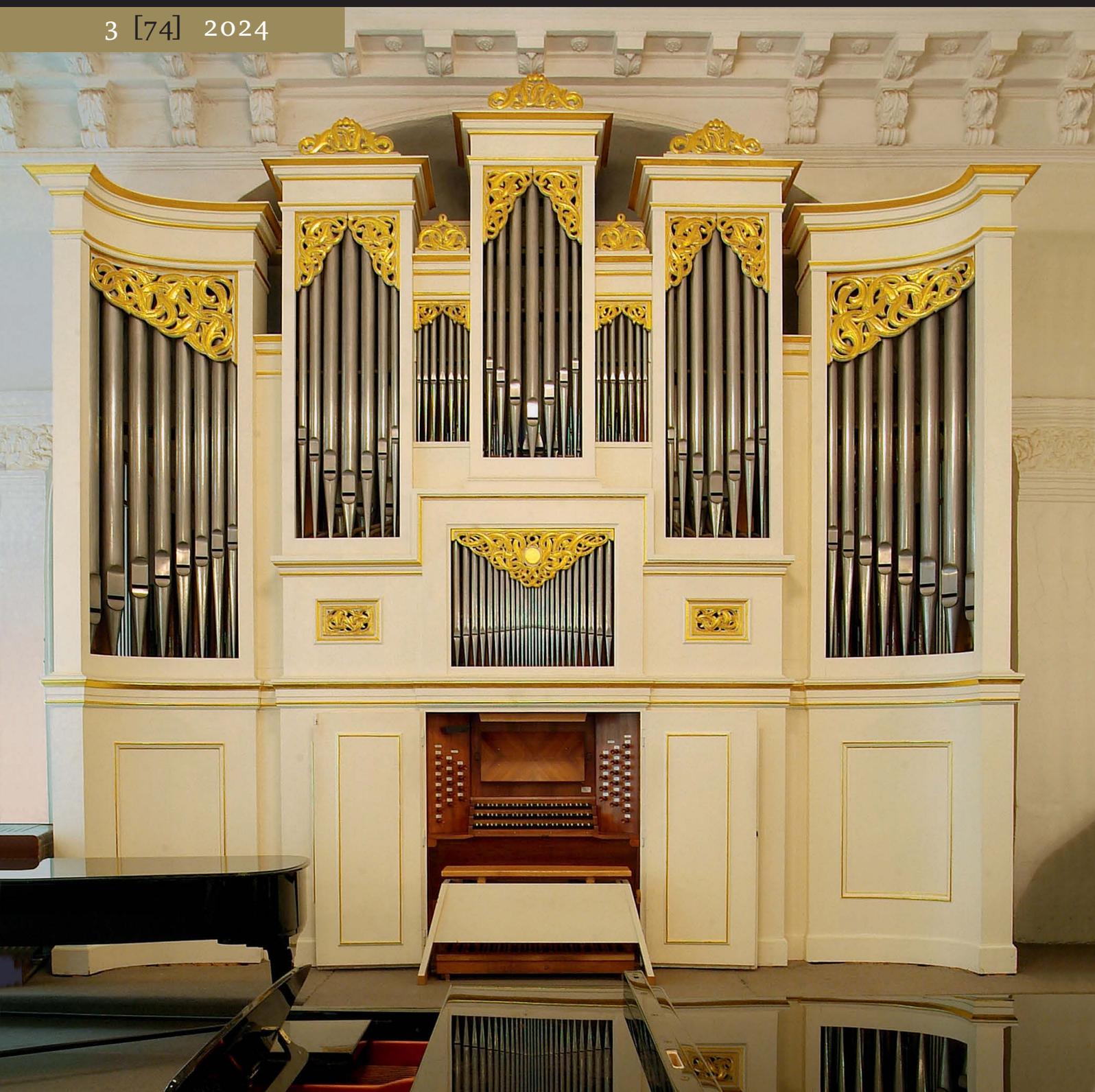
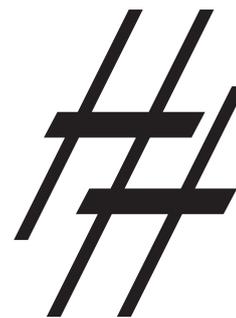




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3 [74] 2024





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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



при информационной поддержке Министерства культуры Нижегородской области



и Общероссийской общественной организации содействия развитию культурологии «Российское культурологическое общество»



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

Издается с 2009 года. Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Компьютерная верстка
М. С. Лежнева
Дизайн
В. А. Музыченко

Дата выхода в свет:
30.09.2024
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 11,86. Тираж 150 экз.
Заказ № 22-2024.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (Договор № 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:
603005, Нижегородская обл., г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл., г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
https://nnovcons.ru
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям

- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

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.

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

Главный редактор:

Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:

Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор (Москва)

Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)

Смирнова Наталия Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)

Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор РГК (Ростов-на-Дону)

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Левая Тамара Николаевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, профессор (Москва)

Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)

Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

Ульянова Римма Артасhevовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Булычева Елена Ивановна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal publishes scientific articles, the subject matter of which corresponds to scientific specialties

- 5.10.1. Theory and history of culture, arts (cultural studies),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (art history),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences),
- 5.10.3. Types of art (musical art) (art history)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

Editor-in-Chief:

Sidneva Tatiana B. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

Senior Editor:

Zarodnyuk Oksana M. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Board of advisory editors:

- Afasizhev Marat N.** — Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Moscow)
- Kuznetsova Elena I.** — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)
- Smirnova Natalia M.** — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher (Moscow)
- Radeev Artem E.** — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Saint Petersburg)
- Bragina Natalya N.** — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)
- Krylova Alexandra V.** — Doctor of Cultural Studies, Professor (Rostov-on-Don)
- Amrahova Anna A.** — Doctor of Arts, Professor (Moscow)
- Valkova Vera B.** — Doctor of Art History, Professor (Moscow)
- Dulova Ekaterina N.** — Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)
- Evdokimova Alla A.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Zenkin Konstantin V.** — Doctor of Arts, Professor (Moscow)
- Krom Anna E.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Levaya Tamara N.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Savenko Svetlana I.** — Doctor of Art History, Leading Researcher, Professor (Moscow)
- Syrov Valery N.** — Doctor of Art History, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)
- Zander M.** — Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)
- Peng Cheng** — Candidate of Art History, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)
- Chan Viong Thanh** — Candidate of Art History, Lecturer (Hanoi, Vietnam)
- Ulyanova Rimma A.** — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Pridanova Elena V.** — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Bulycheva Elena I.** — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)
- Bukharova Tamara G.** — Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)
- Zheleznova Tamara Y.** — Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)
- Artemyeva Elena V.** — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)
- Zelexson Lev A.** — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

ISSN 2220–1769

The project was implemented using a grant provided by the Russian Cultural Foundation



with information support from Ministry of Culture of the Nizhny Novgorod region



and Russian Public Organization «Russian Cultural Society»



The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФС77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.
Frequency: 4 times a year.

Free price.

Make-up graphic:
M. S. Lezhneva
Design:
V. A. Muzychenko

Date of publication:
30 September 2024
Format 60×84/8.
Pr. sh. 11,86. 150 copies .
Order No. 22-2024.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

Founder and Publisher:
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:
st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603005,
nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603005
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Кириллина Л. В.</i> Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджио Ноно	8
<i>Бочкова Т. Р.</i> Zeitgeist и Соната № 2 «Eroica» для органа Чарльза Вильерса Стэнфорда	14
<i>Кром А. Е.</i> Американский музыкальный минимализм в контексте идеологии «Новых левых»	24
<i>Векслер Ю. С.</i> Александр Веприк и становление консерваторского образования в Советской России	29
<i>Левая Т. Н.</i> Прокофьев-репатриант	37
<i>Савенко С. И.</i> Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов	43
<i>Акопян Л. О.</i> Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны	53
<i>Маклыгин А. Л.</i> Джаз в академическом контексте отечественного образования	73
<i>Зенкин К. В.</i> К проблеме неоклассицизма в музыке XX века	80

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Крылова А. В.</i> Эмоции как продукт технологий в современной концертной и музыкально-театральной практике	84
<i>Приданова Е. В.</i> Айседора Дункан и ее идея воспитания «артистического человека» в советских реалиях: из попутчиков в диссиденты	90
<i>Кривицкая Э. Д.</i> «Приключения обезьяны» Р. Щедрина в контексте направления инструментального театра	96
<i>Антипова Ю. В.</i> Пародия в массовой музыкальной культуре современности	115

Content

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.001

Problems of music theory and history

<i>Kirillina L. V.</i> Opera as a “political mysterium”: from Beethoven’s “Leonore” (1805) to Luigi Nono’s “Al gran sole carico d’ amore” (1975)	8
<i>Bochkova T. R.</i> Zeitgeist and Sonata No. 2 “Eroica” for Organ by Charles Villiers Stanford	14
<i>Krom A. E.</i> American minimal music in the context of the ideology of the “The New left”	24
<i>Veksler Y. S.</i> Alexander Veprik and the establishment of conservatory education in Soviet Russia	29
<i>Levaya T. N.</i> Prokofiev the Repatriate	37
<i>Savenko S. I.</i> Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s	43
<i>Hakobian Levon H.</i> Conceptual eclecticism or decadent untidiness? Bernd Alois Zimmermann, his ‘know-how’, and his imitators	53
<i>Maklygin A. L.</i> Jazz in the academic context of Russian education	73
<i>Zenkin K. V.</i> On the Problem of Neoclassicism in 20th Century Music	80

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Krylova A. V.</i> Emotions as a product of technology in contemporary concert and musical-theatrical practice	84
<i>Pridanova E. V.</i> Isadora Duncan and her idea of raising an “artistic person” in Soviet realities: from fellow travelers to dissidents	90
<i>Krivitskaya E. D. R.</i> Shchedrin's “Adventures of the Monkey” in the context of the direction of instrumental theater	96
<i>Antipova Y. V.</i> Parody in modern popular music culture	115

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2024. No 3 (74). P. 8–13.

Научная статья

УДК 781.1

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.002

Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджи Нони

Кириллина Лариса Валентиновна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

Москва, Россия

E-mail: larissa_kir@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Аннотация. Выражение «политическая мистерия» принадлежит режиссеру Ю. П. Любимову, поставившему в 1975 году в Милане, в театре Ла Скала, оперу Луиджи Нони «Под жарким солнцем любви». Оно вполне применимо и в единственной опере Бетховена, существующей в трех редакциях (1805, 1806, 1814) под двумя названиями: «Леонора» и «Фиделио». Бетховена, как и Нони, можно назвать «ангажированным художником», то есть творцом, искренне выражающим в своих произведениях общественно значимые идеи. В операх обоих композиторов происходит сакрализация идеи самопожертвования и героизация женских образов, связанных с идеей спасения (Бетховен) и с идеей рождения нового мира (Нони). Бетховен в содружестве со своими либреттистами (Й. Зонлейтнером, С. фон Брейнингом и Г. Ф. Трейчке) сознательно усилил в своем произведении черты мистерии, что вытекает из сравнительного анализа либретто «Леоноры» / «Фиделио» с первоисточником (пьеса Ж.-Н. Буйи, 1798) и написанной на тот же сюжет «Леонорой» Ф. Паэра (1804). Для Нони тема мученичества и подвижничества также была одной из магистральных. Популярность оперы Бетховена в XX веке сделала ее явлением современного политического и даже публицистического театра. В этом смысле произведение Нони выглядит как развитие бетховенской традиции.

Ключевые слова: Бетховен, Нони, «Фиделио», «Под жарким солнцем любви», политическая мистерия

Для цитирования: Кириллина Л. В. Опера как «политическая мистерия»: от «Леоноры» Бетховена (1805) к «Под жарким солнцем любви» (1975) Луиджи Нони // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Opera as a “political mysterium”: from Beethoven’s “Leonore” (1805) to Luigi Nono’s “Al gran sole carico d’ amore” (1975)

Kirillina Larissa V.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

Moscow, Russia

E-mail: larissa_kir@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Abstract. The expression “political mysterium” belongs to Yuri P. Lyubimov, who staged Luigi Nono’s opera “Al gran sole carico d’ amore” in 1975 (Milan, La Scala). It is also quite applicable to Beethoven’s only opera, which exists in three editions (1805, 1806, 1814) under two titles: “Leonore” and “Fidelio.” Beethoven, like Nono, can be called an “engaged artist”, whose creativity is inspired by socially important ideas. In the operas of both composers, we find the idea of self-sacrifice and the heroic treatment of female characters associated with the idea of salvation (Beethoven), and with the idea of the birth of a new world (Nono). Beethoven in collaboration with his librettists (J. Sonnleitner, S. von Breuning, G. F. Treitschke) deliberately intensified the features of mysterium in his work, as can be seen from a comparative analysis of the libretto of “Leonora/Fidelio” with the original source (a play by J.-N. Bouilly, 1798) and Ferdinando Paer’s “Leonora” written on the same subject (1804). For Nono, the theme of heroic martyrdom was also one of the main topics of his works. The popularity of Beethoven’s opera in the twentieth century made it a phenomenon of modern political theatre. In this sense, Nono’s work can be considered as a development of the Beethoven tradition.

Keywords: Beethoven, Nono, Fidelio, Al gran sole carico d’ amore, political mysterium

© Кириллина Л. В., 2024

For citation: Kirillina L. V. Opera as a “political mysterium”: from Beethoven’s “Leonore” (1805) to Luigi Nono’s “Al gran sole carico d’ amore” (1975). *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 3(74); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.002>

Опера почти всегда была связана с политической. В XVII–XVIII веках новые оперы специально заказывались в честь важных событий государственной и придворной жизни (коронации, свадьбы, именины монархов, военные победы и заключение мира). Мифологические и исторические сюжеты воспринимались как вполне актуальные и прочитывались в современном контексте.

Во второй половине XVIII века в опере, как и в театре в целом, в символической и иносказательной форме обсуждались животрепещущие идеи, волновавшие общество, вплоть до идеи тираноубийства («Ифигения в Тавриде» Глюка, «Тарар» Сальери).

В 1780-х годах возник жанр «оперы спасения», заключавший в себе идеологию, созвучную эпохе Просвещения и Французской революции: героя, попавшего в смертельно опасную ситуацию, спасают верные друзья и счастливые обстоятельства, ибо мир в целом устроен справедливо.

В XIX веке от оперы требовали отражения национальных идеалов и использования национальных сюжетов. Если это по политическим причинам было невозможно (иностранные владычества в Италии), национальные чаяния выражались иносказательно, но притом максимально доходчиво (хор пленных евреев в опере Верди «Набукко»).

Наконец, в XX веке театр, в том числе музыкальный, заявил о своем праве на «ангажированность», то есть прямую вовлеченность в политическую борьбу, ведущуюся в том числе и сугубо художественными средствами.

Два произведения, выбранные нами для сравнительного рассмотрения, принадлежат к этой линии, хотя их разделяет большой исторический промежуток.

Единственная опера Людвиг ван Бетховена, существующая в трех редакциях (1805, 1806 и 1814), изначально возникла как произведение на остро современную тему. Источник либретто — пьеса Жана-Никола Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», впервые положенная на музыку Пьером Гаво и поставленная в Париже в 1798 году, намекала на события якобинского террора 1793 года, которые были свежи в памяти французов. Однако, поскольку слишком откровенные ассоциации могли оказаться болезненными для сопричастных лиц, Буйи перенес место

действия в условную Испанию, а на титульном листе пьесы поместил несколько двусмысленное пояснение: «Исторический факт, положенный на музыку» [1]. В первом издании партитуры оперы Гаво обозначение Буйи было переформулировано: «Факт из испанской истории» (fait historique espagnol), притом, что никакому конкретному эпизоду из истории Испании сюжет «Леоноры» не соответствовал.

Либретто Буйи, отражавшее новые веяния в музыкальном театре, вызвало активный интерес и за пределами Франции. Помимо оперы Бетховена с ее тремя редакциями, почти одновременно возникли произведения Фердинандо Паэра («Леонора, или Супружеская любовь», Дрезден, 1804; на итальянском языке) и Симона Майра («Супружеская любовь», Парма, 1805, на итальянском языке). Наиболее успешной оказалась на первых порах опера Паэра, и Бетховен был вынужден смириться с решением дирекции венских придворных театров, изменившей название его оперы: на премьере 1805 года она исполнялась как «Фиделио, или Супружеская любовь». В наше время, чтобы не путать три редакции, принято две первые называть «Леонорами», а третью — «Фиделио» (к 1814 году Бетховен свылся с этим названием).

Различий между тремя редакциями довольно много. Они касаются и словесного текста (первая версия — самая длинная, трехактная), и музыки (редакция 1805 года — самая новаторская и богатая всевозможными находками), и общего смысла. Если «Леонора» 1805 года — опера о любви, побеждающей страх, тиранию и смерть, то «Фиделио» 1814 года — опера о коллективной победе над злом, достигнутой в том числе благодаря верной любви главных героев. Но во всех случаях, включая компромиссную редакцию 1806 года, в центре оперы Бетховена стоит идеализированный и героизированный женский образ, двуединый в своей синтетической сущности (Леонора=Фиделио). Прием трагедии вполне привычен для театральной сцены, однако «Фиделио» — едва ли не единственная значительная опера, в которой героиня, выдающая себя за мужчину, остается в мужском костюме до самого конца, даже когда она открывает свое настоящее имя. Оба имени — символически нагруженные, хотя их придумал не Бетховен, а Буйи. «Фиделио» означает «Верный»,

а имя Леонора словно бы содержит в себе корень Leo («лев»), пусть даже этимологически это имя производно от старофранцузского «Алиенора».

Сочетание нежной женственности и несгибаемого мужества оказывается знаком наступления новой эпохи, когда героизм и подвижничество уже не связывались исключительно с образом мужчины-воина. Историю Нового времени творили в том числе и женщины, иногда даже на поле боя (офорт Франсиско Гойи «Какое мужество!», где молодая девушка заряжает пушку, отражал реальное событие при осаде французами Сарagoсы). Более того, в период наполеоновских войн отнюдь не единичными были случаи, когда молодые девушки и женщины передевались мужчинами и под мужскими именами поступали в отряды ополченцев-добровольцев, и даже сражались в регулярной армии (в России была кавалерист-девица Надежда Дурова, во Франции — Тереза Фигёр, в Германии — несколько «амазонок», в том числе погибшая в 1813 году Элеонора Прохазка, к пьесе про которую Бетховен в 1815 году написал несколько музыкальных номеров).

«Фиделио» принадлежит к традиции «оперы спасения», но коллизия здесь заострена до предела: счастливая развязка висит на волоске, и решающим аргументом Леоноры становится не возглас — «Я его жена!» — а пистолет, который она направляет на тирана Пицарро. Выстрел в итоге оказывается не нужным, но этот жест красноречиво показывает всю ожесточенность борьбы за жизнь Флорестана и решимость Леоноры идти до конца.

Примерно та же идея, только еще более обобщенная, лежит в основе оперы Луиджи Ноно «Под жарким солнцем любви» (*Al gran sole carico d'amore*). Премьера состоялась в 1975 году в Милане, в театре Ла Скала, причем композитору ценой титанических усилий удалось добиться, чтобы постановку осуществил Юрий Петрович Любимов со своими соратниками по знаменитому тогда Театру на Таганке. Любимова, считавшегося идейно неблагонадежным, долго не хотели выпускать из СССР, однако Ноно, являясь членом ЦК Итальянской коммунистической партии, сумел всё-таки уговорить советских бюрократов [2, с. 384–385]. В 1978 году опера вернулась на сцену во второй редакции. Постановки же конца XX и начала XXI века в разных странах Западной Европы уже не были связаны с режиссурой Любимова.

