются здесь почти все строфы, придают стихам не просто ритмизованность, а своего рода суггестиву, характер заклинания: «франц кафка начал ходить на службу / франц кафка читает дневники Гете / франц кафка обещает себе / никогда больше не бросать дневник...» и т. д. («хроники франца кафки») [1, с. 62].

Мощное *crescendo* приводит к кульминационному проведению темы Кафки в последнем стихотворении («франц кафка»), где собрано уже

все, что сказано прежде о Кафке и им самим, и Автором: «франц кафка / великолепный гимнаст / осмотрительный крот / превосходный наездник / подсудимый не теряющий / достоинства даже тогда / когда судьи демонстрируют / свою пристрастность и некомпетентность / увлеченный работой землемер / любитель посидеть у окна / красивый отливающий золотом жук / мост над ручьем где водится форель...» — и т. д. («Франц Кафка») [1, с. 65]. Гимн Кафке, пропетый Автором, не вполне серьезен: последний с умудренностью потомка чуть-чуть иронизирует над ограниченностью кафкианского космоса, но и скрытно признается ему в любви: «некто о ком / не стоит думать / и говорить / но о ком почему-то хочется / говорить / в этот день холодный / и черный / как глаз дрозда» [1, с. 66]⁶.

Последний блок верлибров (20–27) — зеркальная реприза всего цикла. Если первый блок представлял собой структуру мира Кафки, второй — переход через мост («мост») из мира Кафки в мир Автора, то последний — мир Автора, идентифицировавшего себя с Кафкой. Семь стихотворений сгруппированы вокруг общего центра: № 23 «девственный край» и № 24 «охотник кафка».

Вступительные верлибры (20–22) — очередные вариации на тему Кафки, однако новые сочетания знакомых мотивов рожают новые смыслы, иное мироощущение. Это уже не Кафка, как он есть, а Кафка Автора, Кафка, искусственно помещенный в новую, иронично-игровую среду постмодерна. Вместо тишины — веселая беспредметная болтовня, вместо неподвижности — суетливое, бестолковое движение: «франц кафка сбегает по лестнице / он бежит по улице / вбегаем в городские ворота / поднимается в горы / бродит в горах подпрыгивая / размахивая руками / что-то напевая громко и весело / иногда он останавливается / и кричит / тоже весело...» [1, с. 66–67]. Но почему развеселившийся, свободный, довольный собой и жизнью Кафка так напоминает пушкинского сумасшедшего, вырвавшегося из больничного заточения на вольные просторы гор и долин?⁷ Откуда такая аллюзия? Насколько она осознана Автором? Видит ли он в Кафке такого безумца-романтика, или на себя примеряет рубище вольного скитальца? Их уже невозможно разделить: это одно лицо, или одна стилизованная маска.

В стихотворении № 22 («бездомный») Кафка дарит свой тяжелый, крайне неудобный чемодан «первому встречному / и отправляется на пароходе в Америку» [1, с. 71–72]. Так вербализуется разрушение темы неволи⁸. Случайный попутчик сразу замечает нелепость поступка

Кафки: «*в твоём поступке / больше наивности или обмана / но ты совершил ошибку / оставив чемодан на берегу / напрасно ты не взял с собой / чемодана*» [1, с. 72–73]. Но Автор уже диктует Кафке свою волю: он затягивает его в свой мир, где нет места тяжелому чемодану с рукописями.

Того, прежнего, живого и страдающего Кафку он оставляет одного посреди белоснежной пустыни («девственный край», № 23). Автору она напоминает лист формата А4 — чистый лист, исходный момент творчества. Там — идеальное место идеального Кафки: точка абсолюта, чистота и полное одиночество. Своего, прирученного Кафку Автор уводит на корабль, который, к тому же, «*взял неверный курс и корабль, перевозивший / кафку заблудился в водных просторах*» [1, с. 75]. Этот Кафка становится охотником за словами, фразами и предложениями. Автор думает, что «*он погиб / преследуя какой-то особенно ловкий и увертливый оборот*» (там же). Автор, наблюдая за Кафкой, которого он сам придумал, приписывает ему свойства, в которых раньше признавался сам. Он представляет Кафку эстетом лингво-эквилибристом, которому было бы уютно в пространстве постмодерна, хотя он знает, что «*любое предложение в этих краях исчезает сразу как только / оно написано или произнесено*» (с. 76). Зато здесь Кафку уже не терзают голодные птицы и не режут ножи, он просто «*лежит на дощатой койке покрытый цветастой / шалью и перебирает слова соединяет их в предложения... он даже открыл некоторые выгодные стороны в своем / положении и охотится за предложениями еще усерднее*» [1, с. 75–76].

Итак, в центре последнего блока верлибров представлен совокупный образ мироздания Кафки и Автора: вертикаль и горизонталь, одиночество и многолюдье, чистый лист и азартная игра в слова. Основная драматургическая коллизия цикла, обозначенная в двух контрастных вступительных стихотворениях, находит здесь завершение.

Теперь ничто не мешает вернуться к началу, но распределив все по своему вкусу: уже не «*быть кафкой*», а «*читать кафку*»: «*но самый лучший способ читать / произведения кафки / состоит в том, чтобы вообразить / себя человеком, сочиняющим / эти рассказы и притчи / сделать это не так уж трудно*» (Ср.: «*быть кафкой не так уж трудно*» [1, с. 45]), / *а игра стоит свеч*» [1, с. 77].

Итак, нет необходимости «*быть Кафкой*», достаточно «*вообразить себя*» им, тогда открывается полная свобода: *делай, что хочешь*. Автор открывает для Кафки возможность выхода из тюрьмы — в море, из сумрачно-сосредоточенно-

го внутреннего мира — в суетную безмятежность современного мира. Но может ли «*всемирная паутина*» — символ современности — быть истинным воплощением свободы? Эта свобода много дает, но и требует своих жертв, и Кафка должен изменить себе: «*перестав быть поэтом и прозаиком / невротиком и плохим сыном / кафка достигнет вершины в искусстве / серфа он станет известным разбогатеет / и у него будет много сервов*» [1, с. 80].

Последнее стихотворение Автора — как скольжение серфа по волне: много мастерства и чувственного удовольствия. Автор, как гастром, пробует слова на вкус, перекачивает во рту: смакует, осязает всеми зонами языка: «*серф – серв*», «*Каулани – не лани*», «*шейпер Петерсон Пит*» и т. п. Смысл уходит, растворяется, он виртуален, сомнителен, ненадежен, как ники пользователей Интернета: примеряй любой, который красивее звучит! Но Автор одинок не менее чем Кафка в покинутой всеми тюрьме, где он вынужден сам себе выносить приговоры и сам приводить их в исполнение. Окружающее многолюдье виртуально: автор сам и серфер, и серв, он интернет-спонсор и дон Гуан, ищущий аналоговых фей. Так замыкаются время и пространство в цикле «*кафка*»: это очередная вариация романтической темы одиночества художника в мире, плата за свободу и забытое счастье быть сочинителем.