Взгляды Ноно на музыкальный театр были очень созвучны тому, что делалось в 1970-х годах на Таганке. Композитор мечтал уйти от концепции

театра-храма со сценой-алтарем; ему хотелось нелинейной драматургии, полифонического переплетения линий и голосов; активного взаимодействия с публикой. Эти принципы Ноно находил в драматургии Бертольда Брехта и Владимира Маяковского. Театр Любимова казался ему прямым продолжением этих традиций.

Либретто на нескольких языках (итальянском, испанском, французском, немецком) составил сам композитор при участии Любимова, поскольку скомпоновать нечто целое из столь разнородных элементов должны были вместе композитор и режиссер.

В опере нет единого сюжета и последовательно действующих героев. Тема грандиозной фрески Ноно — Женщина и Революция. Революция понимается как акт мучительного сотворения и рождения нового мира, и женщины разных эпох, стран и народов активно участвуют в этом процессе, ибо они — носительницы жизни, помогающие миру стать прекраснее и лучше. Роды — акт болезненный, кровавый и порой даже трагический, и так же обстоит с рождением новой реальности через революцию.

Среди персонажей оперы Ноно — Таня Бунке, сподвижница Эрнесто Че Гевары, погибшая вместе с ним в Боливии, кубинские революционерки, участница Парижской коммуны — Луиза Мишель, безымянные вьетнамские женщины, вымышленные литературные образы — работница Деола (из стихотворения Чезаре Павезе) и Мать из одноименной повести Максима Горького. Русский язык в опере не используется, однако в сцене на фабрике 1905 года Ноно процитировал русскую песню «Дубинушка», хорошо известную в Италии еще с начала XX века.

Оба акта оперы Ноно завершаются гибелью героев: расстрелом коммунаров, в том числе Луизы Мишель (первый акт) и убийством Матери русскими жандармами (второй акт). Несмотря на трагический исход, дух женщин-революционерок остается несломленным и, в итоге, бессмертным: опера завершается звучанием голоса Матери (глубокое контральто) со словами «Чтобы не было ни рабов, ни господ, продолжим борьбу».

В интервью, данном газете «Вечерняя Москва» от 28 марта 1975 года, Ю. П. Любимов говорил: «Спектакль задуман как народное зрелище, как политическая мистерия» [3, с. 3]. Пользуясь официальной советской фразеологией, Любимов в то же время безошибочно понял и определил смысл оперы Ноно.

Более того, выражение «политическая мистерия», вынесенное в название нашей статьи, может быть распространено и на более широкий круг явлений. Оно очень точно отражает суть этого необычного жанра, объединяющего две выдающиеся оперы — «Леонору»/«Фиделио» Бетховена и «Под жарким солнцем любви» Ноно. Примерно посередине между ними находится еще одно великое произведение — незаконченная, однако самодостаточная в своем двухактном виде опера Арнольда Шёнберга «Моисей и Аарон», в которой библейский сюжет исхода евреев из Египта трактуется в мистериально-политическом ключе.

Ноно, страстный адепт Шёнберга (на дочери которого, Нурии, он был женат), гордо считал себя «ангажированным» художником, и, хотя такое выражение возникло лишь в XX веке, оно применимо и к Бетховену. Подразумевается не выполнение официального идеологического заказа, а сознательное и добровольное выражение в искусстве общественно значимых идей, полностью разделяемых автором. Любимые герои Бетховена — бунтари, мятежники, борцы за справедливость (Леонора и Флорестан, Прометей, граф Эгмонт), любимые герои Ноно — революционеры, мученики, отдавшие свою жизнь ради блага человечества или торжества истины (недаром его последней оперой стала «трагедия слышания», «Прометей», 1984–1985). Во всех случаях происходит сакрализация самопожертвования, трагическая мистерия с финальным катарсисом, и это распространяется также на женские образы. Они героизируются, но не утрачивают своей женственной природы, символизируя жизнь, красоту и любовь. Недаром опера Ноно открывается словами Че Гевары: «Красота не чужда революции» [4, p. 64].

В опере Бетховена мистериальные черты присутствуют как в либретто, так и в музыке. В отличие от исходного текста Буйи, где о метафизических глубинах говорить не приходится, Бетховен и его либреттисты (Йозеф Зонлейтнер в первой редакции, Георг Фридрих Трейчке в третьей) сознательно обогатили фабулу «оперы спасения» религиозными коннотациями. Как было доказано Н. Л. Фишманом [5, с. 174–176], музыкальные характеристики Флорестана и Леоноры складывались у Бетховена под влиянием образов Христа и Серафима из оратории «Христос на Масличной горе» (1803, вторая редакция — 1804). В первой редакции оперы связи прослеживаются даже на интонационном уровне, однако в любом случае страдания Флорестана преподнесены в

ореоле христианского мученичества.

Эта параллель подчеркнута в последней редакции арии Флорестана, где второй раздел, изначально минорный и страдальческий, был заменен на быстрый и мажорный, и Трейчке написал слова, в которых Леонора напрямую сравнивается с ангелом, ведущим героя «на свободу, в царство небесное». Впрочем, слова «мой ангел, Леонора» изначально были и в дуэте героев, который сохранился во всех версиях, но в последней был сильно сокращен.

В терцете из второго акта происходит фактически предсмертное причастие: Леонора, зная, что узник обречен, убеждает тюремщика Рокко позволить напоследок дать Флорестану воды и хлеба. Флорестан же благодарит их фразой «Вам воздастся в лучшем мире». Вообще вся ситуация второго акта напоминает нисхождение в ад (крошечный мрак пыточного подземелья) и воскрешение героев к новой жизни. Кроме того, в либретто оперы Бетховена неоднократно упоминается Бог и звучат эпизоды молитвенного характера (в тексте Буйи этого не было, а в либретто оперы Паэра слово «Бог» не могло присутствовать в силу законов итальянской церковной цензуры, запрещавшей профанацию сакрального на театральной сцене).

Молитвой, по сути, является первый хор узников, предвосхищающий *Kyrie eleison* из бетховенской Мессы *C-dur op. 86* (1807). Еще более откровенна отсылка к благодарственной молитве в финале оперы: медленный эпизод «О Боже, какое мгновение». Бетховен использовал здесь автоцитату, о которой современники не знали — это мелодия из его юношеской кантаты на смерть императора Иосифа II (1790), где имелась ария с хором на текст «И человечество поднялось к свету». Подразумевалась борьба просвещенного и гуманного императора с невежественным обскурантизмом и старорежимной косностью. Кантата никогда не исполнялась, Бетховен похоронил ее в своем архиве, но тема арии, очевидно, была ему очень дорога и в музыкальном, и в смысловом отношении.

Опера завершается восхвалением Леоноры, причем Бетховен, очевидно, настоял на включении в текст двух строк из «Оды к радости» Фридриха Шиллера (у француза Буйи такой цитаты быть не могло, и вряд ли Зонлейтнер ввел ее в либретто по собственной инициативе). Следовательно, смысловая линия протягивается от победного торжества в «Фиделио» к общечеловеческой утопии в финале Девятой симфонии.

«Леонора» / «Фиделио» — одна из тех ред-

ких классических опер, которые нисколько не противятся постановкам в сугубо современном антураже. В XX веке она стала восприниматься как произведение, проникнутое неизбежной актуальностью. Эту оперу ставили и ставят в декорациях и костюмах, отсылающих к реалиям современности, а вовсе не условной Испании XVI или XVII века, как было обозначено в либретто Зонлейтнера ради умиротворения венской цензуры. В XX веке «Фиделио» интерпретировали как оперу антидирижескую, антифашистскую, антивоенную. Спектакли нередко были приурочены к важным событиям в общественно-политической жизни (открытие восстановленной после войны Венской оперы в 1955 году) или к бетховенским юбилеям (в сезоне 2020 года в Вене шли все три версии «Леоноры» / «Фиделио», поставленные в Венской опере и в театре Ан дер Вин).

Однако трагедии XX века заставили усомниться в правомерности триумфального финала оперы Бетховена, созданной, когда идеалы Просвещения еще не были полностью разрушены, а в 1814 году в Вене царила эйфория, вызванная победой над Наполеоном. Развязка, в которой герои оказывались спасенными благодаря своевременному приезду Министра, посланного мудрым Королем для расследования бесчинств злодея Пицарро, воспринималась во второй половине XX века как совершенно сказочная и трактовалась либо очень условно, либо изменялась на более правдоподобную. Вряд ли одинокая слабая женщина могла бы уцелеть в схватке с тираном, даже если она вооружена пистолетом.

Во многих постановках нашего времени судьба Леоноры и Флорестана оказывается трагической. В спектакле, поставленном в 2013 году в Цюрихе режиссером Андреасом Хомаки, Леонора, одержав победу, падает замертво — ее сердце не выдерживает пережитого потрясения. В зальцбургском спектакле 2015 года (режиссеры — Клаус Гут и Майкл Бейер) после финального торжества умирает измученный Флорестан. В московской постановке «Леоноры» (редакция 1805 года), шедшей в 2014–2017 годах в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского (режиссер — М. С. Кисляров, дирижер-постановщик — Г. Н. Рождественский), коварный злодей Пицарро убивает Леонору, а пуля, вылетевшая из ее пистолета, насмерть поражает Флорестана, и свой дуэт и последующий финал герои исполняют, находясь на небесах в сияющих белых одеждах, как мученики и святые. Наконец, в постановке «Ле-

оноры» в венском театре Ан дер Вин 2020 года (версия 1806 года, режиссер Амели Нирмайер) героиня раздваивается на актрису и певицу, которые периодически спорят между собой, выдавая внутренние метания Леоноры. В финале певица радостно торжествует, а смертельно раненная актриса — истинная Леонора — умирает на авансцене, и победное празднество присутствует лишь в ее воображении. Все эти трактовки неожиданно сближают «Леонору» / «Фиделио» с оперой Ноно, в которой политическая мистерия окрашена в кровавый жертвенный цвет.

Единственную оперу Бетховена можно считать не только образцом «оперы спасения», но и предтечей политического музыкального театра XX–XXI века. С другой стороны, опера Ноно «Под жарким солнцем любви», задуманная и поставленная как «политическая мистерия», достойно продолжает и развивает традиции бетховенского искусства.

Список источников

1. Bouilly J.-N. *Léonore ou L'amour conjuga: fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants*. Paris, 1798. 40 p.
2. Кириллина Л. В. Перекрестки авангарда: Луиджи Ноно и Россия // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 380–393.
3. Индурский С. Д. Луиджи Ноно. «Под жарким солнцем любви» // Вечерняя Москва. 1975. 28 марта. С. 3.
4. Nono L. *Al gran sole carico d'amore. Azione scenica in 2 tempi*. Booklet. Stuttgart: Sttarsoper, 1999. 78 p.
5. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / исслед. и расшифровка Н. Л. Фишмана. М.: Музгиз, 1962. 343 с.

References

1. Bouilly, J.-N. (1798), *Léonore ou L'amour conjuga: fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants* [Léonore ou L'amour conjuga: historical fact in 2 acts and in prose mixed with songs], Paris, France.
2. Kirillina, L. V. (2017), "Crossroads of the avant-garde: Luigi Nono and Russia", *Italiya — Rossiya: chetyre veka muzyki* [Italy — Russia: four centuries of music], ABC design, Russia, pp. 380–393.
3. Indurskij, S. D. (1975), "Luidzhi Nono. «Under the hot sun of love»", *Vechernyaya Moskva*

- [Evening Moscow], March 28th, pp. 3.
4. Nono, L. (1999), *Al gran sole carico d' amore. Azione scenica in 2 tempi. Booklet* [In the sun full of love. Stage action in 2 times. Booklet], Sttarsoper, Stuttgart, Germany.
 5. Fishman, N. L. (ed., research, and transcript) (1962), *Kniga eskizov Beethovena za 1802–1803 gody* [Beethoven's book of sketches for 1802–1803], Muzgiz, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Л. В. Кириллина — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник

сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

Information about the author

L. V. Kirillina — Doctor of Art History, Professor of the Department of Foreign Music, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 19.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 19.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 781.2

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.003

Zeitgeist и Соната № 2 «Eroica» для органа Чарльза Вильерса Стэнфорда**Бочкова Татьяна Рудольфовна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

Аннотация. Статья обращает внимание читателя на органное творчество англо-ирландского композитора последней трети XIX — первой четверти XX века сэра Чарльза Вильерса Стэнфорда, одного из ведущих музыкантов Британии своего поколения, значительного представителя «английского музыкального Возрождения». Ирландское происхождение, британское и немецкое образование, прекрасное знание европейского искусства позволили композитору продемонстрировать уровень музыкального мировоззрения, выходящий за пределы британской культурной ментальности его времени. В статье акцентируется значение профессионального универсализма Стэнфорда, его прижизненный музыкантский авторитет, значимый как для британской культуры викторианско-эдвардианской эпохи, так и для европейского искусства рубежного периода. Отражение специфики композиторской индивидуальности Ч. В. Стэнфорда, умение раздвинуть рамки традиции, новый взгляд на жанр сольной сонаты для органа, воплощающий драматический дух времени рассматриваются на примере одного из его наиболее художественно значимых циклов — Сонаты № 2 «Eroica». Для отражения мировоззренческих установок, собственной гражданской позиции в эпоху Первой мировой войны, для кристаллизации драматургии сочинения композитор значительное место в музыкальной ткани сонатного цикла отдает двум французским темам-символам — пасхальному антифону «O Filii et Filiae» и национальному гимну Франции «Марсельезе».

Ключевые слова: Чарльз Вильерс Стэнфорд, Соната для органа соло № 2 «Eroica», национальные традиции, Первая мировая война, Реймс, Верден, «Марсельеза», пасхальный антифон «O Filii et Filiae»

Для цитирования: Бочкова Т. Р. Zeitgeist и Соната № 2 «Eroica» для органа Чарльза Вильерса Стэнфорда // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 14–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.003>

Original article

Zeitgeist and Sonata No. 2 “Eroica” for Organ by Charles Villiers Stanford**Bochkova Tatyana R.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

Abstract. The article draws the reader’s attention to the organ work of the Anglo-Irish composer of the last third of the XIX — first quarter of the XX century, Sir Charles Villiers Stanford, one of the leading British musicians of his generation, a significant representative of the «English musical Renaissance». Irish ancestry, British and German education, and excellent knowledge of European organ music allowed the composer to demonstrate a level of musical worldview that transcended the British cultural mentality of his time. The article focuses on the importance of Stanford’s professional universalism, his lifelong musical authority, significant both for the British culture of the Victorian-Edwardian era and for European art of the turnaround period. The reflection of the specifics of C. V. Stanford’s compositional personality, the ability to push the boundaries of tradition, a new look at the genre of solo sonata for organ, reflecting the dramatic spirit of the time, is considered on the example of one of his most artistically significant cycles — Sonata No. 2 «Eroica». To reflect his worldview, his own civic position in the era of the First World War, and to crystallize the drama of the composition, the composer gives a significant place in the musical fabric of the sonata cycle to two French themes-symbols — the Easter antiphon «O Filii et Filiae» and the French national anthem «La Marseillaise».

Keywords: Charles Villiers Stanford, Solo Organ Sonata No. 2 «Eroica», national traditions, World War I, Reims, Verdun, La Marseillaise, Easter antiphon «O filii et filiae»

For citation: Bochkova T. R. Zeitgeist and Sonata No. 2 “Eroica” for Organ by Charles Villiers Stanford. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 14–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.003>

В марте нынешнего года музыкальный мир (за исключением, пожалуй, Великобритании и Ирландии) почти не заметил столетней даты с момента ухода из жизни одного из ярчайших представителей английского музыкального Ренессанса (the English Musical Renaissance) Чарльза Вильерса Стэнфорда (1852–1924), значение творчества которого в течение последних нескольких десятилетий переосмысливается на его родине¹. Это имя практически неизвестно на русскоязычных концертных и исследовательских просторах и упоминается в научной литературе, скорее, как исключение [1; 2; 3; 4]. Однако, как писал в 1952 году в статье к вековому юбилею со дня рождения композитора Г. Лей: «Стэнфорд был самым молодым из трех «поджигателей» 1870-х годов — другими были Пэрри и Маккензи» [5]². Не забудем все же и о роли Дж. Макфаррена в этом значительном британском культурном процессе почти с вековой историей.

Один из ведущих английских музыкантов своего поколения, «лидер и выдающийся деятель “нового ренессансного движения”» последней трети XIX — первой четверти XX века, так называет его в своей монографии Л. Ковнацкая [4, с. 35], он оказал глубокое влияние на развитие музыкального искусства Великобритании как исполнитель-пианист и органист, дирижер, композитор, педагог и даже писатель, оставивший потомкам не только свои дневниковые заметки [6], но и обширный корпус научных и критических трудов. Его теоретическую работу «Музыкальная композиция», опубликованную в 1911 году считал своей «библией» творческий «внук» Ч. Стэнфорда, ученик другого знаменитого британского автора Р. Воан Уильямса, Майкл Типпетт (1905–1998)³.

Родившийся в Дублине ирландец Чарльз Вильерс Стэнфорд очень быстро достиг высокого академического статуса среди представителей своего поколения. В течение сорока лет (с 1883 года) он состоял профессором композиции Королевского колледжа музыки в Лондоне и стоял у истоков его создания вместе с Джорджем Гроувом (1820–1900), чуть меньше составляет педагогический стаж музыканта в Кембриджском Тринити-колледже. Его педагогический и музыкантский авторитет имел признание не только в Британии. В 1904 году Стэнфорд был избран членом Королевской академии искусств в Берлине, откуда по политическим соображениям вышел после окончания Первой мировой войны в 1919 году. Он занимал должность дирижера Баховского хора в Лондоне (1885–1902), филармо-

нического хора в Лидсе и руководителя фестиваля «Leeds Triennial». Музыкант получал достаточно регулярные приглашения продирижировать своими произведениями в Германии и Америке, а его опера «Shamus o' Brien» была исполнена по ту сторону Атлантики — на Бродвее в 1897 году.

Чарльз Стэнфорд оставил объемное творческое наследие. В его композиторском багаже насчитывается более двухсот сочинений самых разных жанров⁴. Это симфоническая (7 симфоний, 11 концертов, «Ирландские рапсодии»), оперная (девять названий, в их числе «Савонарола», «Шамус О'Брайен»), хоровая (30 масштабных композиций, особенной известностью пользуется его *Stabat Mater* и Реквием), органная (55 сочинений), камерно-инструментальная (в том числе 8 струнных квартетов), вокальная (более 300 песен), фортепианная музыка; сопровождение к театральным постановкам, в том числе пьесам А. Теннисона.

Не в последнюю очередь Стэнфорд прославился своими органными композициями, которые начал писать в середине 1870-х (некоторые сочинения не имеют обозначения опусов), а завершил работу в этой сфере за год до смерти в 1923 году Тремя прелюдиями и фугами ор. 193. Помимо церковных сочинений, значительное место в творческом багаже музыканта занимают концертные жанры, среди которых наибольшее внимание исполнителей привлекают сольные сонаты для органа⁵.