Так завершается диалог Кафки и Автора — возвращаясь к исходной точке, будто и не начавшись. Автор захотел быть Вергилием, ведущим Кафку по мосту из трагического модернизма в ироничный постмодернизм, но пространство обманывает его, искривляясь лукаво. Путь по мосту ведет не к освобождению, а к заточению в новую тюрьму: виртуальную тюрьму безбрежного Интернета. Из «*своего*», прирученного ада, населенного строгим отцом, сестрами, читающими Грильпарцера, а также чиновниками, тюремщиками, палачами и орущими детьми, Автор приводит Кафку в ад безликий, неперсонифицированный, с гламурными серферами и безликими сервами, с ангельскими красотками, порождениями обители зла, и полчищами анонимных блогеров, утративших дар осмысленной речи. Или Автор хочет быть мостом между Кафкой и читателем, третьим, виртуальным участником диалога? Много говоря о Кафке, жонглируя лейтмотивами, как рекламными слоганами, он приносит Кафку в жертву потребителю культуры эпохи постмодерна. Кафка становится понятен и нестрашен, как информация в википедии: в принципе, его можно уже и не читать. А может быть, все это — не более чем интеллектуальная игра, попытка сложить

из разбитого зеркала — текста Кафки — слово «Вечность», соединив концы и начала, и насладиться совершенством конструкции? Но тогда — был ли Автор⁹?

Примечания

¹ Все цитаты из произведений В. Ермолаева даются по этому изданию.

² Трибьют — от англ. *tribute* — досл.: дань, коллективный дар.

³ Оммаж — средневековый рыцарский обряд принесения вассалом клятвы сюзерену.

⁴ «Каф-фка» — сокращение для «кафка форева форева кафка»; обыгрывается известная надпись, которую «Ангелы Ада» выводят на своих нашивках: AFFA — Angels Foreves Foreves Angels» [1, с. 219].

⁵ Интересно, что все сумасшедшие видят похожие сны. Смысл их — в гиперболизации того, что больше всего страшит сновидца. Для гоголевского Шпоньки таким воплощенным ужасом была несуществующая жена («На стуле сидит жена. Ему странно, он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею, и замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону — стоит третья жена. Тут берет его тоска. Он бросился бежать в сад, но в саду жарко. Он снял шляпу, — видит — и в шляпе сидит жена. Пот проступил у него на лице. Полез в карман за платком — и в кармане сидит жена, вынул из уха хлопчатую бумагу — и там сидит жена» [4, с. 307]). А для Кафки — сам Кафка.

⁶ Здесь явно звучит постмодернистская интонация Автора: интеллектуальная ирония, не позволяющая открытого выражения чувства. Автор действует прямо в соответствии с рекомендациями из «Заметок на полях к "Имени Розы" У. Эко. Вступая в диалог с образованным читателем о милом сердцу обоим Кафке, Автор не может позволить себе наивного порыва: «Они будут сознательно и с удовольствием играть в иронию. Но оба смогут еще раз поговорить о любви» [5, с. 91].

⁷ «Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес.
Я шел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.
И я заслушался бы волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса» (А. С. Пушкин).

⁸ Напомним, что *чемодан* — один из мотивов, характеризующих замкнутое пространство, то есть он входит в тему неволи: это тюрьма, в которую заточены рукописи Кафки.

⁹ Кажется, эти наблюдения косвенно подтверждают парадоксальную идею Р. Барта о «смерти автора» в эпоху постмодерна [6, с. 233–236].

Список источников

1. Ермолаев В. Трибьюты и оммажи. М.: Культурная революция, 2011. 240 с.
2. Кафка Ф. Превращение: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2010. 320 с.
3. Кафка Ф. Дневники 1910–1912 г. М.: АСТ, Фолио, 2001. 137 с.
4. Гоголь Н. Н. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. I. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. 556 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб.: Symposium, 2005. 91 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

References

1. Ermolaev, V. (2011), *Trib'yuty i ommazhi* [Tributes and homages], Cultural revolution, Moscow, Russia.
2. Kafka, F. (2010), *Prevrashcheniye: rasskazy* [Transformation: stories], AST, Moscow, Russia.
3. Kafka, F. (2001), *Dnevniky 1910–1912 gg.* [Diaries 1910–1912], AST, Folio, Moscow, Russia.
4. Gogol, N. N. (1937), *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [The complete collection of works], vol. I, Moscow, Russia.
5. Eco, U. (2005), *Zametki na polyakh «Imeni Rozy»* [Notes on the margins of the «Name of the Rose»], Symposium, Saint-Petersburg, Russia.
6. Bart, R. (1989), *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected works: Semiotics: Poetics], Comp., ed. by G. K. Kosikova, Progress, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Н. Н. Брагина — доктор культурологии, доцент

Information about the author

N. N. Bragina — Doctor of Culturology, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 15.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 15.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.013

Проблема мифопоэтики изобразительного искусства XX века в контексте теоретического обоснования взаимосвязи мифологического и поэтического

Елена Ивановна Булычева

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
elena.i.bulycheva@gmail.com

Аннотация. В XX веке признание того факта, что мифологическое мышление присуще не только архаическому, но и современному человеку, привело к тому, что замкнуто-локальные исследования мифа переросли рамки этнологии и вылились в особую сферу гуманитарного знания. В связи с этим происходит перенос термина миф из сферы исследований архаических форм культуры на процессы, происходящие в современной культуре, что значительно расширяет интерпретацию таких понятий как миф, мифология, мифологическое.

Как одна из теоретических проблем в статье обозначена проблема взаимосвязи мифологического и поэтического, в частности, отмечается, что в процессе ремифологизации культуры в XX веке намечается тенденция к синтезу мифологического и поэтического. Изменение представлений о мифе в рамках позитивной науки практически совпало с актуализацией мифологизма в художественной практике XX века. Благодаря расширительному толкованию понятия поэтического, открывается возможность рассматривать проблему соотносительности мифологического и поэтического (художественного) и в изобразительном искусстве.

В статье рассматриваются некоторые теоретические аспекты взаимосвязи мифологического и поэтического, а также специфика их проявления в мифопоэтике изобразительного искусства XX века.

Ключевые слова: миф, мифологическое, поэтическое, мифопоэтика, изобразительное искусство

Для цитирования: Булычева Е. И. Проблема мифопоэтики изобразительного искусства XX века в контексте теоретического обоснования взаимосвязи мифологического и поэтического // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 76–81. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.013>.

Original article

The problem of mythopoetics of the fine arts of the 20th century in the context of theoretical justification of the interconnection of the mythological and poetical

Elena I. Bulycheva

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
elena.i.bulycheva@gmail.com

Abstract. In the 20th century, the recognition of the fact that mythological thinking is inherent not only in archaic, but also in modern man, led to the fact that closed-local research of myth has outgrown the framework of ethnology and poured into a special sphere of humanitarian knowledge. In this regard, there is a transfer of the term myth from the field of research of archaic forms of culture on the processes taking place in modern culture, which significantly expands the interpretation of such concepts mythological.

As one of the theoretical problems, the article outlines the problem of the relationship between mythological and poetic, in particular, it is noted that in the process of remythologizing culture in the 20th century, there is a tendency towards the synthesis of mythological and poetic. The change in ideas about myth within the framework of positive science also practically coincided with the actualization of mythologism in the artistic practice of the 20th century. Thanks to the broad interpretation of the concept of poetic, it becomes possible to consider the problem of correlation between mythological and poetic (artistic) and in the visual arts.

The article examines some theoretical aspects of the relationship between mythological and poetic, as well as the specifics of their manifestation in the mythopoetics of the fine arts of the 20th century.