Этот жанр стал своеобразным «трендом» британской органной музыки на протяжении почти вековой истории его активного функционирования. А становление и развитие органной сонаты совпадает с периодом пересмотра основных тенденций и поисков национальной идентичности в искусстве Великобритании. Англоязычные (британские, американские, австралийские) исследователи считают, что творчество Ч. В. Стэнфорда вносит значительный вклад в британский органной репертуар в период рубежа XIX-первой четверти XX века. Некоторые из них, в том числе Х. Грейс, Дж. Диббл, Р. Стоув [7; 8; 9], отмечают, что органное творчество Стэнфорда — это самое значительное собрание музыки, написанной для «короля инструментов» в Англии после Г. Ф. Генделя и Ф. Мендельсона.

То, что музыка ирландского автора до сих пор остается малоизвестной, подчеркивает дилемму творческой репутации Ч. Стэнфорда не только на его родине, но и в европейском музыкальном искусстве. Он — идеальный «продукт»

викторианско-эдвардианской эпохи. Музыкант, получивший рыцарское звание в 1902 году по случаю коронации Эдуарда VII, сменившего на английском троне свою мать — королеву Викторию, правившую Великобританией более шестидесяти лет и в молодости вместе со своим супругом, принцем Альбертом, наслаждавшуюся органным исполнительским искусством Ф. Мендельсона, Ч. Стэнфорд был значительно менее благосклонно принят потомками, чем современниками.

Его небезосновательно обвиняли в определенном консерватизме, потаканию пуританским вкусам британской аристократии и англиканской церкви, ориентации на континентальное искусство. Тем не менее, во всем этом есть отражение эпохи его породившей. Британский композитор Воан Уильямс отмечал: «в музыке Стэнфорда всегда присутствует чувство стиля, чувство красоты, чувство великой традиции. Его музыка в лучшем смысле слова викторианская, то есть она является музыкальным аналогом искусства Теннисона <...>» [цит. по: 10].

Действительно, Ч. В. Стэнфорд всегда оставался на стороне И. Брамса, А. Дворжака, Э. Грига и П. Чайковского, резко выступал против музыки Р. Штрауса, неоднозначно высказывался по поводу К. Дебюсси и новой французской школы, ему совершенно антипатичны были поиски музыкального модернизма начала XX столетия [см. подробнее: 10]. Именно его стараниями в 1893 году А. Бойто, К. Сен-Санс, М. Брух и П. Чайковский были удостоены звания почетных докторов музыки Кембриджского университета.

Хотя при жизни он добился значительного статуса в британском музыкальном мире, учитывая, что перечень его учеников нескольких поколений включал практически всех выдающихся английских композиторов первой половины XX века, в том числе Ральфа Воан Уильямса (1862–1952), Джона Айрленда (1879–1962), Густава Холста (1874–1934), Фрэнка Бриджа (1879–1941), Артура Блисса (1891–1975) и многих других, мало что из творческого багажа Стэнфорда до недавнего времени регулярно исполнялось, даже в Англии⁶.

Его музыкальное — исполнительское и композиторское — образование было целенаправленным и плодотворным, оно продолжалось не менее двадцати лет. Так, свои органные занятия Чарльз Стэнфорд начал мальчиком еще в Дублине у органиста собора святого Патрика (St Patrick's cathedral) и Крайст-Черч (Christ Church) Роберта Прескотта Стюарта (1825–1894). Работа органистом в

Тринити-колледже в Кембридже и дирижером в Музыкальном обществе Кембриджского университета, обучение в 1874–1876 гг. (с небольшими перерывами) в Лейпцигской консерватории, где он работал с Карлом Райнеке (1824–1910, композиция) и Робертом Папперицем (1826–1903, фортепиано); взаимодействие с Фридрихом Килем (1821–1885) в Берлине, куда он переехал в 1876 году, обеспечили Стэнфорду прекрасные композиторские умения и техническую оснащенность.

Авторитетное мнение Л. Ковнацкой по поводу профессионального комплекса музыканта выражено на страницах ее монографии: «Беспримерная эрудиция Стэнфорда облегчала ему ориентировку в пространстве европейской культуры, а техническое мастерство, легкость процесса сочинения позволяли ему быть невероятно плодовитым» [4, с. 60]. В частности, когда Стэнфорд писал для органа, он имел значительно большую осведомленность о континентальных тенденциях в музыке для этого инструмента, чем большинство других британских органистов-композиторов того времени. Эдварду Элгару, мечтавшему об обучении в Лейпцигской консерватории, недостаток финансовых средств не позволил осуществить эту мечту⁷.

В результате обучения на континенте Стэнфорд сформировал непредвзятый взгляд на своих немецких профессоров. В воспоминаниях 1914 года он нелицеприятно отзывался о К. Райнеке: «Из всех сухих музыкантов, которых я когда-либо знал, он был самым сухим. Он не находил доброго слова ни для одного современного композитора, даже для тех, кто был его собственным учеником. Он ненавидел Вагнера, <...>, насмехался над Брамсом <...>. Но он получал огромное удовольствие, когда излагал и писал каноны, и имел довольно хорошие идеи, как их преподавать. Его обучение композиции не имело никакого метода. Он время от времени проницательно критиковал, но никогда не давал ученику возможности услышать его собственную работу, единственное действительно ценное средство обучения, и чем лучше была музыка, тем меньше он был склонен ее поощрять. Он был фактически воплощением типичного «филистера» [мещанина]» [цит. по: 9, с. 14–15].

Для других немецких профессоров, у которых учился Стэнфорд, — органиста-пианиста Р. Папперица и Ф. Килия — он находил более добрые и теплые слова. Папперица называл «широко мыслящим, отзывчивым учителем»; Килия вспоминал как «самого восхитительного из людей» [9, с. 15].

Во время своего пребывания в Германии Стэнфорд стал свидетелем «войны романтиков» — войны бескровной, но в третьей четверти XIX века достаточно ожесточенной. Он встречал И. Брамса на Шумановском фестивале в 1873 году [см. подробнее: 4, с. 57] и позднее во время поездки в Бонн, а также слышал игру антипода И. Брамса Ф. Листа в Лейпциге. Английский музыкант, отличавшийся завидным ирландским чувством юмора, довольно скептически описывал в дневниках подчеркнуто театральную манеру игры признанного европейского виртуоза. Стэнфорд всегда оставался настоящим вагнерианцем, в отличие от стойкого противника Вагнера Райнеке. Однако он не принял какую-то одну из эстетических сторон великого поколения европейских творцов и остался открытым романтизму во всех его проявлениях.

По меткому наблюдению Р. Стоува, обращает на себя внимание «собственно географически плюралистическое обучение Стэнфорда», в котором исследователь акцентирует «тевтонское начало»⁸. Музыкант знал и играл органное сочинения не только И. С. Баха и Ф. Мендельсона, но и своих современников — Й. Райнбергера, Г. Меркеля, других авторов, причем не только немецких, но и французских, что сформировало его «подлинно европейское мировоззрение» [9, с. 8]⁹, которое с годами лишь укреплялось. В наибольшей степени культурный синтез британского и общеевропейского отражен в поздних концертных органном сочинениях композитора, его сольных сонатах для органа, которые были созданы в поздний период творчества.

Пять сонат Стэнфорд написал в два последних года Первой мировой войны (Великой войны, как ее называют англичане), будучи уже немолодым человеком. Три цикла: Соната № 1 F-dur op. 149, № 2 «Egoica» g-moll op. 151 и № 3 d-moll «Britannica» op. 152 («Британика») написаны в 1917 году; № 4 c-moll «Celtica» op. 153 («Кельтика») и № 5 A-dur «Quasi una Fantasia» op. 159 созданы в 1918.

Характер названий Второй, Третьей и Четвертой сонат подчеркивает их программный статус, который Р. Стоув, напрямую связывает с национальными британскими и мировыми событиями, современником, прямым или косвенным участником которых был сам Стэнфорд. Наиболее ярким циклом композитора, что выражает не только точку зрения автора статьи, но и подтверждают многочисленные свидетельства англоязычных исследователей творчества Стэнфорда, является Вторая «Героическая» соната.

Произведение стало отражением не только индивидуального мировоззренческого подхода и позиции композитора по поводу трагически развивавшейся мировой истории. Он наделил гражданскими идеями жанр, кажется, совершенно для этого неподходящий¹⁰. Поскольку сольная органная соната на протяжении веков исповедовала принцип развития собственно музыкальной идеологии — ее философии, эстетики, традиций.

Как известно, три сонаты Ч. Стэнфорда — №№ 2, 3 и 4, были вдохновлены событиями Первой мировой войны. Наиболее отчетливо эта связь проявилась в крупномасштабной, ярко драматической Второй сонате с неслучайно броским и даже патетичным «Egoica» на титульном листе, имеющим вековую музыкальную коннотацию. Ее программный смысл, что в целом свойственно творчеству Стэнфорда, подчеркивается названием первой и последней частей цикла, соответственно «Реймс» и «Верден». Они разделены довольно крупной медленной частью без названия. Как и все остальные пять опусов Стэнфорда, соната традиционно по-британски состоит из трех частей¹¹.

Показательно, что композиция представляет драматический вариант трактовки цикла в британской традиции развития жанра. По своему музыкальному языку она не выходит за пределы позднеромантической парадигмы, но смелость замысла Стэнфорда в пределах национальных музыкально-эстетических границ подчеркивается масштабностью художественной концепции. Среди большого корпуса сонат, созданных в Британии в конце XIX — первой четверти XX века (да и не только там), она стоит особняком и выходит на уровень отражения гражданской позиции автора.

Подобные идеи у Стэнфорда «прочитываются» может быть не столь очевидно, как у его творческого «внука» Б. Бриттена, который сфокусировал свои пацифистские устремления в «Военном реквиеме» на основе осмысления трагических событий Второй мировой войны. Показательно, что Бриттен подает художественную идею в рамках ораториального жанра, имеющего генетически закреплённый траурно-мемориальный характер.

Гораздо более скромные возможности предоставляла традиция интерпретации сольной органной сонаты в британской версии Ч. Стэнфорду¹². Он блестяще справился с поставленной им самим творческой задачей. Но возможно «груз» жанровой традиции обусловил наличие большего числа образов торжества, ликования, использования хоральных моделей в сочинении

Стэнфорда, чем оплакивания, щемящего трагизма, пронзительной лирики.

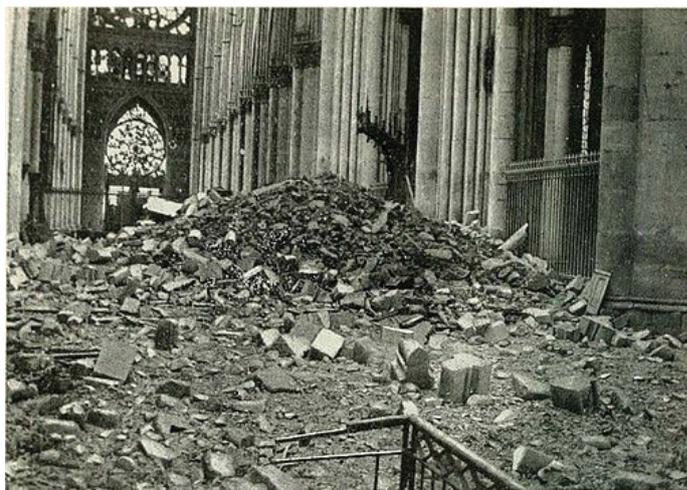
Имеются и личные мотивы, мотивировавшие музыкальный отклик Стэнфорда на атмосферу драматических событий эпохи. Джеральд Норрис, автор книги «Стэнфорд. Кембриджский юбилей и Чайковский», вышедшей в Лондоне в 1980 году, так объясняет побудительные мотивы композитора к созданию произведения со столь неординарной концепцией: «Возможно, многим из нас, столь далеким от тех ужасных событий, трудно понять, насколько глубоко начало Первой мировой войны потрясло и ошеломило мужчин и женщин поколения Стэнфорда. Для него, в частности, с его острой чувствительностью и единством с Европой, раз-

вертывание конфликта вызвало самые ужасающие страдания. Это горе вскоре усилилось, когда Гая отправили на фронт, а Джеральдин¹³ отправилась во Францию в качестве медсестры Красного Креста. Некоторое время он жалко цеплялся за веру в то, что военные действия почти закончились...» [цит. по: 9, с. 168]. Стэнфорд как патриот¹⁴ и как отец, не мог оставаться безучастным. Соната — это его человеческая и творческая включенность в военные события, которые он остро переживал, но смутно представлял.

Художественная концепция сочинения поколебала «тевтонский» базис органного мировоззрения композитора. Общая идея сонаты — это гимн Франции, восхищение ее искусством и духовным

Рис. 1. Интерьер Реймского собора после бомбардировки. Первая мировая война¹⁷

III.1. Interior of Reims Cathedral after World War I bombing



наследием, с одной стороны; стойкостью и национальным гражданским подвигом, с другой. Этот порыв нашел прямое отражение в посвящении — «Господину Шарлю-Мари Видору¹⁵ и великой стране, к которой он принадлежит».

Две из трех частей сонаты (первая и третья) снабжены бьющими в сердце думающих европейцев того времени заголовками — «Реймс» и «Верден». В этом нет загадки. Для современников Стэнфорда и для него самого эти названия тесно переплелись с наиболее острыми событиями войны. Здесь Реймс фигурирует не только как символ величия Франции; место, исторически связанное с коронацией монархов. Для композитора именно Реймс олицетворяет варварство немецкой военной машины. Маркером духовного и культурного оскудения нации, свидетельством прямого

вандализма становится в восприятии Стэнфорда обстрел германскими войсками величайшего памятника мировой средневековой архитектуры — Реймского собора, по которому было выпущено более трехсот крупнокалиберных снарядов. Чудо готической архитектуры было уничтожено; погибли витражи, скульптуры, внутренние интерьеры собора выгорели полностью. Один из великих памятников Европы погиб...¹⁶ (Рис. 1).

Битва при Вердене — одно из самых кровавых сражений Первой мировой войны, «Верденская мясорубка», как его называли. Противостояние немцев и французов продолжалось почти весь 1916 год, и было сопряжено с огромными человеческими потерями — порядка одного миллиона человек. Сражение при Вердене стало символом стойкости Франции и ее народа.

Для воплощения художественного замысла Стэнфорд обращается к двум, по его мнению, важнейшим темам-символам. Католический гимн «O Filii et Filiae»¹⁸ становится интонационным «ядром» первой части. Этот пасхальный антифон имеет французское происхождение, его авторство приписывается францисканскому монаху второй половины XV века Жану Тиссерану. Гимн имел широкое распространение в католическом пространстве литургической Франции. Композиторы разных веков, среди них М.-А. Шарпантье, Ж-Ф. Дандрие, А. Гильман¹⁹, другие авторы обращались

к мелодии пасхального антифона.

С Офферторием своего современника А. Гильмана, написанным на эту тему, Стэнфорд мог быть знаком, поскольку музыка французского автора имела широкое распространение в Британии. Исполнительское и композиторское творчество А. Гильмана воодушевляло английских музыкантов и публику²⁰.

По-видимому, Стэнфорд счел эту мелодию достаточно генетически французской, чтобы на ее интонационном фундаменте возвести первую часть цикла. Используя свободную сонатность,

Пример 1. Ч. В. Стэнфорд. Соната № 2. I ч. Тема пасхального антифона «O Filii et Filiae»
Example 1. C. V. Stanford. Sonata No. 2. Part I. The theme of the Easter antiphon "O Filii et Filiae"



Пример 2. Марсельеза
Example 2. Marseillaise



он создал монотематическую композицию, которая «вырастает» из первых тактов вступления. На основе мелодии пасхального гимна Стэнфорду удалось создать по-бетховенски целеустремленную драматическую сонатную форму с «ложной» кодой, которая усиливает ликующую светочность настоящей.

Победная реприза в G-dig приводит к триумфальному звучанию пасхального напева в хоральном изложении, оттеняемом виртуозно-«французской» партией педали, где моторика шестнадцатых сменяется октавными скачками и

заключительным торможением на органном пункте. В эту точку стремится линия развития всей части. Именно здесь композитор выводит на первый план одну из концептуальных идей своего опуса — мотив воскресения душ жертв страшной войны, уподобляемых великой жертве Спасителя. Смысловое «зерно» пасхального напева высвечивает здесь то духовное наполнение, которое вкладывал в него Стэнфорд.

Интонации другой легендарной французской темы-символа проникают в ткань сонаты микромотивами второго предложения мелодии

национального гимна, начиная с первой части. Введение элементов «Марсельезы» отражает, скорее, гражданские смыслы, сопряженные в восприятии Стэнфорда с ощущением Франции как великой культурной державы, восхищением ее государственностью и свободолюбивым республиканским духом.

Отметим родственность поступенно восходящей терцовой интонации («играющей» в пределах большой и малой терции), объединяющей темы пасхального гимна и мотивов третьей строки «Марсельезы». Эта сквозная интонация имеет принципиальное значение для тематического единства сонаты (см. *Пример 1, 2*) и становится параметром, который определяет черты симфонизации сонатного цикла.

В своем узнаваемом облике тема националь-

ного французского гимна начинает «прорастать» из нескольких тактов, предваряющих варьированную репризу второй части сонаты «Егоїса» — марша, имеющего авторскую ремарку *Tempo di Marcia Solenne*. Важна проясненность До мажорной краски этого мотива в сложной тональной Es-dur-es-moll'ной организации части (*Пример 3*).

Торжественность марша, скорее, находит отражение в ощущении неторопливого движения и характера углубленной созерцательности, которая в среднем разделе, перенасыщенном пунктирными ритмами и активно восходящим движением, компенсирует необходимый тонус эмоциональной приподнятости. Интонационная «тень» «Марсельезы», но снова не ее начальные обороты, возникает как отголосок военного рожка и в самом конце маршевой части.

Пример 3. Ч. В. Стэнфорд. Соната № 2. II ч.
Example 3. Ch. V. Stanford. Sonata No. 2. Part II



Финал сонаты — это своеобразный музыкальный «квест». В него слушатель «включается» в попытках узнавания темы, пока еще только намечающейся в интонационных «бликах». Музыкальный облик «Марсельезы» складывается на протяжении цикла постепенно и как будто в ракоходе. «Собирание» национального гимна идет от заключительных и срединных мотивов к начальному. В откристаллизованном варианте и утвердительном облике первая строка прозвучит в коде финала, как торжество победы духа и культуры над варварством и жестокостью. Именно здесь у Руже де Лилля звучит текст: «О, дети родины, вперед! Настал день нашей славы...».

Финал цикла сопровождается поисками основного мажорного контура мелодии. В процессе

развития материала в третьей части интонации «Марсельезы» приобретают разные эмоциональные оттенки, в том числе и минорно-скорбные. Финал имеет двойственный жанровый профиль. Здесь ярко ощутимы и традиционная французская финальная органно-виртуозная токкатность²¹, и вокальность, диктуемая характером главного музыкального символа Франции, приходящая к гимническому провозглашению самого узнаваемого мотива «Марсельезы» лишь в последних тактах сонаты.