Keywords: myth, mythological, poetic, mythopoetics, fine arts

For citation: Bulycheva E. I. The problem of mythopoetics of the fine arts of the 20th century in the context of theoretical justification of the interconnection of the mythological and poetical. *Aktualnye problemy vysshego muzykalno-g obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61); 76-81 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.013>.

Проблема взаимосвязи мифологического и поэтического заявила о себе практически сразу, как только миф стал объектом научного осмысления. До начала XX века среди исследователей мифологии доминировало представление о мифе как об особом типе мировоззрения, присущем архаическим культурам. Ученые рассматривали миф главным образом как донаучный, наивный способ объяснения первобытным человеком окружающего мира, но при этом в их трудах, так или иначе, находила свое отражение глубокая внутренняя связь мифологического и поэтического. Уже Дж. Вико в своей работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) утверждает прямую связь поэзии и мифа: «первые в Мире Алтари воздвигались Язычниками на первом Небе Поэтов: последние в своих мифах, верно, передали нам, что Небо царствовало на земле над людьми и оставило великие благодеяния роду человеческому...» [1, с. 2]. Более того, Вико рассматривает миф как одну из форм поэзии: «Создателями такой Поэзии были первые народы, состоявшие, как это будет показано, целиком из Поэтов-Теологов; они, несомненно, как нам рассказывают, основали языческие нации при посредстве Мифов о Богах» [1, с. 4, 5].

В контексте исследований XIX века, рассматривающих миф как продукт человеческого воображения на начальных стадиях эволюции культуры, соотношение мифологического и поэтического во многом предопределяло общую направленность этих исследований и служило основой для ряда теорий происхождения мифа. В частности, Макс Мюллер (монография «Сравнительная мифология», 1856) на основе анализа метафорического строя мифа исходил из того, что на ранних стадиях развития культуры человек мыслит поэтически — и лишь по мере усложнения форм духовной жизни поэтическое мышление трансформировалось в мифологическое.

Э. Б. Тайлор в своей монографии «Первобытная культура» (1871) специально на проблеме взаимозависимости мифологического и поэтического не останавливается, но в его тексте эта проблема не только просматривается, но и обозначаются определенные иерархические отношения между мифом и поэзией. В частности, он пишет: «Первая и главная причина превращения фактов ежедневного опыта в миф — верование в одушев-

ление всей природы — верование, которое достигает высшей точки в олицетворение ее <...>. Иногда же видимое человеческим глазом представляется лишь простым орудием для той или иной цели или еще бесформенным материалом, за которым скрывается какое-нибудь чудовищное, хотя и получеловеческое существо <...>. Основа, на которой построены подобные идеи, не может быть сужена до поэтического вымысла или до простой метафоры» [2, с. 129–130]. Как видим, признавая родство мифа и поэзии, ученый предполагает, что роль мифа в жизни человека мощнее, потому что миф опирается «на широкую философию природы», «полную мысли и понимаемую вполне реально и серьезно» [2, с. 130] Дж. Фрезер в работе «Золотая ветвь: исследование магии и религии» (1890) размышляя об изначальном мифологизме научных представлений человека о мире, пишет о «бесплотности» этого мира, «извлеченного из пустоты человеческой мыслью», и о том, что «миражи, которые сегодня эта таинственная волшебница вызвала к жизни, она может завтра погрузить во мрак. Эти, да и многие другие миражи, которые кажутся реальностью обычному человеческому взгляду, могут растаять в воздухе...» [3, с. 746]. Рассуждая о «миражах» «таинственной волшебницы» — мысли, Фрезер уже самим характером своего текста дает прочувствовать безусловную связь мифа и поэзии.

В России одним из первых, кто всерьез поставил вопрос о взаимосвязи мифологического и поэтического и, тем самым, обозначил проблему мифопоэтики, был А. А. Потебня. Признав, что «мифология есть история мифического мироздания, в чем бы оно ни выражалось: в слове и сказании или в вещественном памятнике, обычае и обряде» [4], ученый обозначил почву, на которой произрастает близость мифологического и поэтического. Рассматривая миф и поэзию как две формы существования слова, Потебня отмечал несомненное их сходство постольку, поскольку миф, «как всякое поэтическое произведение <...>, состоит из образа и значения, связь между которыми не доказывается, как в науке, а является непосредственно убедительной, принимается на веру...» [4]. В силу этого, считал ученый, в архаических моделях культуры провести отчетливую грань между мифологическим и поэтическим представляется довольно затруднительной за-

дачей. Потебня особо подчеркивает, что «миф отличен лишь от поэзии, понимаемой в тесном значении, *позднейшем по времени появления...* В позднейшем поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, то есть, как цельность разрушается каждый раз, когда оно достигло своей цели, то есть в целом имеющее только иносказательный смысл. Напротив, в мифе <...> иносказательность образа существует, но самим субъектом не создается, образ целиком (не разлагается) переносится в значение» [4]. Близкие взгляды о неразрывной связи мифологического и поэтического исповедывал А. Афанасьев — автор трехтомного исследования «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» (1865–1869) [5].

Несмотря на признание такой тесной взаимосвязи мифа и поэзии, в первой половине XX века в исследованиях мифа предпринимаются все более отчетливые попытки обособить эти два понятия — мифологическое и поэтическое. Отдельный раздел означенной проблеме посвящает А. Ф. Лосев в своей работе «Диалектика мифа», названный им «Миф не есть поэтическое произведение». Свои размышления он начинает с фразы: «Вопрос об отношении мифологии и поэзии — действительно весьма запутанный вопрос» [6, с. 58]. И далее ученый ставит конкретную задачу — обозначить их сходство и различия.

В качестве сходства он отмечает, во-первых, что «мифический и поэтический образ суть оба вместе виды выразительной формы вообще». При этом особо оговаривает, что «по линии выражения, то есть схемы, аллегории и символа невозможно провести грань между мифологией и поэзией. И мифический, и поэтический образ может быть и схемой, и аллегорией, и символом» [6, с. 58]. Во-вторых, утверждает, что мифология и поэзия «это не только выражение, но и одушевленное, одухотворенное выражение». Более того, размышляя над этой чертой, в равной степени присущей обоим «выразительным формам», Лосев особо подчеркивает мысль о том, что «всякое искусство таково», в том числе и пластическое. В частности, он говорит об орнаменте: «Это не просто выражение. Это — такое выражение, которое во всех своих извилах хочет быть одухотворенным, хочет быть духовно свободным, стремиться к освобождению от тяжести и темноты неодухотворенной и глухонемой, тупой вещественности» [6, с. 59]. Эти рассуждения об орнаменте тем более справедливы по отношению к изобразительному искусству

в целом, в котором мастера при создании образа с еще большей страстностью стремятся преодолеть «тупую» косность материала. Еще одна родственная черта, характерная и для мифологического, и для поэтического мышления — это тот факт, что образ и в том, и в другом случае «не нуждается ни в какой логической системе, ни в какой науке, философии или вообще теории. Он — наглядно и непосредственно видим» [6, с. 60].