Вскоре после завершения сочинения Стэнфорд сделал оркестровые аранжировки второй части и финала. Концертное исполнение оркестровой версии состоялось в январе 1918 года в Королевском Альберт-Холле. Решение Стэнфорда

облачить часть «Героической» сонаты «в роскошные, колоритные одеяния постагнеровской инструментовки гарантировало, что музыка достигнет — по крайней мере временно — *большой* публики, чем могли обеспечить ряды поклонников органых концертов» [9, с. 186].

Так бывает в истории искусства, но потомки Ч. В. Стэнфорда явно недооценили общественные и художественные достоинства, яркость, выразительность музыки сонаты, а также проакцентированную гражданскую позицию композитора, что, правда, и в современном исследовательском мире тоже не всегда не ставится Ч. Стэнфорду в заслугу. «Учитывая то, что мы теперь знаем об этих фактах²², нам может быть трудно проникнуться духом

воинственного триумфа, который действовал на Стэнфорда в 1917 году с пылом, гарантированным его гражданским статусом» [9, с. 186].

Тем не менее, такая позиция не должна затенять собственно музыкальные смыслы и новые импульсы, привнесенные Стэнфордом в трактовку, уже ставшего хрестоматийным в Британии жанра. Композитор осовременил сольную сонату для органа, наделив ее тем особым ощущением эпохи, который вышел за границы респектабельно-буржуазной, уютно-комфортной викторианско-эдвардианской атмосферы. Увы, но того же не случилось с собственно музыкальным «словарем» композиции. Надо ли об этом сожалеть?

Тем не менее, соната «Eroica» несмотря на

Рис. 2. Чарльз Вильерс Стэнфорд²³
III. 2. Charles Villiers Stanford²³



свой позднеромантический, а с позиций послевоенного авангарда почти подернутый патиной профиль, внесла свой индивидуальный вклад в отражение Zeitgeist Европы военной эпохи начала XX столетия.

Примечания

¹ 29 марта 2024 года в день кончины Ч. В. Стэнфорда на радио BBC в прямом эфире прозвучала его Stabat Mater; юбилейные торжества прошли в Кембридже, Вустере, Уэксфорде. Концерты из сочинений Ч. Стэнфорда состоялись в Дублине, городах Германии и Италии.

² Статья была перепечатана в газете Church Times к столетнему юбилею со дня смерти композитора.

³ Музыкальным внуком Ч. Стэнфорда является и Б. Бриттен, учившийся у Ф. Бриджа и Дж. Айрленда — воспитанников знаменитого ирландца.

⁴ 194 сочинения имеют номера опусов.

⁵ Прекрасную запись Второй сонаты для органа соло ор. 151 осуществил английский органист Джеймс Орфорд в 2021 на органе Вестминстерского кафедрального собора: <https://www.yandex.ru/video/preview/10839228532947864105> (дата обращения: 01.07.2024).

⁶ Как пишет австралийский музыковед и органист Р. Стоув: «К счастью, в 2017 году все, что Стэнфорд написал для органа, стало доступно в записях, но большинство его органых произведений остались не услышанными на концертах даже на Британских островах» [9, с. 4.]

⁷ Помимо Стэнфорда, среди британских музыкантов, обучавшихся в Лейпциге, обратим внимание на Чарльза Суиннертона Хипа (1847–1900), Бертрама Луарда-Селби (1853–1918), Уолтера Баттисона Хейнса (1859–1900), Бэзила Харвуда (1859–1949), но были и другие. В целом британское образование во второй половине XIX столетия можно назвать германоцентричным. В Великобритании существовал некоммерческий стипендиальный фонд имени Мендельсона на базе Королевской Академии музыки, который помогал спонсировать учебные поездки талантливых британцев на континент.

⁸ О немецком влиянии в английской музыке пишет и Л. Ковнацкая [4, с. 69].

⁹ Отметим, что творчество Ч. Стэнфорда было востребовано его континентальными современниками-музыкантами. Многие из его композиций появились в списках Breitkopf & Härtel, еще до их выхода в британских издательствах; Г. фон Бюлов дирижировал его сочинениями; в 1889 г. в Берлине состоялся сольный концерт Ч. Стэнфорда, где Й. Иоахим исполнял сольную партию в Сюите для скрипки с оркестром ор. 32, за пультом стоял сам маэстро; а в 1911 г. не кто иной, как Малер, дирижировал Третьей (Ирландской) симфонией Стэнфорда в Нью-Йорке [см. подробнее: 9, с. 16–17].

¹⁰ Во всяком случае, подобные прецеденты автору статьи не известны.

¹¹ О специфике английской сонаты второй половины XIX века подробно написано в статье Т. Бочковой «Английская романтическая соната соло: от „portfolio-версии” до сонаты-симфонии» [см. подробнее: 1].

¹² Если иметь в виду мейнстрим развития жанра в Британии, исключая Сонату для органа Э. Элгара, написанную в 1895 году [см.: 1], с которой Стэнфорд, без сомнения, был знаком.

¹³ Гай и Джеральдин — сын и дочь Стэнфорда.

¹⁴ Великобритания состояла в коалиции в войне против Германии.

¹⁵ Шарль-Мари Видор (1844–1937) — легендарный французский органист-виртуоз, автор десяти симфоний для органа.

¹⁶ Восстановление памятника началось в 1919 году. Для посетителей после полной реконструкции собор был открыт в 1938 году.

¹⁷ Источник — <https://www.unofficialroyalty.com/notre-dame-de-reims-in-reims-france-reims-cathedral/> (дата обращения: 15.08.2024).

¹⁸ Р. Стоув упоминает, что гимн часто испол-

няется в англоязычных странах на слова «О, сыновья и дочери, давайте споем» [9, с. 179].

¹⁹ В том числе и современный франко-ливанский органист и композитор Наджи Хаким (род. в 1955 году).

²⁰ Любопытен тот факт, что Вторая органная соната бельгийского органиста-романтика Н. Лемменса имеет подзаголовок «*O Filii*». На основе этого пасхального антифона выстроена вторая часть его органного цикла.

²¹ К 1917 году все органные симфонии Ш.-М. Видора были известны в Великобритании.

²² Речь идет о числе погибших в верденском противостоянии.

²³ Источник: <https://www.thestanfordsociety.org/> (дата обращения: 01.08.2024)

Список источников

1. Бочкова Т. Английская сольная соната для органа XIX в.: от «portfolio-версии» до сонаты-симфонии // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 1 (23). С. 28–35.
2. Бочкова Т. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: дисс. ... д. иск: 17.00.02 — музыкальное искусство / Нижегород. гос. конс. им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2022. 439 с.
3. Емельянова И. Эстетика Викторианской эпохи и ее представители: композитор Чарльз Вильерс Стэнфорд // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 11. С. 1671–1675. URL: <http://e-koncept.ru/2016/86359.htm>. (дата обращения: 15.08.2024).
4. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
5. Ley H. G. «A great musician»: Charles Villiers Stanford (1852–1924) // Church Times. — 2024. March 28th. URL: <https://www.churchtimes.co.uk/articles/2024/5-april/features/features/a-great-musician-charles-villiers-stanford-1852-1924>, accessed 14 August 2024.
6. Stanford Ch. V. Pages from an Unwritten Diary. London: Longmans, Green & Co. 1914. 388 p.
7. Dibble J. Charles Villiers Stanford: Man and Musician. Oxford: Oxford University Press, 2002. 730 p.
8. Grace H. Modern English Organ Composers. Part One // The Rotunda, 1. 1926. March–April. P. 41–48.
9. Stove R. J. An Irishman abroad: Nationalist and

Cosmopolitan cross-currents in Stanford's Organ Music. Diss. ... for the degree of Ph.D (Musicology). Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2021. 310 p.

10. Predota G. Charles Villiers Stanford // Interlude. 2024. March 31th. URL: <https://interlude.hk/charles-villiers-stanford>, accessed 15 August 2024.

References

1. Bochkova, T. (2024), "The English romantic Sonata solo: from the «portfolio version» to the sonata symphony", *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], vol. 1 (23), pp. 28–35.
2. Bochkova, T. (2022), "Solo sonata for organ: the genesis and fate of the genre in the European romantic tradition", Dissertation of the Doctor of Sciences, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia.
3. Emel'yanova, I. (2016), "Aesthetics of the Victorian era and its representatives: composer Charles Villiers Stanford", *Scientific and methodological electronic journal "Concept"* [Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal "Kontsept"] [Electronic], vol. 11, pp. 1671–1675, available at: <http://e-koncept.ru/2016/86359.htm> (accessed 15 August 2024).
4. Kovnatskaya, L. (1986), *Angliyskaya muzyka XX veka* [English music of the twentieth century], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
5. Ley, H. G. (2024), "«A great musician»: Charles Villiers Stanford (1852–1924)", *Church Times*, March 28th, available at: [\[times.co.uk/articles/2024/5-april/features/features/a-great-musician-charles-villiers-stanford-1852-1924\]\(https://www.church-times.co.uk/articles/2024/5-april/features/features/a-great-musician-charles-villiers-stanford-1852-1924\) \(accessed 14 August 2024\).](https://www.church-</div><div data-bbox=)

6. Stanford, Ch. V. (1914), *Pages from an Unwritten Diary*, Longmans, Green & Co., London, United Kingdom.
7. Dibble, J. (2002), *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
8. Grace, H. (1926), "Modern English Organ Composers. Part One", *The Rotunda*, March–April, pp. 41–48.
9. Stove, R. J. (2021), "An Irishman abroad: Nationalist and Cosmopolitan cross-currents in Stanford's Organ Music", Ph. D. Dissertation, musical art, Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, Australia.
10. Predota, G. (2024), "Charles Villiers Stanford", *Interlude* [Electronic], March 31th, available at: <https://interlude.hk/charles-villiers-stanford> (accessed 15 August 2024).

Информация об авторе

Т. Р. Бочкова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

T. R. Bochkova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 16.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 16.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.03.

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.004

Американский музыкальный минимализм в контексте идеологии «новых левых»

Кром Анна Евгеньевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Аннотация. Статья посвящена проблеме рецепции идей молодежного движения «новых левых» основоположниками и последователями американского музыкального минимализма. Формирование минималистского движения на рубеже 1950-х — 1960-х годов предопределило его открытость влиянию контркультуры, которая оказала сильное воздействие на мировоззрение родоначальников минимализма — от погружения в буддизм, увлечения медитативными практиками и психоделикой до обращения к актуальной социальной проблематике. На примере документального музыкального видео-театра Стива Райха («Пещера», «Три истории»), CNN-опер Джона Адамса («Никсон в Китае», «Смерть Клингоффера»), ряда опер Филипа Гласса в статье рассматриваются характерные особенности преломления идеологии «новых левых» в театральном творчестве американских композиторов-минималистов. Они обращаются к обсуждению злободневных политических событий; к религиозному подтексту, выводящему представленный материал на новый уровень осмысления; к документальным источникам и хроникам. Композиторы-постминималисты (Дэвид Лэнг, Джулиус Истман, Энн Саутэм, Джон Лютер Адамс) расширяют круг социально значимых вопросов, сформированных «левой» повесткой, затрагивают проблемы гендерной дискриминации, сексуальной идентичности, феминизма, а также сохранения окружающей среды (эко-минимализм).

Ключевые слова: американский музыкальный минимализм, «новые левые», контркультура, современная американская музыка, постминимализм, документальный театр, эко-минимализм

Для цитирования: Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм в контексте идеологии «новых левых» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 24–28. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.004>

Original article

American minimal music in the context of the ideology of the “The New Left”

Krom Anna E.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Abstract. The article is devoted to the problem of reception of the ideas of the youth movement “The New Left” by the founders and followers of American minimal music. The formation of the minimalist movement at the turn of the 1950s — 1960s predetermined its openness to the influence of the counterculture, which had a strong impact on the worldview of the founders of minimalism — from immersion in Buddhism, passion for meditative practices and psychedelics to turning to actual social issues. On the example of Steve Reich’s documentary music video theater (“The Cave”, “Three Tales”), John Adams’ CNN operas (“Nixon in China”, “The Death of Klinghoffer”), a number of Philip Glass’s operas, the article examines the characteristic features of the refraction of ideology “The New Left” in the theatrical work of American minimalist composers. They turn to the discussion of topical political events; to religious overtones that bring the presented material to a new level of understanding; to documentary sources and chronicles. Post-minimalist composers (David Lang, Julius Eastman, Ann Southam, John Luther Adams) expand the range of socially significant issues formed by the “left” agenda, touch upon the problems of racial, gender and sexual identity, feminism, and environmental conservation (eco-minimalism).

Keywords: American minimal music, “The New Left”, counterculture, contemporary American music, post-minimalism, documentary theatre, eco-minimalism

For citation: Krom A. E. American minimal music in the context of the ideology of the “The New Left”. *Aktualnye*

problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2024;3(74); 24–28 (In Russ.).
<http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.004>

Становление американского музыкального минимализма протекало в «бушующие шестидесятые» («The Turbulent Sixties»), в период мощных социальных изменений и коренной перестройки национального самосознания в США. Революционная система взглядов формировалась в контексте молодежного движения «новых левых» («The New Left»), искавшего свои пути решения острых социальных проблем, прежде всего, расовой и гендерной дискриминации, мировой экологии, внешней и внутренней американской политики. Духовное развитие композиторов-минималистов проходило в атмосфере роста протестных настроений и начала строительства новой стратегии культурной самоидентификации различных страт общества. По мнению исследователей: «Прежде *маргинальные и угнетенные социальные группы* и связанные с ними движения начинают бороться за признание их *различий (differences)* на основании их положения в обществе и связанного с ним комплекса культурных свойств» [1, с. 3993]. В фокусе внимания «новых левых» оказались не столько экономические, сколько культурные проблемы, решение которых привело к формированию современной политики идентичности.

Минимализм — первое в истории американского искусства национальное движение — был прочными нитями связан с родной почвой — определенным «местом» и «временем». Композиторы Западного побережья страны (Ла Монт Янг, Терри Райли) на рубеже 1950-х — 1960-х годов глубоко погружались в философию Востока (дзен-буддизм), медитативные духовные практики и атмосферу психоделики, что в результате предопределило оригинальность выбора музыкального материала и остигатных принципов его организации. В своем творчестве они выразили бунтарское леворадикальное мироощущение американской молодежи, принимавшей участие в создании эклектичного феномена контркультуры. Последовавшие за ними композиторы Восточного побережья (Стив Райх, Филип Гласс) во второй половине 1960-х — 1970-е годы сохранили приверженность «левой» повестке, обратив свой взор в сторону социальной проблематики.

Важным фактором формирования мировоззрения американской молодежи выступило университетское образование, переживавшее существенную трансформацию в период активности движения «но-

вых левых». Университеты, превращавшиеся в оплот «левых» идей, начали активные исследования «расы, рабства, пола и гендера» [1, с. 3991], и в результате предложили студентам немислимые ранее программы: в Корнелльском университете (alma mater Райха) в 1969 году появился первый аккредитованный курс «Women's studies» («История женщин»), а в Университете Беркли, аспирантуру которого ранее закончил Райли, в том же году была разработана дисциплина «Black Studies Program» («История афроамериканцев»). На рубеже 1960-х — 1970-х годов закладывается «тенденция к изучению и защите миноритарных и дискриминируемых групп, являющихся жертвами угнетения и правового произвола» [1, с. 3990].

В период становления и развития «классического» минимализма 1960-х — первой половины 1970-х годов основоположников стиля прежде всего занимали восточные духовные практики и технические вопросы обновления музыкального языка. Первым среди родоначальников к актуальным политическим событиям обратился Райх (1936) в магнитофонной пьесе «Come Out» («Выходи», 1966), возникшей как осуждающая реакция на полицейский произвол в отношении афроамериканской группы «Гарлемская Шестерка».

В 1966 году композитора попросили принять участие в благотворительной акции, посвященной сбору средств на пересмотр судебного дела группы темнокожих подростков, арестованных за убийство белого лавочника (в ходе судебного разбирательства они были признаны виновными). Причиной для встречного иска послужило избиение участников группировки в полицейском участке, куда они были доставлены после ареста. Сбивчивая речь одного из подростков, убеждавшего власти перевести его в госпиталь, была записана на магнитофон: «Я вынужден был выйти показать им свои синяки, показать им текущую кровь...». Отобрав слова «Come out to show them» («выйти показать им»), Райх положил имманентно присущую этой фразе речевую мелодию в основу тринадцатиминутной композиции [2, с. 205–206]. Сравнивая условно Западный и Восточный варианты репетитивного минимализма, Э. Стрикленд отмечал: «если “В тоне До” Т. Райли звучит как партитура для влюбленных, то “Выходи” напоминает нам, что бунт Уоттса прямо за углом» [3, р. 64]. Между тем экспериментально-технический аспект работы с закольцованными петлями магнитофонной пленки

выходит в этой пьесе на первый план.

Впоследствии к политической тематике композитор обратился уже в 1990-е годы в жанре документального музыкального видео-театра («documentary music video theatre»), возникшего при участии супруги композитора — видеохудожницы Берил Корот. Самый показательный пример такого рода — грандиозный проект «Пещера» («The Cave», 1993) об арабо-израильском противостоянии. Источником названия сочинения Райха послужила священная для представителей двух конфессий Пещера Патриархов, являющаяся, предположительно, местом погребения героев библейской истории — Авраама, Сары и их потомков. Расположенная в большом арабском городе Хеброне на западном берегу реки Иордан, она уже много лет выступает и как символ межнационального конфликта между иудеями и мусульманами, и одновременно как место их религиозного паломничества. Отбрав цитаты из Библии и Корана, повествующие о судьбе главных персонажей, Райх и Корот собрали полторы сотни видео- и аудиоматериалов, самостоятельно проводя опросы среди иудеев-израильцев (эти записи вошли в первую часть), палестинских мусульман (вторая часть) и американцев (финал); людей самых разных профессий — от профессоров университетов до гостиничных менеджеров. Остро-субъективное обсуждение библейского текста помогло композитору осознать древние истоки ближневосточного столкновения. Впоследствии к осмыслению противостояния Израиля и Палестины с привлечением сакрального текста обратился Джон Адамс в опере «Смерть Клингхоффера».

Смонтированные Корот интервью для «Пещеры» Райх обработал в технике компьютерного сэмплирования. Композитор записал нотами «под диктовку» наиболее мелодичные фрагменты речи и выстроил единую линию развития, максимально естественно соединяя сэмплированные фразы между собой. Опора на мелодику документального слова и принципиально нон-вибратная манера пения вошли в число характерных черт минималистского музыкального театра.

В «Пещере» Райх успешно использовал технологию Verbatim, ранее опробованную в жанре драмы. Создание пьес на основе дословно зафиксированной, не подвергнутой стилистическому редактированию речи реальных людей позволило театру максимально оперативно откликнуться на самые актуальные проблемы, волнующие общество.

Выстроенная по аналогичному документальному принципу трилогия Райха «Три истории» («Three

Tales», 2002) была посвящена проблемам научно-технического прогресса: первый акт («Гинденбург») повествовал о крушении немецкого цеппелина на территории Нью-Джерси в 1937 году, вторая часть — «Бикини» — рассказывала об испытаниях атомного оружия, а в заключительном действии («Долли») авторы обсуждали первый в истории опыт клонирования. Центральная тема — библейского Человека, стоящего у древа познания, — раскрывалась в «Трех историях» при помощи фото- и видео-коллажей, чередующихся с документальной хроникой и интервью. Отметим, что райховская критика сциентизма также вполне вписывается в культурную парадигму левого движения.

Политические проблемы выходят на первый план в так называемых CNN-операх Джона Адамса (1947) «Никсон в Китае» (1987) и «Смерть Клингхоффера» (1997), написанных на актуальном материале. По признанию самого композитора: «“Никсон в Китае” стал первой оперой, которая в качестве основы для своей театральной структуры использовала срежиссированное медиа-событие» [4, с. 667] — визит Ричарда Никсона в коммунистический Китай. По справедливому замечанию А. Шорниковой: «влияние новостного телевизионного формата ощутимо проявляет себя во многих особенностях сочинения. Так авторы демонстрируют ряд событий, сосредоточивших наибольшее внимание прессы, детально воссоздавая их внешний антураж. Документально зафиксированная реальность реконструирована в музыкально-сценическом пространстве, не прибегая к оценочной интерпретации и максимально избегая субъективного взгляда» [5, с. 60–61]. Как и в сочинениях Райха вокальные партии персонажей строятся на принципах декламации и выявлении живой мелодики речи.

Политика и религия переплетаются во многих операх Гласса (1937), среди которых «Сатьяграха», «Эхнатон», «Кеплер». В опере «Водородный автомат» (1990) на текст битника Аллена Гинзберга авторы затронули все дискуссионные темы, обсуждаемые американским обществом в третьей четверти XX столетия — войну во Вьетнаме, сексуальную революцию, наркотики, разрушение экологии. Показательный пример XXI века — опера Гласса «Идеальный американец» (2013), где главный герой Уолт Дисней (1901–1966) представлен с позиции новой этики. Культурная фигура в истории мультипликации, он показан сосредоточием всех общественных пороков — антисемитом, расистом, сексистом — типичным порождением американской культуры своего времени.

Таким образом, в пространстве музыкального театра минимализма складываются характерные особенности преломления социальных проблем: обращение к значимым для американцев политическим событиям; сопоставление актуальных, злободневных фактов и вечных смыслов, заложенных в религиозных текстах; демонстрация подчеркнуто-объективной оценки представленных явлений; документализм и хроникальность; нелинейный тип драматургии, обусловленный влиянием постдрамы; речевой тип интонирования персонажей.

Поколение постминималистов уводит насущные вопросы общества в камерную сферу, при этом расширяя круг затрагиваемых проблем. В камерных операх Дэвида Лэнга (1957), активно поддерживающего лозунги демократической партии США, идет речь о дискриминации женщин (объективация женского тела и телесность обсуждаются в опере «Анатомический театр»), о расизме и рабстве («Трудно поле перейти»), о борьбе за гражданские свободы («Узник государства») [6].

Джулиус Истман (1940–1990) обращается к движению за права афроамериканцев и сексуальных меньшинств в пьесе для четырех фортепиано «Партизан-гей» («Gay Guerrilla», 1979), представляя свое произведение как радикальное политическое высказывание. Провокационность сочинения проявляется не только в названии, но и в его музыкальной интерпретации: композитор цитирует немецкий протестантский хорал Мартина Лютера «Господь — наш оплот», тем самым исторически сопоставляя группы людей, подвергаемых преследованиям за свои убеждения.

Композитор Энн Саутэм (1937) обсуждает феминистскую повестку в сольной фортепианной пьесе «Стеклянные дома № 5» («Glass Houses № 5»), на музыку которого Кристофером Хаусом был поставлен балет для Театра танца Торонто (1981). Первый президент Ассоциации канадских женщин-композиторов, Саутэм была одним из проводников идей феминизма в музыкальном искусстве Северной Америки 1970-х — 1980-х годов. В сочинении «Стеклянные дома № 5» непрерывное остинатное повторение паттернов с едва заметными на слух изменениями напоминает «различные формы ручного труда... [которые] отражают характер традиционной женской работы» [7, p. 93]. Такие действия, например, шитье, вязание, ткачество, мытье посуды, опосредованно отражены автором в репетитивной музыке благодаря общему акценту на простом однообразном процессе, который постепенно и последовательно разворачивается во времени. Название опуса «Glass Houses»

(цикл пьес в жанре *work in progress*) многозначно: оно апеллирует одновременно и к фамилии классика минимализма Филипа Гласса, к его арифметическим приемам линейного процесса сложения и вычитания, которые Саутэм использовала в пьесе № 5, и в тоже время к понятию «стеклянного» потолка, не позволявшего женщинам пробиться к вершинам социальной иерархии.

Проблемы экологии, активно обсуждаемые политиками левого толка в последние десятилетия, также нашли отражение в минималистском кругу. Термин «эко-минимализм», возникший в визуальных искусствах архитектуры и дизайна, начали употреблять по отношению к деятельности композитора Джона Лютера Адамса (1953) [8, p. 19]. В некоторых источниках его называют «экологическим» композитором [8, p. 20]. Он с интересом воспринял идеи движения акустической экологии («Acoustic ecology»), обусловленные изучением мирового звукового ландшафта (World Soundscape). Творчество Адамса неразрывно связано с миром дикой природы. Внимание к первозданной окружающей среде, ощущение ритуального единения с ней привели музыканта на Аляску, с которой он до сих пор чаще всего ассоциируется в качестве исследователя и эко-активиста: Адамс участвовал в создании Арктического национального заповедника диких животных в северо-восточной части штата. Композитор отмечал: «Моя работа уже давно основана на физическом, культурном и духовном ландшафте Севера и идеале “звуковой географии”, музыки места. Живя на Аляске большую часть своей жизни, я стал соизмерять все, что я делаю — фактически всю человеческую деятельность — с воздействием этой территории. Это сильно повлияло на атмосферу и масштаб моего творчества» [9, p. 39].

Помимо сочинения музыки, Адамс много говорит о важности сохранения мировых эко-систем, связи с землей, рассуждает об «экологической мудрости» коренных народов, предупреждает о необратимых изменениях климата и потере «резервуара тишины» [8, p. 20–21]. Чувство ответственности перед природным миром и будущими поколениями мотивирует всю творческую работу композитора.

Таким образом, американский музыкальный минимализм генетически оказался связан с идеологией «левого» движения в США, предопределившей устойчивый интерес музыкантов к темам духовной свободы, демократии, мировой политики, феминизма, экологии, истории самоидентификации миноритарных социальных групп. Несмотря на изначально приоритет технических задач в работе с

материалом и разнообразие избираемой тематики, минималисты смогли внести свой вклад в процесс формирования новой культурной парадигмы современной Америки. Сложившаяся в недрах минимализма репетитивная техника стала универсальным средством выражения, «обслуживающим» любые авторские концепции и «встраивающимся» в любые стилевые миксты.

Список источников

1. Костикова А. А., Сегал А. П., Смагар А. В. Академическая институционализация «новых левых» как фактор формирования коллективных идентичностей в США // Профессиональное образование в современном мире. 2020. № 3. С. 3988–3997.
2. Кром А. Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века: исследование. Н. Новгород: Изд. Гладкова О. В., 2010. 343 с.
3. Schwarz K. R. *Minimalists*. London: Phaidon Press, 1996. 239 p.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX — начала XXI века. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2022. 195 с.
6. Кром А. Е. Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Том 12. Вып. 3. С. 432–448.
7. Miller C. The Postminimal is Political: Social Activism in the Music of Julius Eastman and Ann Southam. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. 2022. Vol. 15, no. 1. P. 74–99.
8. Drake J. Negotiating Sound, Place, Ritual and Community: The Extended-Length Concert Percussion Music of John Luther Adams. Abstract of Ph.D. dissertation, Doctor of Musical Arts. Music University of Toronto, 2019. 166 p.
9. Young G. Sonic Geography of the Arctic: An Interview with John Luther Adams // *Musicworks*. 1998. № 70. P. 38–43.
10. Miller C. “The Postminimal is Political: Social Activism in the Music of Julius Eastman and Ann Southam”, *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 15, no. 1, pp. 74–99.
11. Drake J. “Negotiating Sound, Place, Ritual and Community: The Extended-Length Concert Percussion Music of John Luther Adams”, Abstract of Ph.D. dissertation, Abstract of Ph.D. dissertation, Doctor of Musical Arts, Toronto, Music University of Toronto, Canada.
12. Young G. (1998), “Sonic Geography of the Arctic: An Interview with John Luther Adams”, *Musicworks*, vol. 70, pp. 38–43.
13. Krom, A. E. (2010), *Muzykalnyj minimalizm v kontekste amerikanskogo iskusstva XIX veka: issledovanie* [Musical Minimalism in the Context of Twentieth Century American Art: A Study], Izd. Gladkova O. V., Nizhny Novgorod, Russia.
14. Schwarz, K. R. (1996), *Minimalists*, Phaidon Press, London, Russia.
15. Manulkina, O. B. (2010), *Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American music of the XX century], Izd-vo Ivana Limbaha, Saint Petersburg, Russia.
16. Shornikova, A. V. (2022), “Documentality in the American and Western European opera theater of the late twentieth — early twenty-first century”, Candidate dissertation, musical art, Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.
17. Krom, A. E. (2022), “David Lang’s Postminimalist musical theatre”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University. Art History], no. 12, vol. 3, pp. 432–448.
18. Miller, C. (2022), “The Postminimal is Political: Social Activism in the Music of Julius Eastman and Ann Southam”, *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 15, no. 1, pp. 74–99.
19. Drake, J. (2019), “Negotiating Sound, Place, Ritual and Community: The Extended-Length Concert Percussion Music of John Luther Adams”, Abstract of Ph.D. dissertation, Abstract of Ph.D. dissertation, Doctor of Musical Arts, Toronto, Music University of Toronto, Canada.
20. Young, G. (1998), “Sonic Geography of the Arctic: An Interview with John Luther Adams”, *Musicworks*, vol. 70, pp. 38–43.

Информация об авторе

А. Е. Кром — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

A. E. Krom — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 20.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 20.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

References

1. Kostikova, A. A., and Segal, A. P., and Smagar, A. V. (2020), “Academic institutionalization of “The

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.005

Александр Веприк и становление консерваторского образования в Советской России

Векслер Юлия Сергеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: wechsler@mts-nn.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Статья посвящена Александру Веприку (1899–1958), представителю еврейской школы в советской музыке. В 1920-е годы он работает в Секции музыкального образования Главпрофобра и активно участвует в реформировании системы музыкального образования в России. В 1927 году композитор совершает поездку в Австрию, Германию и Францию с целью знакомства с европейской системой музыкального образования. Он планирует пригласить для преподавания в Московской консерватории одного из крупнейших композиторов современности. В качестве возможных кандидатур Веприк рассматривает Арнольда Шенберга, Пауля Хиндемита и Мориса Равеля. Во время своей поездки Веприк встречается и со многими другими музыкантами, издателями, критиками и педагогами. Впечатления от поездки нашли отражение в недавно опубликованной переписке Веприка с Н. Брюсовой, а также в нескольких статьях, написанных по возвращении. Они содержат живые портреты композиторов, изложение их теоретических и эстетических воззрений, а также проницательные наблюдения о характере музыкальной жизни и системе музыкального образования в Европе. Эти ценные материалы не только расширяют наши представления о музыкальной жизни в первом послереволюционном десятилетии, но и дополняют образ Веприка — борца за возвращение к национальным истокам в искусстве.

Ключевые слова: Александр Веприк, музыкальное образование, Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит, Морис Равель

Для цитирования: Векслер Ю. С. Александр Веприк и становление консерваторского образования в Советской России // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 29–36. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.005>

Original article

Alexander Veprik and the establishment of conservatory education in Soviet Russia

Veksler Yuliya S.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: wechsler@mts-nn.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article is dedicated to Alexander Veprik (1899–1958), a representative of the Jewish school in Soviet music. In the 1920s, he worked in the Music Education Section of the “Glavprofobr” and actively participated in the reform of the music education system in Russia. In 1927, the composer traveled to Austria, Germany and France in order to get acquainted with the European music education system. He plans to invite one of the greatest composers of our time to teach at the Moscow Conservatory. Veprik considers Arnold Schoenberg, Paul Hindemith and Maurice Ravel as possible candidates. During his trip, Veprik also meets with many other musicians, publishers, critics and educators. The impressions of the trip were reflected in the recently published correspondence between Veprik and N. Bryusova, as well as in several articles written upon his return. They contain lively portraits of composers, an exposition of their theoretical and aesthetic views, as well as insightful observations about the nature of musical life and the system of musical education in Europe. These valuable materials not only expand our understanding of musical life in the first post — revolutionary decade, but also complement the image of Veprik, a fighter for a return to national origins in art.

Keywords: Alexander Veprik, musical education, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Maurice Ravel

For citation: Veksler Y. S. Alexander Veprik and the establishment of conservatory education in Soviet Russia. *Actualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 3(74); 29–36 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.005>

Композитор Александр Моисеевич Веприк (1899–1958) в первую очередь известен как виднейший представитель «еврейской школы» в советской музыке [1], как человек трагической судьбы — он был репрессирован в 1950-е годы и несколько лет провел в сталинских лагерях. Кривая его жизненного пути причудлива: она выражена формулой «Из Гевандхауза в ГУЛАГ»¹. В юные годы — до Первой мировой войны — Веприк вместе с родителями уехал в Германию и несколько лет учился в Лейпцигской консерватории. Впоследствии он вернулся в Россию и продолжил учебу в Петрограде и Москве, его учителем по композиции был Н. Я. Мясковский.

Фигура Веприка кажется парадоксальной: модернист, жаждущий обновления искусства, и

консерватор, отвергающий и жестко критикующий многие современные течения; хранитель национальных традиций еврейской музыки и правый марксист, выступающий в соответствии с идеологией партии. Однако в этом не было противоречия: как полагает Л. Акопян, он всеми силами пытался «сохранить свою национальную идентичность, пока на советской почве это было более или менее безопасно, — пусть даже при условии полного подчинения марксистско-ленинским догмам» [2].

Имя Веприка и его музыка сейчас возвращаются к нам, как и творчество многих репрессированных и забытых композиторов. Важный шаг на этом пути — посвященный композитору 18-й выпуск серии *Jüdische Musik* («Еврейская музыка»), который вышел в свет в висбаденском издательстве

Рис. 1. Веприк Александр Моисеевич (1899–1958)²
III. 1. Veprik Alexander Moiseevich (1899-1958)



Harrassowitz Verlag в 2020 году. Интерес представляет опубликованная в нем переписка Веприка с Надеждой Яковлевной Брюсовой (1881–1951) [3], сестрой знаменитого поэта, заведующей Секцией музыкального образования Главпрофобра и его непосредственной начальницей, — ценнейший источник по истории отечественной музыки 1920-х гг. (эти письма публиковались в советское время в очень урезанном виде [4]). Издание переписки, подготовленное Олесей Бобрик, и дало импульс к настоящей статье. Другим важным источником стали материалы Веприка о зарубежной музыке:

обзорная статья «Музыка на Западе» [5] и монографические очерки, посвященные Шенбергу [6] и Хиндемиту [7].

В 1920-е годы Веприк принимает активное участие в реформе музыкального образования. Он входит во фракцию Красной профессуры: это группа классово ориентированных преподавателей Московской консерватории, которая противостоит старой гвардии «жрецов» музыкального искусства, безнадежно отставших от жизни³. В 1927 году как представитель Главпрофобра (Главное управление профессионального образования) Веприк был

командирован в Европу с целью изучения работы высших музыкальных учебных заведений и методов преподавания композиции. Он находился за границей целых пять месяцев, с июня по ноябрь, и провел это время преимущественно в Германии, посетив также Австрию и Францию. Дважды Веприк читал на немецком языке доклад о музыкальном образовании в Советской России — текст его, к сожалению, не сохранился⁴.

Командировка Веприка пришлось на тот не долгий период в истории Советской России, когда возобновились контакты с Западом и начался интенсивный обмен опытом. Многие деятели культуры получают возможность посетить Европу и отправляются в длительные заграничные поездки (по меткому замечанию Марины Фроловой это было своего рода «терапией для поднятия морального духа» [9, р. 133]). Из музыковедов достаточно назвать Бориса Асафьева, Виктора Беляева, Георгия Конюса, Болеслава Яворского, Евгения Браудо. Веприк стал одним из них.

Веприк полагал, что советская система музыкального образования — лучшая в мире, прежде всего в организационно-методическом плане. Благодаря усилиям Яворского, который возглавил МУЗО (Музыкальный отдел Наркомпроса), профессиональное музыкальное образование сложилось в том виде, в котором оно существует и сейчас: три звена (школа-училище-вуз), четко отграниченные друг от друга и в то же время тесно связанные между собой, твердо установленные сроки обучения, перечень предметов и программы [10, с. 313]. Чего же не хватало в этой системе? Профессионализма и масштабных личностей, которые могли бы сплотить молодежь и вести ее за собой. Таковых Веприк в России не видит, поэтому пытается найти их в Европе. Его выбор пал на трех крупнейших европейских композиторов: это Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит и Морис Равель. Веприк ищет встреч с ними и даже подумывает о том, чтобы брать у кого-то из них уроки. В число избранных однако не входит Игорь Стравинский — главный представитель неоклассицизма, ориентир для многих молодых композиторов. Не рассматривает Веприк и Эрнста Кшеника, хотя осведомлен о его творчестве. В расчет не принимаются также и композиторы французской «Шестерки» Артюр Онеггер и Дариус Мийо, с которыми Веприк знаком лично.

Отношение к преподаванию у трех избранных им композиторов было очень разным.

1. Арнольд Шенберг к тому времени — один из ведущих преподавателей композиции

в Европе, признанный глава нововенской школы. За его плечами — более чем 20-летний опыт преподавания: первые венские ученики пришли к нему в 1904 году. В 1925-м — после того, как Шенберг отметил свое 50-летие — его заслуги получили официальное признание: он был приглашен возглавить мастер-класс по композиции в Прусской академии искусств в Берлине (на этой должности он сменил Ферруччо Бузони, который ушел из жизни в 1924 году). Берлинские ученики Шенберга, в отличие от венских, были профессиональными композиторами, уже завершившими курс обучения, но среди них не оказалось тех, кто мог бы встать в один ряд с Бергом и Веберном⁵.

2. Пауль Хиндемит, один из вождей новой музыки, только начинал свой преподавательский путь и в 1927 году был приглашен Лео Кестенбергом⁶ на должность профессора Берлинской высшей школы музыки.
3. Морис Равель, в то времена ведущий композитор Франции старшего поколения, никогда не преподавал в учебных заведениях и очень редко давал уроки, скорее консультировал, передавая свои знания и опыт в неформальном дружеском общении [12, с. 91].

Отношение к искусству у Шенберга, Хиндемита и Равеля различалось также.

Шенберг, который к тому времени уже разработал принципы додекафонии, композиции на основе 12 тонов, по-прежнему оставался приверженцем романтической религии искусства и понимал сочинение музыки как служение. Он придерживался концепции элитарности творчества, для него существовало лишь искусство для искусства, *l'art pour l'art*. Классику он рассматривал как прочную основу и трамплин для новаций. Обучение проходило на классических образцах, важнейшим предметом была гармония (ей посвящен единственный фундаментальный трактат Шенберга, созданный в венские годы — «Учение о гармонии»).