При всей схожести этих двух форм выражения, есть между ними принципиальное различие. «Их разделяет характер свойственной тому и другому отрешенности. Поэтическая отрешенность есть <...> отрешенность от факта. Мифическая же отрешенность есть отрешенность от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни» [6, с. 62]. В поэзии «уничтожается сама реальность», а «мифическое бытие — реальное бытие» [6, с. 62]. Другими словами, Лосев, признавая близость мифологического и поэтического, отмечает фундаментальное их расхождение в отношении к действительности. Поэтическое, в свободном полете фантазии, играет с метафоричностью образов, отрывая их от действительности, и этот свободный отрыв очевиден как для создателя образа, так и для воспринимающего субъекта. Мифическое же, при всей причудливости и метафоричности образа, переживается и воспринимается как абсолютная достоверная реальность.

В XX веке в силу того, что культура актуализирует миф, как особую систему взаимоотношений человека с миром, происходит активная мифологизация художественной практики. Это оказалось возможным, потому что «даже тогда, когда популярность традиционных, в конечном счете, мифологических, сюжетов, резко уменьшилась, древние архетипы имплицитно продолжали просматриваться и в новых сюжетах» [4]. Это, в свою очередь, служит источником зарождения иного соотношения между сферами мифического и поэтического и способствует формированию особой мифопоэтики. Если А. А. Потебня, размышляя над процессом дифференциации мифа и поэзии и отмечая его длительность, выделил три стадии их разделения и особо обозначил ранний промежуточный вариант в становлении поэтического — «народно-поэтическую стадию», на которой в архаических обществах происходит первоначальное расслоение целостной мифической системы на миф и поэзию, то в XX веке в процессе ремифологизации культуры намечается противоположная тенденция — тяготение к синтезу мифологического и поэтического.

Возможность подобного рода синтеза во многом была подготовлена взглядами представи-

телей романтизма на сущность мифа и его роль в творческом процессе. В ряду текстов XIX века, в которых рассматриваемая проблематика не ограничивается только архаическими моделями культуры, а выводится в Новое время, следует назвать, прежде всего, «Философию искусства» Шеллинга. Принципиальное отличие этого текста от исследований, рассматривающих миф как феномен, характерный для ранних стадий развития культуры, состоит в том, что философ признает значимость мифа для современных ему процессов творчества. Отмечая, что, «греческая мифология есть высочайший первообраз поэтического мира» в силу своей божественной целостности [7, с. 96], Шеллинг пишет о том, что, «Новое время не имеет подлинного эпоса и, так как лишь в последнем закрепляется мифология, не имеет и замкнутой мифологии». [7, с. 162]. Далее он утверждает, что в свете ситуации разомкнутости, фрагментарности отношений человека Нового времени с действительностью, для создания подлинных поэтических образов «всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [7, с. 166].

Подобная позиция позволила по-новому увидеть роль мифа в творческом процессе и с достаточной ясностью обозначила в новом свете и проблему осмысления взаимосвязи мифологического и поэтического. Перенос термина миф из круга исследований архаических форм культуры на процессы, происходящие в культуре Нового времени, значительно расширил интерпретацию таких понятий как мифология, мифологическое. «Новым взглядом на значение мифа романтизм открыл широкое поле для дальнейших исследований» [8, с. 93]. Поэтому концепцию Шеллинга, в какой-то степени, можно рассматривать как предвестие «возрождения» мифа в творческой сфере XX века. «Возрождение», которое также «отчасти опиралось на новое апологетическое отношение к мифу как к вечно живому началу, провозглашенное "философией жизни" (Ф. Ницше, А. Бергсон), на уникальный в своем роде творческий опыт Р. Вагнера, на психоанализ З. Фрейда и особенно К. Г. Юнга...» [9; 10].

Мы позволим себе расширительно интерпретировать поэтическое — и из сферы художественного творчества, обусловленного словом (поэзии) перенесем его также в сферу пластических искусств, тем более что такого рода перенос, как это видно из выше приведенной цитаты, свободно допускал в своих рассуждениях А. Ф. Лосев. «Во всех искусствах ведется один процесс» [11, с. 115], — утверждает и П. Флоренский в ра-

боте «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях». Размышляя о внутренних связях поэзии, живописи, графики и скульптуры, он пишет: «Не смотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно» [11, с. 116].

Благодаря расширительному толкованию понятия поэтического, о котором уже было сказано выше, открывается возможность рассматривать проблему взаимосвязи мифологического и поэтического (художественного) и в изобразительном искусстве. Органичная возможность синтеза этих двух начал в изобразительном искусстве заключена в их знаковой природе — и миф, и искусство относятся к вторичным знаковым системам. В мифопоэтической системе изобразительного искусства единичные элементы обеих автономных сфер входят одновременно в несколько контекстных структур, обогащаясь значениями каждой их них, являясь одновременно и частью системы, и ее нарушением. Эффект выразительности заключается в сосуществовании в такой системе нескольких семантических ступеней и в их подвижности: образ, заключенный в ней, мерцает, являя разные грани. Воспользовавшись структурными единицами мифа, изобразительное искусство не механически их копирует, но переводя их на язык пластических образов, обогащает своими специфически устойчивыми элементами, которые в таком контексте выступают эквивалентами элементов структуры мифа. В этой роли могут выступать линия, цвет, объем, фактура, силуэт, и т. п.

Специфика нашего восприятия любой знаковой структуры такова, что «мы обычно заранее настраиваемся на определенную ограниченную сферу понятий и принимаем во внимание только такие лексические элементы, которые принадлежат этой сфере» [12, с. 175]. Миф — особая форма кодирования информации, искусство — тоже. Что происходит с образом, когда он из системы мифа переходит в систему искусства? Даже на коротком историческом отрезке можно выявить его трансформацию, вызванную спецификой кода того или иного художественного направления. Миф строит модель мира, исходя из архетипических оснований, от века неизменных, искусство строит модель мира в рамках конкретного времени и пространства. В такой ситуации мифообраз возникает как конструкт на основе элементов, решительно не соотносимых с ним вне данной конструкции, поэтому сохраняется чувство новизны бесконечно возрождающегося повтора. Часто такой сдвиг воспринимается как неправильность, как нарушение, но

отклонение от норматива — закон существования художественной структуры. Художник включает в свои композиции «неправильность» как составляющую, затрудняющую получение информации. Но именно это затруднение и является источником напряжения, эмоционального подъема, переживаемого как открытие.

Синтез в произведении выразительных компонентов двух знаковых систем — мифа и изобразительного искусства — значительно расширяет его художественный потенциал. Чем больше элементов пересечется в структурной точке «неожиданность», тем богаче становится содержание рождающегося общего, так как одна система служит фоном для другой, сосуществуя в едином поле смыслов. Восприимчивый зритель, желающий понять произведение во всей полноте, «должен реконструировать тот риторический и идеологический универсум, ту коммуникативную ситуацию, в которой родилось произведение» [13, с. 141]. Мифологические элементы, включаясь в произведение, не отменяют значений основных его составляющих, но вступают с ними в новые отношения и выявляют в них черты, прежде не читаемые. В этой особенности мифопоэтических композиций, видимо, следует искать разгадку неповторимой новизны произведений при достаточной устойчивости и ограниченности круга архетипического, воплощенного в них. Благодаря этому феномену при циклической повторяемости первичных мифообразов возможен процесс их «замещаемости» персонажами, сохраняющими сущность прототипа, но выступающими под иными «масками»: за элементами художественной структуры выявляются элементы структуры мифологической — и случайное, частное воспринимается как первоначально универсальное.