Хиндемит — представитель следующего композиторского поколения, заявившего о себе после Первой мировой войны на пике антиромантических настроений. В его понимании искусство не может быть элитарным. Хиндемит — активный участник Молодежного музыкального движения, он придает важнейшее значение просветительской функции музыки, создает многочисленные сочинения в

русле *Gebrauchsmusik* (буквально: потребляемой, прикладной музыки). Он тоже мыслит классику основой для нового искусства, но совершенно иначе, нежели Шенберг: главной для него является не гармония, но полифония, его письмо линейно.

Равель же оставался в стороне от полемики вокруг элитарного и массового, его осознанный ретроспективизм соединялся с открытостью всему новому, что несли с собой послевоенные десятилетия, однако радикализм был ему чужд. Превыше всего Равель ценил мастерство и сам был непревзойденным мастером оркестрового письма.

Главным из этих трех композиторов для Веприка безусловно являлся Шенберг. Отношение Веприка к Шенбергу, «падшему» гению, который завел музыку в тупик⁷, было непростым, оно эволюционировало от восхищения к разочарованию и категорическому отрицанию. Однако что-то неумолимо притягивало его к этому человеку, которого он прямо-таки демонизировал.

Встреча с Шенбергом — ввиду его долгого отсутствия в Берлине — состоялась лишь в сентябре, в Вене. Она произвела такое впечатление на Веприка, что долгое время он не мог найти в себе силы, чтобы написать о ней подробно. Впервые он увидел Шенберга таким: «Маленький, с нервным лицом, с резкой жестикуляцией, с маленькими шупающими глазами, он производит впечатление измученного человека. В его манере говорить — а говорит он сильно, убедительно, — много деспотизма, много жестокости» [6, с. 21].

Шенберг для Веприка — гениально одаренный человек, творчество которого лишь подтверждает непреложную истину: западноевропейское искусство пришло к своему концу. Если Шенберг рассматривает путь разложения тональности, ведущий от Вагнера к современности и венчающийся методом додекафонии, «композиции на основе 12 тонов», как прогрессивный и устремленный в будущее, для Веприка это путь неизбежного регресса, в результате которого возникает «вымученная», «гомункулообразная», «сотворенная в реторте» теория [3, S. 289]. Музыка Шенберга воспринимается не в реальном звучании, но графически. Она рассчитана на «кучку высокообразованных музыкальных интеллектов» [5, с. 17]. Мысль о конце тональности Веприк полагает в корне неверной, ведущей в тупик, и сетует на то, что в Европе не знают альтернативы, коей могла бы послужить ладовая теория Яворского — хотя Яворский и бывал в Европе, он не придавал значения тому, чтобы информировать о ней, и это преступление [см.: 3, с. 269, 287].

Одним из первых в России (а, может быть, и впервые) Веприк дает изложение 12-тонового метода Шенберга, используя при этом весьма своеобразную терминологию. Вряд ли эта информация была получена от самого мэтра, который не считал возможным делиться ей. Скорее всего, Веприк изучал статью Эрвина Штайна «Новые принципы формы» [14]. Шенберговскую систему он видит следующим образом. В основе 12-ступенной конструктивной системы лежит *Grundgestalt*, звуковой символ (о неповторности и о количестве звуков в серии ничего не говорится — Веприк, почему-то указывает на 5 тонов в ее составе) [см.: 3, 289]. Далее Шенберг пускает в ход всю конструктивную схоластику нидерландской школы, чтобы создать видимость конструктивного единства. Но это единство обеспечивается не столько серией, сколько возвращением назад, «к доброй старой 3-частной форме, сонатной форме, рондо» [5, с. 16].

Несмотря на уничижительную критику Шенберга, Веприк полагает, что тот все же может быть полезен молодым композиторам: нужно заимствовать у него детали тематической работы и метод обучения инструментовке. Вначале ученики идут в оперу и слушают Вагнера, затем оркеструют отрывки из его сочинений по клавиру с последующим сличением с подлинной партитурой и анализом. Это упражнение повторяется до тех пор, пока отличия не будут минимальными. Последнее означает, что студент готов к самостоятельной оркестровой работе. Такой метод может принести блестящие результаты [см.: 3, S. 290].

Следует напомнить, что контакты с Шенбергом Веприк завязывает задолго до поездки. Еще в мае 1925 года от имени властей он обращается к нему с предложением «переехать в Москву, чтобы здесь в консерватории вести все дисциплины класса композиции» [15, S. 460] и просит назвать величину желаемого гонорара. Шенберг выражает принципиальное согласие с этим предложением, оговаривая, однако, свои условия: оплата переезда и предоставление комфортабельного жилья, возможность досрочного расторжения договора и возвращения в Европу, свободный выезд за границу и материальная компенсация тех преимуществ западного образа жизни, которых он будет лишен в России. Планы реализованы не были: после приглашения Шенберга в Берлин идея переезда в СССР утратила актуальность⁸.

Абсолютным антиподом Шенбергу видится Хиндемит. Показательно, что Веприк уходит от общепринятой оппозиции Шенберг–Стравинский

и сравнивает Шенберга с представителем другого, более молодого поколения. И в этом сравнении много верного. «Аналитический ум» Шенберга ищет путей в будущее, однако он был и остается одиноким, он не заботится о массе, но полагает, что только он один знает, куда идет дальнейшее развитие музыки. Хиндемит «хочет опереться на массу и ищет ее» [5, с. 15], поэтому становится во главе Молодежного движения.

С Хиндемитом Веприк встречается неоднократно и весьма подробно излагает его педагогические принципы. У Хиндемита в то время всего два ученика, с которыми он занимается намного больше, чем положено учебным планом, часто вне стен консерватории. «Сегодня, говорит Хиндемит, хорошая погода; [не] охота сидеть в классе. Мы и пошли в Тиргартен (огромный парк недалеко от Hochschule), а если у моих ребят будет желание, а я буду располагать свободным днем, — выедем за город» [3, S. 263].

Обучение Хиндемита целиком и полностью основано на принципе линейности. Гармонии внимание не уделяется. Прежде всего он пытается пробудить в учащемся понимание линии, заставляет почувствовать качественное звучание каждого интервала, разгадать заключенное в нем напряжение (словно бы следуя теории энергетизма Эрнста Курта). Из интервалов складывается линия — по началу вне ритма, из равнодлительных нот. После овладения мелодической конструкцией приступают к изучению линии ритмической (соотношение длительностей, роль пауз). Усвоив одноголосие, переходят к двухголосию. Второй голос строится так же — как цепь мело-ритмических напряжений [см.: 5, с. 13].

Хиндемит с самого начала прививает своим ученикам чувство инструментов. Для него не существует абстрактного звучания, все, что пишется, рассчитано на определенный инструмент. Мало знать его особенности — на всех инструментах нужно научиться играть самому, для чего Хиндемит выдает их ученику. Есть упражнения в сочинении для голоса: умение писать на самые нелепые тексты, например, «Guten Morgen». Все это, как полагает Веприк, противоположно вагнеровской традиции и помогает изгнать эмоции из музыки [5, с. 13].

Что касается Равеля, на общение с ним Веприк изначально возлагает большие надежды. Более того, он хочет пойти к нему «в учебу», осознавая, что в технической базе ему многого не хватает, и втайне надеется, что именно Равель поможет ему

овладеть современной гармонией [см.: 3, S. 282]. Но встреча показала, что эти планы неосуществимы. Равель «прекрасный музыкант, большой композитор и, вероятно, своим ученикам дает очень много» [3, S. 295]. Но не «по части овладения ремеслом»: там лишь детали, частности, а целого нет. «Я в Равеле не нашел обобщений», — констатирует Веприк. Равель придает значение лишь изучению контрапункта и элементарной гармонии. Далее «учащийся может писать так, как диктует ему его художественный инстинкт» [3, S. 295].

И все же беседа с Равелем принесла пользу и удовлетворение. «Этот очаровательный, милый, умный и знающий старик, — отмечает Веприк, — все же интереснее, когда говорит о Стравинском и о Шенберге, о еврейском течении в музыке и о реакции на романтизм в Германии, <...> нежели, когда он излагает принципы изучения гармонии» [3, S. 296]. Равель четко формулирует свои взгляды на искусство: «Я интернационалист в жизни и по убеждениям <...>, но в музыке я француз». Для него «нет международного музыкального жаргона, а существует лишь германская, французская и другие звуковые культуры». И для Равеля Шенберг — тупик. А будущее русской музыки он, как и Веприк, видит «по ту сторону Волги». Но когда Веприк заговорил с ним о национальных истоках творчества еврейских композиторов в России, Равель кивнул на Римского-Корсакова и Мусоргского: «вот откуда вы пришли» [3, S. 296].

Во время своей поездки Веприк встречался со многими музыкантами: это и композиторы, и издатели, и критики, и деятели музыкального образования. В результате он смог сделать некоторые выводы. Главный из них — о неоспоримом превосходстве советской системы образования музыкантов. На его глазах — а в России и при его активном участии — параллельно разворачивались две реформы музыкального образования. В Германии реформа была инициирована Лео Кестенбергом, учеником Бузони, референтом по вопросам музыкального образования в Министерстве просвещения, в России идеи Луначарского проводил в жизнь Болеслав Яворский. Их сходство и различие, их социально-политические предпосылки могли бы стать темой самостоятельного исследования; письма и статьи Веприка дают для него ценный материал.

Веприк пронизательно подмечает, что характер музыкальной жизни в разных странах в корне различен. В России она концентрировалась и концентрируется в консерваториях (это традиция, которая восходит к XIX веку), в Германии все наи-

более талантливое группировалось вокруг того или иного крупного мастера, во Франции — в салонах [см.: 5, с. 9, 19]. Общая картина развития европейской музыки предстает у Веприка в виде двух оппозиционных друг другу направлений. Первое из них — *neue Sachlichkeit* (новая вещественность), второе — *neue Menschlichkeit* (новая человечность). Первое нацелено на обновление средств с целью выхода из кризиса. К этому стремятся многие — и Шестерка, и Стравинский, и Шенберг, и Хиндемит, и Кшенек (он назван беспринципным, поскольку часто меняется). Представители второго направления убеждены, что никакого кризиса не существует, конец музыкальной культуры наступит при исчерпании национальных корней. Это композиторы, которые опираются на народный мелос (Равель, Яначек, Барток, Фалья) [см.: 5, с. 19].

Сеть музыкальных учебных заведений в Германии развита гораздо больше, но требования к поступающим и оканчивающим ниже: это скорее «частные уроки плюс некоторая сумма теоретических дисциплин». Не дается общего музыкального образования, на первый план выходит обучение ремеслу (*Handwerk*): «если научить сочинять музыку нельзя, то можно научить тому, как должна сочиняться музыка» [см.: 5, с. 19].

Как уже упоминалось, Веприк дважды — в Берлине и Вене — выступает с докладом о положении в области профессионального музыкального образования. И доклад этот вызывает большой интерес, даже настоящий восторг, как пишет Веприк. На докладе в Вене присутствует вся музыкальная верхушка, в том числе Альбан Берг [3, S. 290]. Ряд моментов особенно заинтересовал слушателей: процентное соотношение учащихся по специальностям (их нормирование по факультетам), производственная практика, институт аспирантов, реформа общего курса фортепиано и музыкально-теоретических дисциплин. Задавали вопросы о структуре Инструкторско-педагогического факультета — был тогда и такой в консерватории [3, S. 290–291].

Вернувшись в Россию, Веприк принес с собой много идей, но далеко не все из них были реализованы. Не получил воплощения план Веприка организовать «эпизодические курсы» в Московской консерватории с приглашением ведущих зарубежных композиторов, хотя они могли бы принести много пользы. Шенберг так и не приехал в Россию — ни в 1927, ни в 1934 году, когда его уже приглашал не Веприк, а Эйслер [см.: 16]. Что касается Хиндемита, он приезжал в Россию с квартетом Амара

дважды, в 1927 и 1928/29 гг., но не читал лекций и не занимался преподаванием [3, S. 276]. Утопией оказался фестиваль Международного общества новой музыки в Москве. Не были организованы и любительские ансамбли и оркестрики из числа композиторов для изучения инструментовки.

Но некоторые начинания все же принесли плоды. С 1927 по 1929 годы в немецком журнале «Die Musik» публиковались краткие обзоры двух российских журналов: «Музыкальное образование» и «Музыка и революция» [3, S. 266]. В Каталоге библиотеки Московской консерватории есть многотомное собрание сочинений Ференца Листа, изданное лейпцигским издательством Breitkopf & Härtel — его Веприк изучал в Берлинской библиотеке и ратовал за его приобретение консерваторией [3, S. 265] (возможно, оно появилось в библиотеке в результате его усилий).

Резонно задаться вопросом, затронула ли поездка главную сферу творчества Веприка, связанную с еврейской музыкой. В его статьях об этом нет ни слова. В письмах эта тема всплывает очень редко. Но из немногочисленных упоминаний и намеков складывается вполне определенная картина.

Хотя некоторые сочинения Веприка были известны в Европе еще до его поездки, пребывание там он не использует в целях самопродвижения, умалчивая о своем собственном творчестве во время посещения музыкальных издательств. Главный его интерес лежит в сфере национального фольклора. Богатый материал в области еврейской музыки дает ему работа в Музыкальном отделе берлинской *Staatsbibliothek* — «собрано столько, что захлебываешься от счастья» [3, S. 285]. И абсолютно по-новому в этом контексте видится шпенглеровская тема заката Европы — лейтмотив всех высказываний Веприка. Европейский круг завершён, теперь дело за Россией. То, что делается в подражание Западу, сочувствия не встречает. Россия должна явить другой свой лик — Азию. Эта евразийская идея имеет абсолютно конкретное наполнение: возрождение будет идти от тех, кто не утратил своих национальных истоков.

Примечания

¹ Так названа рецензия Л. Акопяна [2] на недавно опубликованный на немецком языке сборник статей об А. Веприке.

² *Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk*. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. Buchumschlag.

³ О фракции красной профессуры см. [8,

с. 70–73].

⁴ Содержание доклада на основе публикации в журнале «Die Musik» приводится в: [3, S. 293].

⁵ Подробнее о преподавании Шенберга в Берлине см. в: [11].

⁶ Лео Кестенберг (Leo Kestenberg, 1882–1962), немецкий и израильский пианист, педагог и общественный деятель. В 1920-х референт Прусского министерства науки, искусства и народного образования.

⁷ См. статью Веприка о Шенберге [6]. Об этом также в статье В. Менде: [13, S. 55].

⁸ Подробнее на эту тему см. нашу статью: [16].

Список источников

1. Масловская Т. Ю. Еврейская национальная школа в музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 2. С. 54–65.
2. Акопян Л. О. Александр Веприк: из Гевандхауза в ГУЛАГ // ClassicalMusicNews.Ru. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/alexandr-veprik-from-gewandhaus-to-gulag/?yclid=lxuovhjpg1o195420663> (дата обращения: 15.06.2024).
3. Бобрик О. А. Письма Александра Веприка Надежде Брюсовой: Германия, Австрия, Франция, июнь — ноябрь 1927 // *Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk*. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. S. 257–297.
4. Веприк А. М. Встречи с Хиндемитом, Шенбергом и Равелем (Фрагменты из писем). Подготовка к печати и примечания Г. Когана // Советская музыка. 1962. № 12. С. 110–117.
5. Веприк А. М. Музыка на Западе (педагогика, творчество) // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 9–21.
6. Веприк А. М. Арнольд Шенберг // Музыка и революция. 1928. № 4. С. 18–21.
7. Веприк А. М. Пауль Хиндемит // Музыка и революция. 1928. № 5/6. С. 22–26.
8. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, Центр гуманитарных инициатив, 2011. 383 с.
9. Frolova-Walker M., Walker J. Music and Soviet Power, 1917–1932. Woodbridge: Boydell Press, 2012. 404 p.
10. Аракелова А. О. Профессиональное музы-

кальное образование в период становления (1918–1930-е годы) // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2(33). С. 312–315.

11. *Gradenwitz P. Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925–1933*. Wien: P. Zsolnay, 1998. 360 S.
12. *Смирнов В. В.* Морис Равель и его творчество. Ленинград: Музыка, 1981. 222 с.
13. *Mende W.* Alexander Weprik als Publizist in den 1920er- und 1930er-Jahren // *Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk*. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. S. 51–73.
14. *Stein E.* Neue Formprinzipien // *Musikblätter des Anbruch*. Vol. 6. Heft 7–8. 1924. S. 286–303.
15. *Dolenko E.* Arnold Schönberg — Professor des Moskauer Konservatoriums? Auf den Spuren des Briefwechsels mit Alexander Weprik // *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Bd. 45. 2004. № 3/4. S. 459–468.
16. *Векслер Ю. С.* Арнольд Шенберг в Советской России: нереализованные планы // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Сборник статей и материалов по итогам Международной конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» в рамках проекта «Открытые двери музыки». Н. Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2021. С. 94–97.

References

1. Maslovskaya, T. Y. (2020), “The Jewish National School in Music”, *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], vol. 2, pp. 54–65.
2. Akopyan, L. O. (2021), “Alexander Weprik: from the Gevandhaus to the GULAG”, available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/alexandr-veprik-from-gewandhaus-to-gulag/?yclid=lxuovhjpg1o195420663> (Accessed 15 June 2024).
3. Bobrik, O. (2020), “Letters of Alexander Weprik to Nadezhda Bryusova: Germany, Austria, France, June — November 1927”, *Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk*, hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Germany, S. 257–297.
4. Weprik, A. (1962), “Meetings with Hindemith, Schoenberg and Ravel (Fragments from letters)”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 12, pp. 110–117.

5. Veprik, A. (1928), “Music in the West (pedagogy, creativity)”, *Muzykalnoe obrazovanie* [Music education], vol. 1, pp. 9–21.
6. Veprik, A. (1928), “Arnold Shenberg”, *Muzyka i revolyuciya* [Music and Revolution], vol. 4, pp. 18–21.
7. Veprik, A. (1928), “Paul Hindemit”, *Muzyka i revolyuciya* [Music and Revolution], vol. 5/6, pp. 22–26.
8. Lobanova, M. N. (2011), *Nikolaj Andreevich Roslavets i kultura ego vremeni* [Nikolay Andreevich Roslavets and the culture of his time], Petroglif, Centr gumanitarnykh iniciativ, Saint-Petersburg, Russia.
9. Frolova-Walker, M. and Walker, J. (2012), *Music and Soviet Power, 1917–1932*, Boydell Press, Woodbridge, USA.
10. Arakelova, A. O. (2012), “Professional musical education in the period of formation (1918–1930)”, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], vol. 2 (33), pp. 312–315.
11. Gradenwitz, P. (1998), *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925–1933*, P. Zsolnay, Wien, Austria.
12. Smirnov, V. V. (1981), *Moris Ravel i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his work], Muzyka, Leningrad, USSR.
13. Mende, W. (2020), *Alexander Weprik als Publizist in den 1920er- und 1930er-Jahren, Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk* [Alexander Weprik as a publicist in the 1920s and 1930s, Between the Gewandhaus and the Gulag: Alexander Weprik and his orchestral work], hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden Germany, S. 51–73.
14. Stein, E. (1924), “New molding principles”, *Musikblätter des Anbruch* [Music sheets of the dawning], vol. 6, Heft 7–8, pp. 286–303.
15. Dolenko, E. (2004), “Arnold Schoenberg — professor of the Moscow Conservatory? In the footsteps of the correspondence with Alexander Weprik”, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* [Musicological studies Of The Hungarian Academy Of Sciences], vol. 45, no. 3/4, pp. 459–468.
16. Veksler, Y. S. (2021), “Arnold Schoenberg in Soviet Russia: unrealized plans”, *Muzyka v dialoge kultur i civilizacij* [Music in the dialogue of cultures and civilizations], Izdatelstvo Nizhegorodskoj konservatorii, Nizhnij Novgorod, Russia, pp. 94–97.

Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки

Information about the author

Y. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor
of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 12.08.2024; одобрена
после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации
09.09.2024.

The article was submitted 12.08.2024; approved after
reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.006

Прокофьев-репатриант

Левая Тамара Николаевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Аннотация. Статья посвящена мотивам и обстоятельствам возвращения С. Прокофьева из эмиграции в Советский Союз, а также оценкам советского периода жизни и творчества композитора. Возвращению Прокофьева во многом способствовали его успешные гастрольные поездки в советскую страну, начавшиеся в 1927 году и отраженные им в дневниковых записях. Характерен режим благоприятствования поездкам со стороны тогдашних официальных кругов: кроме советских документов, Прокофьев продолжал оставаться обладателем т. н. нансеновского паспорта — т. е. паспорта Лиги наций для «перемещенных лиц», которым владели эмигранты. Обладание этим документом позволяло композитору свободно передвигаться по разным странам, уже будучи советским гражданином и практически — при опущенном железном занавесе. Со ссылкой на высказывания самого Прокофьева в статье комментируются мотивы его возвращения на родину. Кроме усложняющейся международной обстановки и чисто житейских преимуществ жизни в СССР, Прокофьев рассматривал свою репатриацию и с точки зрения творческой прагматики, а именно — возможности владения как западным, так и советским музыкальным рынком. Но надежды композитора на перспективу свободно жить и творить в условиях репрессивного режима оказались иллюзией — это в полной мере подтвердила кампания 1948 года, фатальная для его судьбы. Вместе с тем созданные Прокофьевым в советское время шедевры говорят о том, что композитор не вмещался в отведенное ему музыкальное и историческое время, демонстрируя «торжество таланта над недугами смертного сознания и над историческими обстоятельствами...» (И. Вишневецкий).

Ключевые слова: Прокофьев, эмиграция, репатриация, железный занавес, пропаганда, цензура, моцартианство, соцреализм

Для цитирования: Левая Т. Н. Прокофьев-репатриант // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 37–42. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.006>

Original article

Prokofiev the Repatriate

Levaya Tamara N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Abstract. The article is devoted to the motives and circumstances of S. Prokofiev's return from emigration to the Soviet Union, as well as assessments of the Soviet period of the composer's life and work. Prokofiev's return was largely facilitated by his successful tours to the USSR, which began in 1927 and were reflected in his diary entries. The regime of favoring travel by the official circles of that time was characteristic: in addition to Soviet documents, Prokofiev continued to be the owner of the so-called Nansen passport — that is, the passport of the League of Nations for “displaced persons”, which was owned by emigrants. Possession of this document allowed the composer to move freely around different countries, already being a Soviet citizen and practically with the Iron curtain down. With reference to the statements of Prokofiev himself, the article comments on the motives of his return to his homeland. In addition to the increasingly complicated international situation and the purely mundane advantages of living in the USSR, Prokofiev also considered his repatriation from the point of view of creative pragmatics, namely, the possibility of owning both the Western and Soviet music markets. But the composer's hopes for the prospect of living and creating freely under a repressive regime turned out to be an illusion — this was fully confirmed by the 1948 campaign, fatal to his fate. At the same time, the masterpieces created by Prokofiev in Soviet times indicate that the composer did not fit into the musical and historical time allotted to him, demonstrating “the triumph of talent over the ailments of mortal consciousness and over historical circumstances ...” (I. Vishnevetsky).

Keywords: Prokofiev, emigration, repatriation, iron curtain, propaganda, censorship, Mozartianism, socialist realism

For citation: Levaya T. N. Prokofiev the Repatriate. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 37–42 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.006>

Жизненный путь С. Прокофьева включал в себя различные географические маршруты, которые были положены в основу его официальной биографии: Прокофьев российский, Прокофьев зарубежный, Прокофьев советский. Соответствующим образом складывалась и оценка трех периодов его творчества. Зарубежному Прокофьеву при этом явно не везло: написанное композитором за пределами России расценивалось как нечто лишённое подлинной творческой искры либо автоплагиат (возможно, поводом для таких обвинений служили новые редакции произведений, задуманных или созданных ещё в России — в частности, опер «Игрок» и «Огненный ангел»). Зато «советский» Прокофьев был едва ли не канонизирован: как в научной, так и в исполнительской практике предпочтение отдавалось поздним операм, балетам и симфониям. В постсоветское время ситуация сменилась на противоположную: Прокофьев-эмигрант был явно реабилитирован, в то время как поздниеopus стали рассматриваться преимущественно как дань пресловутому госзаказу. Такая точка зрения фигурировала, например, в некоторых материалах журнала «Советская музыка» за 1991 год, № 4, который был посвящён столетнему юбилею композитора и, в духе «перестроечного» времени, транслировал новый взгляд на музыку советского классика. Подобные «перекося» в оценках неувидительны: они больше говорят о крутых поворотах новейшей отечественной истории, нежели о действительных перепадах в творческих достижениях мастера. Однако и по прошествии «лихих девяностых», когда споры о Прокофьеве вроде бы утратили прежнюю остроту (а на злобу дня вышла эпохальная публикация в Париже полного текста его дневников), остаются открытыми некоторые вопросы, касающиеся советского периода его жизни и судьбы Прокофьева-репатрианта.

Мотивы и обстоятельства возвращения композитора в Советский Союз к настоящему времени описаны достаточно подробно. Этому возвращению предшествовала серия его успешных гастролей в советскую страну, начиная с 1927 года. Той же датой помечены записи в прокофьевских дневниках, полные ярких и пестрых впечатлений от встреч с покинутой десять лет назад родиной. Режим благоприятствования приездам обеспечи-

вался тогдашними официальными кругами: кроме советских документов (приобретенных благодаря ходатайству наркома иностранных дел М. Литвинова), Прокофьев продолжал оставаться обладателем т. н. нансеновского паспорта — т. е. паспорта Лиги наций для «перемещенных лиц», которым владели эмигранты. Обладание этим документом позволяло композитору предпринимать поездки в Испанию, Португалию, США и другие страны, уже будучи советским гражданином и практически — при опущенном железном занавесе (последняя гастрольная поездка — в Америку — состоялась в 1938 году).

Правда, и столь льготные условия не избавляли Прокофьева от сомнений: ещё в 1927 году, перед первой поездкой в «Большевизию» (как он называл СССР), в его дневнике появляется запись: «А не плюнуть ли на все это и не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не опустят... Теперь последний момент, когда ещё не поздно повернуть оглобли» [1, с. 19–20]. Тем не менее, и та, и последующие поездки состоялись, а датой окончательного переселения в СССР стал 1936 год, когда, после череды гастролей, композитор вместе с семьёй получил, наконец, официальную возможность вернуться в страну и вселиться в предоставленную ему московскую квартиру. (Квартира располагалась в доме на Земляном валу, вблизи Курского вокзала; последним же московским адресом Прокофьева стал Проезд Художественного театра, ныне — Камергерский переулок, откуда 5 марта 1953 года композитора провожали в последний путь...).

Столь сложный и многоступенчатый процесс возвращения Прокофьева на родину не снимает вопроса о его мотивах и побуждениях. Композитор был не единственным, кто вернулся тогда в Советский Союз. Дополнительным импульсом для репатриаций, равно как и приездов сюда целого ряда иностранных деятелей культуры являлась усложняющаяся международная обстановка, в частности, активизация в Европе 30-х годов фашистских настроений. Сказывалась и надежда на то, что ликвидировавший ленинскую большевистскую гвардию Сталин восстановит в России империю — подобные надежды вынашивали, в частности, некоторые деятели евразийского эмигрантского крыла.

Есть также основания предполагать, что в отличие от авторов известного письма, подписанного в 1931 году «белоэмигрантом» С. Рахманиновым и разоблачающего преступления советского режима, Прокофьев воспринимал тогдашнюю внутривнутриполитическую ситуацию в России достаточно отстраненно и считал ее делом преходящим. Наконец, нельзя не учитывать и вышеописанный «режим благоприятствования» по отношению к Прокофьеву; хотя этот режим и преследовал для властей отчасти рекламную цель, он гарантировал композитору свободный выезд за пределы страны, а стало быть, и возможность в перспективе не чувствовать себя запертым в клетке.

Между тем, прагматичный взгляд на проблему своей репатриации сам Прокофьев связывал и с глубоко творческими вопросами. В беседе с художником Ю. Анненковым он произнес небезызвестные, часто цитируемые слова: «Меня начинают принимать в советской России за эмигранта <...> И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все советское начинает входить в моду. <...> Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют...?» [2, с. 232]. В несколько ином, более серьезном тоне Прокофьев рассуждал на ту же тему в разговоре со своим другом и коллегой Вл. Дукельским (также имевшим намерение вернуться в СССР, но в итоге не рискнувшим пойти на этот шаг). На риторический вопрос Дукельского «как можно жить и работать в атмосфере советского тоталитаризма» последовал такой ответ: «Вот как я это чувствую: политика мне безразлична — я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикующее все, что я пишу, еще до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает» [3, с. 383]. Далее упоминается комфортабельная московская квартира, восхитительная дача в деревне, отличная английская школа для детей...

Конечно, надежды Прокофьева на возможность свободно жить и творить в условиях репрессивного режима оказались иллюзией — это в полной мере подтвердила кампания 1948 года, фатальная для его судьбы. Но гримасы «советского тоталитаризма» давали о себе знать и много раньше: это и запрет на исполнение Кантаты

«К XX-летию Октября», и требования цензурных ограничений в «Александре Невском» и «Семене Котко», и арест (а позже и гибель под катком сталинских репрессий) Вс. Мейерхольда, и потрясшее композитора зверское убийство жены Мейерхольда актрисы Зинаиды Райх... Пережить все это, сохранив и реализовав в полной мере свой изначальный творческий заряд, мог лишь человек, обладающий особым иммунитетом против разных форм идеологического давления. А. Шнитке в своей речи по поводу столетнего юбилея композитора [4, с. 1–3] расценивает позитивный эмоциональный тонус произведений Прокофьева советского времени как сознательное недопущение внешней действительности в свой дом, в свою душу, в свою музыку. Согласно такой позиции, Прокофьев, воспитанный на естественном оптимизме XX века, с таким энтузиазмом начинавшегося, как бы принципиально отказываясь признавать произошедший позже в его истории апокалиптический слом. Советская действительность демонстрировала один из результатов такого слома.

Любопытно, что порой композитор вступал в прямой спор с трагической философией бытия. Так, созданная в 1934 году первая оригинальная версия балета «Ромео и Джульетта» заканчивалась счастливой развязкой — герои спасались (эта версия, дирекцион которой хранится в РГАЛИ, даже готовилась к постановке в Большом театре). Некоторые биографы Прокофьева связывают этот удивительный факт с тем, что именно тогда, в первой половине 30-х годов композитор, будучи в Америке, стал приверженцем религиозной секты «Христианская наука», которая пропагандировала позитивные жизненные ценности и отрицала реальность смерти [5, с. 246–254]. Впрочем, и много раньше, в 1918 году, в связи с готовящейся в отечественных театрах постановкой «Трех апельсинов» Прокофьев записал в своем дневнике: «Я знаю, на меня накинута <...>, что теперь, во время борьбы и судорог всего мира надо быть деревяшкой, чтобы хвататься за такие беспечные сюжеты (а быть может, человеком, слишком преданным чистому искусству? ...Как вы думаете, господа Трагики?)» [6, с. 757] — добавляет он в скобках.

Последняя фраза весьма примечательна: похоже, именно преданность «чистому искусству», а отнюдь не только требования соцреалистической доктрины побуждали композитора создавать такие искрящиеся солнечным светом опусы, как «Золушка» или «Обручение в монастыре», созданные в советские годы. То же касается и

девиза «новой простоты», которому Прокофьев следовал еще в период «Блудного сына» и Пятой фортепианной сонаты, то есть задолго до возвращения в СССР. Это дает право усомниться в справедливости позднейших рассуждений на тему о «двух Прокофьевых», второй из которых, «советский», якобы изменил своим прежним идеалам и пал «жертвой служения всепожирающему государству-молоху» [7, с. 53]. Правильнее, вероятно, было бы говорить о том, что врожденный оптимизм позволял композитору находиться в согласии с официальной эстетикой, не слишком насилуя собственную природу. Эту мысль высказывает, в частности, А. Цукер, отмечая своеобразный синтез в музыке советского Прокофьева «моцартианства и соцреализма» [8, с. 17–23].

Вообще, среди мотивов возвращения композитора на родину не последнюю роль могли играть чисто стилистические мотивы. Стоит напомнить, что, еще живя в Париже, Прокофьев по инициативе С. Дягилева работал над балетом «Стальной скок». И хотя его попытки поставить балет на сцене советских театров закончились неудачей (и, более того, встретили возмущенный отпор со стороны рапмовских критиков [9, с. 199–202]), произведение послужило опытом адаптации композитора к «стилю советского конструктивизма». Уместно напомнить в этой связи, что из всех авангардных течений именно конструктивизм органичнее всего вписался в советскую художественную действительность, демонстрируя точки пересечения между культурными реалиями Европы и России 1920-х годов.

И все же избежать служения «государству-молоху» композитору в полной мере не удалось. Об этом свидетельствуют пропагандистские тексты его кантат 30-х годов — независимо от того, были ли это подлинные труды классиков марксизма-ленинизма (как в кантате «К XX-летию Октября») или псевдонародный китч «Здравницы». Последний опус, посвященный юбилею Сталина, Р. Тарускин расценивает как сочинение, написанное «на коленях перед тираном». Трудно сказать, насколько эти слова справедливы по отношению к Прокофьеву, который, как правило, был чужд проявлений откровенного подбострастия и нередко предпочитал ироническое дистанцирование от избираемых сюжетов (есть мнение, что иронических подтекстов не лишены у него даже «сакральные» тексты кантаты «К XX-летию Октября»). Но в любом случае в исторической перспективе судьба таких произведений обречена была на неизбежные

переподтекстовки, «интерпретирующие реставрации» (Ю. Векслер) и, как минимум, — на вечную дискуссию о праве и формах бытования подобных опусов на современных концертных эстрадах...

В ряду «защитников» советского Прокофьева нельзя не назвать дирижера Г. Рождественского — выдающегося музыканта и ревностного популяризатора прокофьевской музыки, открывателя целого ряда малоизвестных и редко исполняемых опусов композитора (вроде Второй симфонии или «Маддалены»). Рождественский рассуждает о мелодических красотах «Здравницы» как свидетельстве неугасающего композиторского дара Прокофьева. Стилиевой перелом и «падение качества музыки» он склонен связывать лишь с самыми последними годами жизни композитора, когда создавалась Седьмая симфония и поздние кантаты. Что же касается соответствующих жизненных обстоятельств, то упомянем печально знаменитое постановление 1948 года, тотальный запрет на исполнение произведений, принудительно написанное «покаянное письмо». В составлении этого письма, где автор клятвенно обещал партии и правительству отказаться от атональности и диссонансов, больше использовать полифонии и т.д. и т.п., активное участие принимала вторая жена Прокофьева, Мира Мендельсон. К этому же времени (зима 1948-го) относится арест первой жены композитора, Лины Прокофьевой, матери его сыновей, которой довелось пройти через все ужасы сталинского ГУЛАГа (освободиться ей удалось лишь во времена оттепели, после чего, спустя годы, последовал ее отъезд в эмиграцию и работа по сохранению прокофьевского наследия за рубежом, включая создание Фонда Прокофьева при лондонском Гольдсмит-университете).

«Да, удар наступил в 1948 году, — говорит в своем интервью Рождественский, продолжая разговор о позднейших годах жизни композитора. — Но и то, что последовало затем из-под пера Прокофьева, замечает он, не есть результат страха или приспособленчества или обдумывания, как же теперь писать, каким языком говорить. А просто невозможность — потеря дара речи. Это как инсульт... У меня такое ощущение» [10, с. 13]. Слово «инсульт» в устах Рождественского звучит не только как метафора: под давлением ли случайностей или тяжелых жизненных обстоятельств композитору пришлось дважды пережить это заболевание, оказавшееся в итоге роковым. Прокофьев ушел в мир иной 5 марта 1953 года, в один год и в один день со Стали-

ным. А. Шнитке в упомянутой речи вспоминает о двух процессиях,двигающихся по Москве в день похорон — одной, смертоубийственно массовой, превратившейся в своего рода Ходынку, а другой — почти незаметной, это была маленькая группа людей, осмелившихся идти в ином направлении, — она состояла в основном из студентов и педагогов московской консерватории...

Параллелизм этих двух уходов — палача и жертвы, всесильного диктатора и страждущего свободы гениального художника — был столь удивителен, что превратился в своего рода символ. Этот символ дал импульс позднейшим художественным рефлексиям — таким как фильм Е. Евтушенко «Похороны Сталина» и спектакль К. Серебренникова под аналогичным названием. Примечательно, что уже в наши дни к подобной символике обратились Д. Черняков и Вл. Юровский в постановке оперы «Война и мир», приурочив ее к дате смерти Прокофьева и Сталина (преьера состоялась в Баварской опере 5 марта 2023 года). К событиям 70-летней давности в этой постановке отсылают и просторные интерьеры Колонного зала Дома Союзов, в котором происходило прощание с «вождем народов», и затянутые черным крепом люстры, и гигантский покрытый цветами гроб, и общий колорит финала оперы, скорее траурный, чем победный (постановщики отказались от последней, гимнически апофеозной версии прокофьевского финала в пользу первой, не столь однозначной его версии).

Известно, что Прокофьев работал над оперой «Война и мир» много лет, создавая под давлением цензуры все новые и новые ее редакции и в итоге так и не успев увидеть на сцене ее оптимальный вариант. Планы создать двухвечерний спектакль оказались мало осуществимыми, сокращение же музыкального материала ставило перед режиссерами столь же трудную проблему купюр. Впрочем, масштаб написанного композитором таков, что способен породить в перспективе самые разные музыкально-сценические версии, какие бы времена не стояли на дворе...

Возвращаясь же к судьбе наследия Прокофьева советского периода, закончим этот очерк словами из монографии И.Вишневецкого: «...Прокофьев был больше, чем композитором, больше, чем стройным воплощением в звуке мифа о победе героического усилия над косным хаосом. Он не вмещался целиком в отведенное ему музыкальное и историческое время, уже при жизни превратившись в живое доказательство торжества таланта

над недугами смертного сознания и над историческими обстоятельствами...» [11, с. 680].