В XX веке тяготение к размыванию границ между мифом и изобразительным искусством влечет серьезные изменения в характере поэтики. Происходит формирование обновленных ее координат, подтверждающее тезис И. Иоффе: «Нет внеисторической поэтики вообще, всякая поэтика и правило связаны с определенной идеологией и мышлением как стадией развития единой истории человеческого познания и творчества» [14, с. 4]. Обозначенные процессы диалога мифологического и поэтического настолько активно себя проявили в изобразительном искусстве, что назрела необходимость ввести в научный оборот понятие «мифопоэтика изобразительного искусства» при аналитике произведений, так или иначе связанных с мифологической тематикой, а также с мифологизацией художественного языка.

Список источников

1. *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. М.: REFL-book, 1994. 656 с.
2. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.
3. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: исследование магии и религии. М.: АСТ, 2003. 781 с.
4. *Потебня А. А.* Слово и миф. М.: Правда, 1989. URL: <http://libelli.ru/works/potebnya.htm> (дата обращения: 12.05.2021).
5. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Академический проект, 2013. 462 с.
6. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Миф – Число – Сущность. М.: Мысль, 1994. 919 с.
7. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 608 с.
8. *Гадамер Х. Г.* Миф и разум // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 92–99. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000018/index.shtml> (дата обращения: 03.07.2021).
9. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. Вступление. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/ (дата обращения: 16.06.2021).
10. *Мелетинский Е. М.* Миф и двадцатый век. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletin_sky1.htm (дата обращения: 24.05.2021).
11. *Флоренский П. А.* «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях» // Священник Павел Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.
12. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
13. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
14. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: Ленизгоизд, 1933. 570 с.

References

1. Vico, J. (1994), *Osnovaniya novoy nauki ob obshchey prirode natsiy* [Foundations of a new science of the general nature of nations], REFL-book, Moscow, Russia.
2. Taylor, E. B. (1989), *Pervobytnaya kul'tura* [Primitive culture], Politizdat, Moscow, USSR.
3. Fraser, J. (2003), *Zolotaya vetv': issledovaniye magii i religii* [Golden branch: a study of magic and religion], AST, Moscow, Russia.
4. Elektronnaya biblioteka "Nestor" (1989), Potebnya, A. A., "Word and myth", Pravda, Moscow,

- USSR, available at: libelli.ru/works/potebnya.htm (Accessed 12 May 2021).
5. Afanasyev, A. N. (2013), *Poeticheskiye vozzreniya slavyan na prirodu* [Poetic views of the Slavs on nature], Akademicheskii proyekt, Moscow, Russia.
 6. Losev, A.F. (1994), "Dialectics of myth", *Mif – Chislo – Sushchnost'* [Myth – Number – Essence], Mysl, Moscow, Russia.
 7. Schelling, F. V. (1999), *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art], Mysl, Moscow, Russia.
 8. Gadamer, H. G. (1991), "Myth and reason", *Aktual'nost' prekrasnogo* [Relevance of the beautiful], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 92–99, available at: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000018/index.shtml> (Accessed 03 July 2021).
 9. Biblioteka Gumer (2021), Meletinsky, E. M., "The poetics of myth. Introduction", available at: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/ (Accessed 18 June 2021).
 10. Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika (2021), Meletinsky, E. M., "Myth and the twentieth century", available at: www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm (Accessed 24 May 2021).
 11. Florensky, P. A. (2020), "Analysis of spatiality (and time) in artistic and visual works", *Svyashchennik Pavel Florenskiy. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii* [Priest Pavel Florensky. Articles and research on the history and philosophy of art and archeology], Mysl, Moscow, Russia.
 12. Lotman, Yu. M. (1970), *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the literary text], Iskusstvo, Moscow, USSR.
 13. Eco, U. (2004), *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedeniye v semiologiyu* [Missing structure. Introduction to Semiology], Symposium, Saint-Petersburg, Russia.
 14. Ioffe, I. I. (1933), *Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedeniye v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Synthetic Art History. An introduction to the history of artistic thinking], Lenizogiz, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Е. И. Бульчева — кандидат философских наук, профессор

Information about the author

E. I. Bulycheva — Candidate of Philosophy, Professor

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 27.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.26086/NK.2021.61.3.014

Футуристическая мифопоэтика в скульптуре XX века

Елена Ивановна Булычева

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,

elena.i.bulycheva@gmail.com

Аннотация. В свете радикальных изменений, происходивших в начале XX века в общественной жизни, в науке, в развитии технологий, идеологи футуризма утверждали необходимость столь же радикальных изменений в искусстве.

Процессы серьезного обновления художественного языка захватили и искусство скульптуры, что нашло свое отражение и в такой сфере как ее мифопоэтика. То, что предлагали авторы манифестов футуризма, должно было служить созданию в искусстве образа урбанистической Вселенной, которая творилась мифологическим сознанием XX века. Н. Габо и А. Певзнер развивая тезис футуристов о том, что язык скульптуры нуждается в радикальном обновлении, практически отказываются от фигуративного изображения и обращаются к таким пространственным решениям, благодаря которым открывается возможность воплощать образ Универсума в абстрактных пластических формах. Неутилитарное конструирование утопической модели преобразования мира и самого человека становится одним из интереснейших проявлений футуристической мифопоэтики, благодаря которой в радикальном обновлении искусства скульптуры просматриваются глубокие связи принципиально новых технологий и древних пластов культуры. Футуристические идеи фундаментального расширения выразительных возможностей скульптуры получили дальнейшее развитие во второй половине XX века.

Ключевые слова: футуризм, скульптура, мифопоэтика, У. Боччони, Наум Габо, структура, кинетизм

Для цитирования: Булычева Е. И. Футуристическая мифопоэтика в скульптуре XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 82–87. <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.014>.

Original article

Futuristic mythopoetics in sculpture of the 20th century

Elena I. Bulycheva

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,

elena.i.bulycheva@gmail.com

Abstract. In light of the radical changes that took place at the beginning of the 20th century in public life, in science, in the development of technology, the ideologues of futurism argued the need for equally radical changes in art.

The processes of a serious renewal of the artistic language also captured the art of sculpture, which was reflected in such a sphere as its mythopoetics. What the authors of the futurist manifestos proposed was supposed to serve to create in art an image of the urbanistic universe, which was created by the mythological consciousness of the 20th century. N. Gabo and A. Pevzner, developing the thesis of the futurists that the language of sculpture needs a radical renewal, practically abandon figurative representation and turn to such spatial solutions, thanks to which it becomes possible to embody the image of the Universe in abstract plastic forms. The non-utilitarian construction of a utopian model of the transformation of the world and of man himself is becoming one of the most interesting manifestations of futuristic mythopoetics, thanks to which deep connections of fundamentally new technologies and ancient layers of culture can be seen in the radical renewal of the art of sculpture. Futuristic ideas of a fundamental expansion of the expressive possibilities of sculpture were further developed in the second half of the 20th century.

Keywords: futurism, sculpture, mythopoetics, U. Boccioni, Naum Gabo, structure, kineticism

For citation: Bulycheva E. I. Futuristic mythopoetics in sculpture of the 20th century. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2021;3(61); 82-87 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2021.61.3.013>.

Идеология искусства футуризма формировалась как мифотворчество, но это был новый миф, или неомиф. Фундаментальные изменения социального устройства, научный прогресс, бурно развивающаяся техника порождали новые формы жизни, новые ритмы — все это предопределяло и характер мифопоэтики футуризма. Его неомифологические структуры выражали устремленность в будущее, а искусство должно было это интуитивное предвидение запечатлеть в чувственно постигаемых формах. При этом художники отдавали себе отчет в том, что радикальные изменения происходили не только во внешних параметрах жизни, но и во внутреннем мире человека XX века, в его восприятии окружающей действительности. В частности, в «Манифесте футуризма» Ф. Маринетти писал: «все, кто пользуется телеграфом, телефоном, граммофоном, поездами, бициклами, авто, трансатлантиками, дирижаблями, кинемо, великим ежедневным (синтез мирового дня), не думают, что все это имеет решительное воздействие на наш мозг» [1, с. 113].

Идеи футуризма могли быть раскрыты с наибольшей полнотой в новых технологиях. В скульптуре же, в статичнейшем из искусств, сложнее всего было воплотить динамику жизни и ее преобразования. Консерватизм классической скульптуры стал предметом острой критики Умберто Боччони — одного из европейских мастеров начала XX века, ставивших своей целью ее радикальное обновление. В «Техническом манифесте футуристической скульптуры» (1912) он пишет: «Скульптура, и монументальная, и представленная в выставочных залах, представляет собой жалкое зрелище сочетания варварства, неуклюжести и однообразного подражания, от которого отворачивается мой футуристически настроенный взгляд» [2, с. 18].

Боччони особенно яростно отрицал три версии подражания в скульптуре, которое он отмечал у своих старших современников-скульпторов: подражание античности — у Менье, подражание готике — у Бурделя и подражание Возрождению — у Родена. Он считал, что дальнейшего развития скульптуры невозможно добиться без радикального обновления содержания, которое только и «может привести к рождению новых пластических идей» [2, с. 18]. По мнению художника, «скульптура должна овладевать пространством, продлеваясь в нем» [2, с. 18] — и уже не отдельные мифологические персонажи, как это было в многовековой традиции, а обновленный Универсум должен найти в ней свое воплощение. Об этом же пишет и другой представитель футуризма Дж. Балла, симптоматично назвав свой

текст «Манифест футуристической реконструкции Вселенной» (1915) [2, с. 20]. По сути, то, что предлагали авторы такого рода реконструкций, должно было служить созданию в искусстве образа урбанистической Вселенной, которая творилась мифологическим сознанием XX века.

Умберто Боччони попытался воплотить свои идеи в ряде скульптурных проектов. В одном из писем 1912 года он пишет: «Все эти дни я просто одержим скульптурой! Я уверен, что нашел путь полного обновления этого мумифицированного искусства» [3, с. 105]. Реализацией новых подходов к пониманию возможностей пластического языка скульптуры стали его «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913, бронза), «Синтез человеческого динамизма» (1913, гипс) и другие. Названные композиции действительно отмечены стремительным движением, но до конца отказаться от антропоморфности ему не удалось. Более того, в них даже угадывается некоторая приподнятость, свойственная, скорее, романтической интерпретации образа человека. Так, в «Уникальных формах непрерывности в пространстве» в общем силуэте его персонажа достаточно отчетливо угадывается рвущаяся вперед фигура человека, а отдельные фрагменты этой композиции, кажется, надуваются ветром, как паруса.

Более совершенные, как они думали, пластические формы именно для футуристической реконструкции образа Вселенной в искусстве предложили Наум Габо и его старший брат Антон Певзнер. «Стоит спросить любого футуриста, как он представляет себе движение, и на сцене появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, лязга, стука, шума...» [4], — пишут они, но «все это вовсе не требуется» для воплощения пространства и времени как «единственных форм, в которых строится жизнь». Для Габо и Певзнера действительно значимо совсем иное: «Наше звездное небо. Слышит ли кто его? А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов!» [4]. Развивая тезис футуристов о том, что «скульптура должна овладевать пространством, продлеваясь в нем», Габо и Певзнер практически отказываются от фигуративного изображения, которое даже в самом обобщенном варианте будет отсылать к частным проявлениям жизни. Они обращаются к такому языку пространственных решений, благодаря которому, обретается реальная возможность раскрывать жизнь Универсума в абстрагированных от конкретики пластических формах. Отрицая Будущее как объект художественных иллюзий

и грез, братья утверждают необходимость такой художественной системы, которая «устоит перед напором требований растущей новой культуры» [4]. Полные надежд на серьезное обновление художественного языка скульптуры, Габо и Певзнер в «Реалистическом манифесте» (1920) сформулировали свою концепцию пространства – времени в искусстве и обозначили новые принципы пластического мышления.

«– Мы утверждаем линию только как направление статических сил и их ритм в Выбросах.

– Мы отказываемся от объема как от живописной и пластической формы пространства...

– Мы утверждаем, что глубина является единственной образной и пластической формой пространства. В скульптуре мы отказываемся от массы как скульптурного элемента.

– Мы отвергаем тысячелетнее заблуждение в искусстве, согласно которому статические ритмы считались единственными элементами пластического и изобразительного искусства.

– Мы утверждаем в этих искусствах новый элемент — кинетические ритмы как основные формы нашего восприятия реального времени» [4].

Особенно последовательно воплощал в своих творческих проектах теоретические установки, которые были заявлены в манифесте, Наум Габо. Акцентирование роли линии проявлялось практически в каждой его пространственно-объемной композиции, которые он называл «Конструкциями». Его наиболее ранние попытки конструирования образа Универсума в скульптуре новым методом относятся к 1910 годам. Футуристическую Вселенную Габо определяет как реальность и конструирует человека, принадлежащего этой Вселенной. Ранние его работы такого плана — «Сконструированная голова № 1», (ок. 1915), «Сконструированная голова № 2» (ок. 1916), «Модель для сконструированного торса» (ок. 1917) — можно рассматривать как первые опыты такого рода неутилитарной инженерии.

Уже первые образцы конструирования объектов демонстрируют, что в творчестве Габо складывается особый жанр пространственно-пластического высказывания — «конструктивная скульптура», в которой выразительность форм и силуэтов, характерных для традиционной скульптуры, синтезируется с элементами абстрактного архитектурного языка. В жанре, предложенном Габо, «впервые круглая скульптура была сформирована сочлененными плоскостями, а не традиционным методом лепки или валяния» [5, с. 43]. Благодаря этому, принципиально иному методу работы над пластически-

ми образами, Габо в объектах «конструктивной скульптуры» действительно удается реализовать стремление футуристов к тому, чтобы скульптура «овладела пространством, продлеваясь в нем».



Наум Габо.
Сконструированная голова № 2

Он создает скульптурные объекты с открытым каркасом, применяя проволоку или прозрачные искусственные материалы для того, чтобы добиться эффекта «дематериализации». Таковы, например, «Конструкция в пространстве с кристаллическим центром» (1938–1940), «Линейная конструкция» (1942–1943) из оргстекла и нейлона и др. Благодаря использованию приема «дематериализации», происходит своеобразная игра художника с пространством, в котором еще не обозначены координаты. Черты будущего «реального» мира едва угадываются в конструктивных скульптурах — это, скорее, идеи реальных объектов, нежели сами объекты. Их рождающиеся элементы почти не отличимы друг от друга, еще не осознаются различия в их предназначении.

При формировании нового пластического языка скульптуры Габо исходил из того, что для воплощения реального представления о жизни «искусство должно основываться на двух фундаментальных элементах: пространстве и времени». Такая установка предполагала решительный выбор «философии жизни, то есть того, что мы называем реализмом в противовес номинализму или материализму. Если художник делает этот

метафизический выбор, тогда эта деятельность должна быть направлена на эстетическое открытие реальности — то есть к описанию или конкретному представлению элементов пространства и времени» [6, с. 10].

Размышляя над природой динамизма как формы существования в пространстве-времени, Габо противопоставляет движение солнечного луча упрощенной характеристике динамизма новой реальности «лязгом, стуком, шумом» и обращается к своим потенциальным зрителям со словами: «Посмотрите на солнечный луч: тишайший из тишайших сил пробегает 300 тысяч километров в секунду» [4]. В композициях Габо линия ассоциируется с солнечным лучом и становится пластическим тропом, выполняя выразительно-экспрессивную функцию и придавая его работам поэтическую интонацию. Многие из композиций Габо, которые он обозначал как «Линейные конструкции в пространстве», отличаются ясной ритмической организацией, благодаря активному использованию линии. Оpoznаются они по номерам, но у каждой из них свои линейные ритмы и рифмы, своя линейная тема. Например, «Линейная конструкция № 2» (1949–1953; пластик и нейлоновые нити) отличается мягкостью и легкостью очертаний. Прозрачные пластиковые плоскости, неправильной округлой формой напоминающие лепестки, пересекаются и образуют трехмерный каркас. Светоотражающая нейлоновая нить, выполняющая роль линии, равномерно намотана на пересекающиеся плоскости и создает эффект исходящих из центра множества лучей. К этой пластической теме Габо обращался на протяжении целого ряда лет, известно более двадцати версий «Линейной конструкции № 2». Скульптором были опробованы стоящие на опоре и подвесные ее варианты — все они отличаются завораживающей легкостью и поэтичностью пластического решения. «Линейная конструкция № 3 с красным» (1952) имеет более тяжеловесные очертания, к тому же некоторые фрагменты линейно обозначенного силуэта отмечены красным цветом, хотя Габо отрицал значимость цвета в пластических искусствах, утверждая, что «цвет случаен и не имеет ничего общего с сокровенной сущностью вещи» [4].

Все работы скульптора, задуманные как варианты конструкции новой Вселенной, отличаются внутренняя целостность, из которой складывается развернутая космогония Наума Габо. В этой новой Вселенной особая роль отведена древнейшей мифологеме древа мирового, которую он воплотил в грандиозной пространственной конструкции *Vijenkorf* (1957, Роттердам).



Наум Габо.

Линейная конструкция в пространстве № 2

Традиционно объект назван конструкцией, но Габо видел в этой композиции именно прообраз древа: основание он интерпретировал как корни, два бетонных блока, облицованных черным мрамором, — как ствол, порождающий восемь металлических ветвей. Вся конструкция покрыта сетью листьев. Несмотря на внушительные размеры, *Vijenkorf*, как и многие другие работы Габо, оставляет впечатление прозрачности и легкости. Заявленная им в начале творческого пути установка — «скульптура должна овладевать пространством, продлеваясь в нем» — нашла здесь полное воплощение. Композиция максимально открыта пространству и находит свое продолжение в нем — окружающее пространство тоже воспринимается неотъемлемой частью ее художественного образа. По признанию самого мастера, здесь ему удалось воплотить свои наиболее значимые творческие принципы.

Чаще всего радикальное обновление языка скульптуры у Н. Габо исследователи связывают с его поисками синтеза искусства и науки, опираясь на тот факт в биографии художника, что у него было инженерное образование. Но, как пишет Рид, «необходимо еще раз подчеркнуть, что, хотя интеллектуальное видение художником [пространства и времени] происходит из современной физики, творческое построение, которое художник затем представляет миру, не научное, а поэтическое. Это поэзия пространства, поэзия времени, всеобщей гармонии, физического един-

ства». [6, с. 10]. Именно поэтически интерпретированные категории пространства, времени, всеобщей гармонии и всеединства составляют основания мифопоэтики Наума Габо. Пространственные объекты художника демонстрируют, что его поиски в сфере искусства выходили за пределы рационального и лежали в пограничной сфере науки и мифа — сфере, где, опираясь на знание, господствуют интуиция и воображение. «Мифология науки — это звучит как *contradictio in adiecto* [противоречие в терминах]. И все же любая, даже самая точная наука развивается не только благодаря новым теориям и фактам, но и благодаря домыслам и надеждам ученых. Развитие оправдывает лишь часть из них. Остальные оказываются иллюзией и потому подобны мифу» [7]. Рождение визуальной космогонии Габо во многом было спровоцировано подобным подходом к взаимоотношению науки и мифа, что позволяет с достаточной долей достоверности рассматривать фундаментальное обновление пластического языка в творчестве Н. Габо и его единомышленников в контексте футуристической неомифологии.

Следует отметить еще одно важное качество инновационных позиций в деятельности Наума Габо. В свете установок, выдвинутых им в «Реалистическом манифесте», можно говорить о процессах деконструкции в поэтике скульптуры, которые получили дальнейшее развитие во второй половине XX века. В своем творчестве Наум Габо, по сути, серьезно обосновал и показал на практике необходимость разрушения поэтики скульптуры как замкнутого объема, закрепленного в материале. Фундаментальное обновление поэтики скульптуры, которое происходило в творчестве Наума Габо, привело к ряду неожиданных эффектов. В частности, сделало возможным сближение, казалось, совершенно не соотносимых видов искусства: скульптуры и музыки. В его композициях на первый план выходит процесс становления, возрастает роль ритма, роль структурной организации материала, что характерно именно для музыки.

Пластический объем и в классической версии скульптуры структурирован, но его архитектоника находится в тени сюжетной заданности образа. В поэтике скульптуры Габо именно структура становится определяющей в композиции, благодаря чему ее смысл раскрывается в процессуальном развертывании. При этом жесткая структурная организованность пластического объема компенсируется свободой возможных интерпретаций, что, безусловно, демонстрирует родство такого рода скульптуры и музыки по «явленности» структур и «латентности» смыслов.

В данной версии поэтика скульптуры уходит от фигуративности, по сути, сближающей ее с литературой, и обращается к освоению языка свободных структур, построенных на доминантном положении ритма, который становится ее определяющим компонентом, как в музыке. Несмотря на абстрактность, смысл такого типа пространственных композиций не произволен, «он зависим от структуры и навязан ею» [8, с. 10]. Коль скоро структура дана в очевидной наглядности, то можно говорить лишь об относительной зоне возможных ее интерпретаций, так как изначально действует «система фильтров, которые в ней заложены и направляют восприятие в нужное русло» [8, с. 10].

В 1950–1960 годах сначала в Западной Европе, затем в России наблюдается новый всплеск интереса к разработке темы «движение-пространство-время» в пространственных объектах, в связи с чем актуальными становятся идеи и творческое наследие Наума Габо и его единомышленников. Символические ряды, близкие к тому, что было основой их поэтики, выявляются среди пластических мотивов-мифологем кинетизма. «Мифологическая мысль не заботится о законченности: всегда остается что-то, что можно было бы дополнить» [9, с. 15]. Художники нового поколения, продолжая развивать футуристические идеи конструирования Вселенной, разрабатывают с использованием новейших технологических средств ее возможные модели. При этом парадоксальны не только ее творимые элементы, но и само пространство, в котором эти элементы существуют. В таких моделях привлекательна идея синтеза — не синтеза искусств, как это было в традиционном классическом искусстве, а синтеза средств выразительности, взятых из разных сфер творчества и разных технологий.

Художники-кинетисты, подобно Науму Габо, создают пространственные трехмерные объекты, теперь уже синтезирующие светозвуковые эффекты, вращения и движения простейших форм, таких как куб, шар, пирамида — движения напоминающие ритмы Вселенной. Эти объекты, лишённые литературности, заново воплощают космогонические идеи о звучащих небесных сферах и, по сути, принадлежат к тем же типам символично-смысловых структур, что и древнейшие пространственные артефакты. Созданные художниками с использованием выразительных возможностей новейших технологических разработок, так же, как и объекты, созданные в контексте архаических культур, они призваны обживать отчужденную от человека среду через кристалл «магического одушевления».

Цветовые, световые, звуковые эффекты, движение и трансформация жестких форм, электронные, лазерные элементы, игра огня, воды — все это воскрешает таинственные мистериальные действия архаики, разыгрываемые в пространственных композициях на языке технологий второй половины XX века. Близость к древним космогониям прослеживается и в названиях творческих групп, и в названиях их композиций. Мифопоэтика скульптуры, обозначенная в футуристических манифестах начала XX века, продолжая свое развитие, обретает незнакомые ей прежде черты — ведь сами ее принципы во многом были обусловлены необходимостью диалога с новыми технологиями. «Перед воротами незастроенного будущего мы возвещаем сегодня вам, художники, ваятели, музыканты, актеры, поэты — вам, люди, для кого искусство не есть только повод к разговору, но служит источником реальной радости, наше: — Слово и Дело» [4].

Список источников

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
2. Cassinelli P. Futurismo. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2001. 95 p.
3. Рид Г. Краткая история современной скульптуры. М.: Искусство – XXI век, 2018. 239 с.
4. Габо Н., Певзнер А. Реалистический манифест. URL: <https://berlinischegalerie.de/en/collection/our-collection/artists-archives/das-realistiche-manifest-von-naum-gabo/> (дата обращения: 12.09.2021).
5. Сидлина Н. З. Наум Габо. М.: С. Э. Гордеев, 2011. 208 с.
6. Read H. Costructivism: the art of Naum Gabo and Antoine Pevsner // Naum Gabo and Antoine Pevsner. Catalogue MoMA. N. Y., 1948. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3228_300062058.pdf (дата обращения: 12.09.2021).
7. Лем С. Сумма технологии. Гл. IV. Мифы науки. URL: <http://www.lib.ru/LEM/summa/summg14d.htm> (дата обращения: 12.09.2021).
8. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
9. Леви-Строс К. Мифологии. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 406 с.

References

1. Turchin, V. S. (1993), *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinths of the avant-garde], Publishing house of Moscow State University, Moscow, Russia.
2. Cassinelli, P. (2001), *Futurismo*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, Italy.
3. Reed, G. (2018), *Kratkaya istoriya sovremennoy skul'ptury* [A Brief History of Contemporary Sculpture], Iskusstvo – XXI vek, Moscow, Russia.
4. Berlinische Galerie Museum of Modern Art (1920), Gabo, N. and Pevzner, A., "Realistic manifesto", available at: <https://berlinischegalerie.de/en/collection/our-collection/artists-archives/das-realistiche-manifest-von-naum-gabo/> (Accessed 12 September 2021).
5. Sidlina, N. Z. (2011), *Naum Gabo* [Naum Gabo], S. E. Gordeev's Publishing house, Moscow, Russia.
6. Naum Gabo and Antoine Pevsner. Catalog MoMA (1948), Read, H., "Costructivism: the art of Naum Gabo and Antoine Pevsner", New York, USA, available at: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3228_300062058.pdf (Accessed 12 September 2021).
7. Biblioteka Maksima Moshkova (1968), Lem, S., "The sum of technology. Chapter IV. Science myths", available at: <http://www.lib.ru/LEM/summa/summg14d.htm> (Accessed 12 September 2021).
8. Aranovsky, M. G. (1998), *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, Russia.
9. Levi-Strauss, C. (1999), *Mifologiki* [Mythology], vol. 1, Universitetskaya kniga, Moscow, Saint-Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Е. И. Булычева — кандидат философских наук, профессор

Information about the author

E. I. Bulycheva — Candidate of Philosophy, Professor

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 01.09.2021; принята к публикации 17.09.2021.

The article was submitted 27.08.2021; approved after reviewing 01.09.2021; accepted for publication 17.09.2021.

Content

ISSN 2220–1769

From the editor

Problems of musical theory and history

Sidneva T. B. Pianistic environment as a source of Boris Getselev's piano music

Galkina Y. Vl. «The Enchanted Wanderer» N. Leskov – R. Shchedrin:
opera and literary source

Problems of theory and history of musical performance

Krivitskaya E. D. Violinist and queen: the story of friendship of Leonid Kogan
and Queen Elizabeth of Belgium

Chang Shiyu. About sonata for viola and piano c-moll by Felix Mendelson-
Bartoldi

Questions of ethnomusicology

Evdokimova A. A. Numbers and triles in the serbian singer manuscript

Tatarinova T. L. Phonics of folk song genres as a method of choral
instrumentation in the works of domestic composers of the 20th–21st centuries

Kharlov A. V. A handwritten notebook of spiritual chants as a rare variant
of the author's notated text (expedition findings of Glinka Nizhny Novgorod
State Conservatoire)

East and West: exploring Chinese musical culture

Wang Jie. The image of Si Er in the opera «The Gray-haired Girl»: genesis and
dramatic development

Lyu Jiayin. China's new vocal practice in the 20th–21st centuries
and its aesthetic bases

Zong Zheng. Traditions and innovations in the Chinese opera of the 21st century

Music in its artistic parallels and interrelations

Bragina N. N. The many-faced Kafka: a musical reading of the verlibrov cycle
by V. Ermolaev

Bulycheva E. I. The problem of mythopoetics of the fine arts of the 20th century
in the context of theoretical justification of the interconnection
of the mythological and poetical

Bulycheva E. I. Futuristic mythopoetics in sculpture of the 20th century

3 Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по
надзору в сфере связи,
4 информационных технологий
и массовых коммуникаций
9 (свидетельство о регистрации
СМИ ПИ № ФС77-65182
от 28.03.2016).

14 Журнал включен в Перечень
ведущих рецензируемых
19 научных журналов и изданий,
выпускаемых в Российской
Федерации, в которых
должны быть опубликованы
24 основные научные результаты
диссертаций на соискание
32 ученых степеней кандидата
наук и доктора наук по
направлению 17.00.00
37 «Искусствоведение».

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

47 Распространяется во всех
регионах России.
55 Подписка по каталогам
61 «Пресса России»
(индекс 82885).

Свободная цена.

67 Издание включено в систему
Российского индекса научного
76 цитирования
82 (договор № 74-11/2010Р
от 24.11.2010).

Дата выхода в свет:
30.09.2021.

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 10,23. Тираж 100 экз.
Заказ № 282.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки».
603950, Нижний Новгород,
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

<http://www.nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикационной
этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов —
The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность
несут авторы статей.