Список источников

1. Сергей Прокофьев. 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. 315 с.
2. *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2 тт. Т. 1. Л.: Искусство, 1991. 341 с.
3. Сергей Прокофьев: к 110-летию со дня рождения: письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 2007. 285 с.
4. *Шнитке А.* Слово о Прокофьеве // Советская музыка. 1990. № 11. С. 1–3.
5. *Рахманова М. П.* Прокофьев и *Cristian Science* // Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания. статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова; науч. ред. М. В. Есипова. М.: Дека- ВС, 2007. С. 258–268.
6. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1918. Предисл. Святослава Прокофьева. Париж: sprkfv, 2002. Т. 1: 1907–1918. 813 с.
7. *Тертерян А.* Гений — есть гений! // Советская музыка. 1991. № 4. С. 53–54.
8. *Цукер А. М.* Между моцартианством и соцреализмом // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 17–23.
9. Пролетарские музыканты о «Стальном скоке» С. Прокофьева // Сергей Прокофьев. 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания. М., Советский композитор, 1991. С. 199–202
10. Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Советская музыка. 1991. № 4. С. 8–24.
11. *Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 701 с.

References

1. Tarakanov, M. E. (ed.) (1991), *Sergej Prokofiev. 1891–1991: Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. 1891–1991: Diary, letters, conversations, memoirs], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
2. Annenkov, Y. P. (1991), *Dnevnik moih vstrech. Cikl tragedij* [Diary of my meetings. A cycle of tragedies], no. 1, Iskusstvo, Leningrad, USSR.
3. Rahmanova, M. P. (ed.) (2007), *Sergej Prokof'ev: k 110-letiyu so dnja rozhdeniya: pisma, vospominaniya, stati* [Sergei Prokofiev: on the 110th an-

- niversary of his birth: letters, memoirs, articles], Gos. centralnyj muzej muzykalnoj kultury im. M. I. Glinki, Moscow, Russia.
4. Shnitke, A. (1990), “The word about Prokofiev”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 11, pp. 1–3.
 5. Rahmanova, M. P. (2007), “Prokofiev i Cristian Science”, *Sergej Prokofiev: Pisma, vospominaniya. stati* [Sergei Prokofiev: Letters, memoirs. articles], Deko- VS, Moscow, Russia, pp. 258–268.
 6. Prokofiev, S. S. (2002), *Diary. 1907–1918* [Dnevnik. 1907–1918], no. 1: 1907–1918, sprkfv, Parizh, France.
 7. Terteryan, A. (1991), “Genius is genius!”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4, pp. 53–54.
 8. Zucker, A. M. (2011), “Between Mozartianism and socialist realism”, *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], vol. 3, pp. 17–23.
 9. “Proletarian musicians about S. Prokofiev’s “Steel Hammer””, *Sergej Prokof’ev. 1891–1991: Dnevnik, pis’ma, besedy, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. 1891–1991: Diary, letters, conversations, memoirs], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR, pp. 199–202.
 10. “Prokofiev: reflections, testimonies, disputes. A conversation with Gennady Rozhdestvensky”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4, pp. 8–24.
 11. Vishneveckij, I. (2009), *Sergej Prokofiev*, Molodaya gvardiya, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Т. Н. Левая — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор

Information about the author

T. N. Levaya — Doctor of Art History, Head of the Department of Music History, Professor

Статья поступила в редакцию 22.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 22.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.05

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.007

Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов

Савенко Светлана Ильинична

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

E-mail: savenkosi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1437-7760>

Аннотация. В статье описывается процесс возрождения отечественного музыкального творчества, связанного с религиозными темами, текстами и жанрами, начавшийся в период общественной либерализации, вошедшей в историю как «оттепель». Как известно, либерализация была ограниченной и почти не затронула основные постулаты коммунистической идеологии, одним из которых был государственный атеизм. В СССР православная церковь была поставлена в условия борьбы за выживание; церковное пение превратилось в маргинальную часть общественного музыкального обихода. Однако благодаря характерному для периода «оттепели» расширению диапазона духовных интересов, проблемы религии и связанного с ней художественного творчества постепенно возрождались в общественном сознании. Начавшийся в 1960-е годы процесс достиг кульминационной стадии на рубеже 1980–1990-х годов. Черты православной литургической традиции проникали в музыкальное творчество благодаря наследию русской классики, а со временем через исторические темы и жанры прикладной музыки (театр, кино). Важным источником стали также появившиеся в 1960-е годы публикации образцов старинного церковного пения. Композиторы «новой музыки», или «советского авангарда» 1960-х годов постепенно обратились к духовным темам, сюжетам и жанрам. Этот общеизвестный факт рассматривается в статье в менее изученном аспекте, затрагивающем стилистические особенности сочинений Николая Каретникова, Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной периода 1960–1970-х годов.

Ключевые слова: советская музыка, «оттепель», религия, церковное пение, советский музыкальный авангард 1960-х годов

Для цитирования: Савенко С. И. Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 43–52. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007>

Original article

Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s

Savenko Svetlana I.

State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

E-mail: savenkosi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1437-7760>

Abstract. The article describes the process of revival of Russian musical creativity, related to religious themes, texts and genres, which began in the period of public liberalization, which entered history as «Thaw». As is known, liberalization was limited and hardly affected the basic tenets of communist ideology, one of which was state atheism. In the USSR, the Orthodox church was placed in a condition of struggle for survival; church singing became a marginal part of the public musical routine. However, due to the «Thaw» period's characteristic expansion of spiritual interests, the problems of religion and associated artistic creativity have been gradually reborn in the public consciousness. The process, which began in the 1960s, reached its climax at the turn of the 1980s and 1990s. The features of the Orthodox liturgical tradition have penetrated into musical creativity thanks to the heritage of Russian classical music, and over time through historical themes and genres of applied music (theater, cinema). The publications of samples of ancient church singing, which appeared in the 1960s, also became an important source. Composers of «New music» or «Soviet avant-garde» of the 1960s gradually turned to spiritual themes, subjects and genres. This well-known fact is considered in the article in a less studied aspect, touching on stylistic features of compositions by Nikolay Karetnikov, Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina from the 1960s to the 1970s.

Keywords: Soviet music, «Thaw», religion, church singing, Soviet musical avant-garde of the 1960s

For citation: Savenko S. I. Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 43–52 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007>

© Савенко С. И., 2024

Как теперь хорошо известно, в комплекте либеральных свобод, провозглашенных эпохой «оттепели» (1956–1964), многого не доставало. Так, в сфере идеологии либерализация вообще не предусматривалась. Идеологическую основу существования СССР по-прежнему обеспечивали догматы марксизма-ленинизма; при этом позитивная роль Сталина как крупного теоретика, внесшего значительный вклад в развитие коммунистических идей, не оспаривалась ни при Хрущеве, ни позднее. Нерушимо сохранялось одно из центральных политико-идеологических положений, а именно, государственный атеизм¹. Более того, в хрущевские времена «борьба с религиозным дурманом» заметно усилилась. Глава государства обещал, что вскоре он продемонстрирует по телевизору, как музейную диковину, «последнего советского попа» [3, с. 382]².

В условиях борьбы за выживание, в которые была поставлена церковь, речь шла, прежде всего, о сохранении самих форм ее существования. Среди них важнейшее место занимало церковное пение. Потери здесь были велики, многое истреблено почти до основания. Вместе с церковью была разгромлена Новая русская школа церковного пения, активно развивавшаяся начиная с рубежа XIX–XX веков. Ее оплотом являлись Московский Синодальный хор, который наряду с участием в церковных службах осуществлял большую концертную деятельность, а также Синодальное училище церковного пения³. Синодальный хор был центром притяжения для крупнейших композиторов того времени; жанры церковной музыки воспринимались как поле для новаторского творчества. Художественной вершиной и символом Нового направления явилось «Всенощное бдение» С. Рахманинова, впервые исполненное Синодальным хором 10 (23) марта 1915 года в Москве, в зале Благородного собрания, и затем повторенное в концертах ближайших месяцев. После 1917 года, как и большинство других духовных сочинений, «Всенощная» на несколько десятилетий была изъята из публичного репертуара. Но полностью запретить духовную музыку не получилось. Отдельные церковные хоровые коллективы уцелели, как и сами общины, и некоторые из них продолжали петь традиционный репертуар⁴. Так, в одной из московских церквей с 1940-х регулярно исполняли сочинения Новой русской школы, и среди них в 1960 году появилась и «Всенощная». Еще раньше там начала звучать за службой «Литургия Иоанна Златоуста» П. Чайковского, исполнявшаяся в

день памяти композитора⁵. Все это происходило в одном из красивейших храмов русского ампирического стиля — московской церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (Спаса Преображения) на Большой Ордынке, где регентом с 1948 года служил выдающийся хормейстер Николай Васильевич Матвеев (1909–1992). Записи, сделанные под его руководством в 1980-е годы, стали эталонными в православной певческой традиции. В них можно услышать признаки синодальной манеры, которую Матвеев продолжил в своем творчестве, хотя и не был воспитанником училища. Подобными непрямыми наследниками Синодального хора стали также Виктор Степанович Комаров (1893–1974), регент Патриаршего хора в московском кафедральном Богоявленском соборе, и Николай Сергеевич Данилов (1895–1971), руководивший хором Всехсвятской церкви с 1945 года, благодаря которому число прихожан храма стало самым крупным в Москве.

Запись «Всенощной» под руководством Матвеева неизвестна. Об исполнении можно судить только по воспоминаниям тех, кто приходил в 1960-е годы в церковь на Ордынку. Поначалу оно не было удовлетворительным, хористы порой плавали в непривычных рахманиновских гармониях; к тому же, цикл песнопений звучал по ходу службы, при том, что для этого сочинения более предпочтительным традиционно считался концертный зал, а не церковный обиход.

Вскоре случилось событие «революционного» значения. «Всенощное бдение» было выпущено только что образованной (1964) Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия»⁶. Правда, оттепельная «реабилитация» оказалась, как всегда, половинчатой: советским гражданам пластинки практически не достались, так как почти весь тираж ушел за границу⁷. Но «Всенощная», а вместе с ней русская духовная музыка отныне была включена в советский культурный обиход.

Это была не первая акция подобного рода в СССР. После инициированного И. Сталиным восстановления патриаршества (1943) официальные духовные концерты сопровождали важнейшие события церковной жизни. Первый из них состоялся 6 февраля 1945 года в Большом зале Московской консерватории в связи с интронизацией Патриарха Алексия I. Выступал Патриарший хор, усиленный до 100–120 певчих. Церковные песнопения составили большую часть программы, завершенной светским патриотическим опусом — Торжественной увертюрой Чайковского «1812 год». Ее

исполнил Государственный оркестр СССР под управлением Н. С. Голованова.

Николай Семенович Голованов (1891–1953), воспитанник Синодального училища, в 1917 году рассматривался как первый кандидат на место регента Синодального хора. Взамен этому в его послужном списке в дальнейшем мы находим должности главного дирижера Большого театра и Большого симфонического оркестра Радиокomiteта, звание народного артиста СССР, четыре Сталинских премии, ордена и почетные звания. Все это Голованов совмещал с нерушимой верностью православию. Дома у него была молельня и около двух сотен икон; он не порывал прежних связей и поддерживал бедствовавших духовных лиц и регентов; сохранил часть Синодальной певческой библиотеки, включая раритеты, а также предметы церковного обихода [7, с. 707–708]. И продолжал писать духовные сочинения, «в стол», без всякой надежды их услышать⁸. В них жила и развивалась «отмененная» советской властью традиция Новой русской школы церковного пения. Литургические хоры Голованова составляли воображаемый фон для возвращенной «Всенощной», так же, как и песнопения его коллег по регентскому делу.

В торжественном концерте 6 февраля 1945 года Голованов отвечал за классическую часть программы. Увертюра «1812 год» Чайковского была его выбором: в годы войны он занялся возвращением в концертный обиход патристических сочинений композитора, приспособивая их к советским условиям. Так, увертюру теперь заключало инструментальное переложение хора «Слався» из оперы Глинки «Жизнь за царя» (1836; в советской редакции «Иван Сусанин», 1939), заменившее гимн «Боже, царя храни» в оригинале Чайковского. Зато под палочкой Голованова в полной красе прозвучал обрамляющий Увертюру авторский оркестровый вариант напева из православного Обихода — тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя», молитва о даровании победы. Заключительная часть «1812 года» была повторена по требованию публики; хор «Слався» сопровождался праздничным благовестом⁹.

Колокольный звон к тому времени практически исчез из советской жизни. Первым запретили в 1923 году набат — колокол беды и несчастья, призывавший к сплочению перед лицом опасности. Потом пришел черед колоколов праздничных и повседневных¹⁰. Их снимали, но чаще сбрасывали, переплавляли для производственных нужд, продавали за валюту наряду с другими художе-

ственными ценностями. В некоторых случаях остатки прежней звонницы перемещали внутрь храма, чтобы они не мешали окружающим жителям. Так поступили в 1961 году с колоколами вышеупомянутой московской церкви на Ордынке: на колокольный звон пожаловались члены Союза писателей, обитавшие в доме по соседству.

Итак, храмовое пение и колокольный звон, два столпа православной музыкальной культуры ушли из общественного слухового опыта, утратили свое прежнее влияние и смысл.

Интонационный словарь эпохи, естественно, не мог не меняться, и он постепенно эволюционировал; однако в отношении духовной музыки процесс форсировался насильственными методами. Разумеется, стерильно очищенным от «церковного» новый музыкальный язык не стал и стать не мог. Ассоциации с православными жанрами и интонациями неизбежно всплывали в музыке советских композиторов. Прежде всего, они проникали благодаря влиянию русской классики, так или иначе сохранявшейся в советских условиях¹¹, но порой — напрямую, словно бы из ранних воспоминаний о прежней жизни. Любопытный случай подобной «оговорки по Фрейду» можно найти, например, в опере Т. Хренникова «В бурю» (1939) — образцовом советском сочинении в «песенном» роде, одном из самых удачных опусов молодого композитора. Речь там идет об Антоновском крестьянском восстании на Тамбовщине в 1920–1921 — разумеется, в строго официальной трактовке. В одной из сцен ближе к концу, послушав рассказ «положительного» крестьянина Фрола (клон Ивана Сусанина) о том, как он с товарищем сходил к Ленину «за правдой», мужики поют хор, по характеру заметно отличающийся от прочих массовых сцен оперы: «Пахать бы теперь, весна, благодать...» [9, с. 218–220]. Он представляет собой аккордовый речитатив в манере псалмодии, с постепенным повышением тона (как при дьяконских возгласениях), переходящий в мягкий романсовый распев, напоминающий о стилистике регента и композитора Павла Григорьевича Чеснокова, чьи хоры так любили московские прихожане за лиричность и душевную теплоту¹². Очевидно, что «классово чуждый» интонационный прообраз всплыл тут у Хренникова не случайно. В словах хора, в сценической ситуации он услышал литургический жанр — молитву о мире, на которую и откликнулась его память¹³.

Несколько иной пример «касания» церковной традиции, на этот раз наверняка не бессознатель-

ного, встречается у С. Прокофьева. В оркестровом вступлении к XII картине оперы «Война и мир» (сцена смерти князя Андрея) внятно звучит начальный мотив молитвенного песнопения «Ныне отпускаеши» (Песнь Симеона Богоприимца) из «Всенощного бдения» Рахманинова [12, с. 214, тт. 1–2 и 6–7]. Оригинальное хоровое звучание острачено здесь регистром, слишком высоким для пения, но сама цитата явно рассчитана на узнавание.

Была ли она услышана, когда опера наконец добралась до сценической премьеры — во второй половине 1950-х годов, уже после смерти автора?

Вопрос не праздный. Публика, пришедшая в концертные залы и оперные театры к началу 1960-х годов, воспитывалась в массе вне соприкосновения с церковным обиходом. Последний всплеск коммунистической утопии¹⁴, пусть и воспринятый обществом с большой долей скепсиса, не без успеха заменял религию, вытесняя ее на периферию общественной жизни. Религия — это прошлое, коммунизм — будущее. Его воплощением служили научно-технический прогресс, освоение космоса, строительство гидроэлектростанций и новых железных дорог. Героями дня стали ученые естественного цеха, которым к тому же позволялась большая свобода мыслей и действий, нежели интеллигентам прочих профессий [13]. Религия не соответствовала тренду общественных настроений; к этому добавились и репрессивные акции. Как упоминалось выше, именно годы правления Н. С. Хрущева стали кульминацией гонений на верующих за четверть века. Лица, замеченные в участии в церковных обрядах, по-прежнему преследовались по месту работы или учебы, но к лету 1962 года священников обязали, кроме того, документировать совершение обрядов и передавать эти сведения официальным инстанциям. Отказ от доносительства был чреват для клириков изгнанием с приходов¹⁵. Для человека публичной профессии, будь то композитор, учитель, преподаватель вуза, художник — не свободный, а служащий¹⁶, — любые контакты с церковью грозили неприятностями. По той же причине певчих в храме старались во время службы скрыть от посторонних глаз. Шестилетие 1958–1964 осталось в истории Русской Православной церкви тяжелейшим периодом, сравнимым с 1920-ми годами.

В результате после отставки Хрущева сразу возникла необходимость перемен, и в церковной сфере была организована своего рода «мини-оттепель»¹⁷. Она означала, по умолчанию, что жесткие меры оказались неэффективными. Они вызвали

сопротивление верующих и не смогли остановить процесс религиозного возрождения, развивавшийся как следствие «основной» оттепели, начатой в середине 1950-х.

К этому времени в общественном сознании все сильнее проявлялись признаки расширения духовных горизонтов. Заново открывались темы, сюжеты, имена, художественные произведения, ранее вычеркнутые из истории и теперь подлежащие реабилитации, подобно выжившим узникам ГУЛАГа. Все это шло трудно, медленно, поскольку консервативная власть отнюдь не была заинтересована в той свободе, которая могла бы подорвать ее господство¹⁸. Процесс, продолжавшийся в течение десятилетий, затухал и возрождался, достигнув кульминационной стадии в период «гласности» рубежа 1980–1990-х годов. Для церкви и церковного музыкального обихода выход из прямого подчинения государству состоялся после 1988 года, когда широко отмечалось тысячелетие Крещения Руси.

Проникновение звучаний православного храма за его пределы наиболее наглядно происходило через музыку светских прикладных жанров. Темы русской истории привлекались в театре и кинематографе все шире, и для их звукового оформления естественно было использовать литургические источники, подлинные или стилизованные. Первый значительный пример такого рода появился задолго до «оттепели» в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» с музыкой Сергея Прокофьева¹⁹. В нем среди сочиненных композитором эпизодов имелся ряд номеров, где были использованы подлинные образцы литургического пения²⁰. М. П. Рахманова, восстановившая полный корпус музыкальных номеров «Ивана Грозного», указывает целый ряд церковных песнопений, которые занимают в партитуре фильма видное место²¹. В трех случаях Прокофьев сделал собственные обработки подлинников. Особенно интересно торжественное «Многолетие» в сцене коронации царя Ивана, которое после выхода фильма «получило, по свидетельствам московских регентов, широкое распространение в церковном обиходе, где и ныне фигурирует под названием “Многолетие Прокофьева”»²². К этому можно добавить, что в церковную службу «Многолетие» вошло, очевидно, не из самого фильма, а из репертуара Патриаршего хора под управлением В. Комарова (см. выше), с участием которого была записана фонограмма «Ивана Грозного»²³. По окончании записи хор продолжил петь прокофьевскую обработку уже в храме, после чего она стала рас-

пространяться в регентской среде. И хотя Прокофьев не имел прямых композиторских связей с литургической традицией и вообще был довольно далек от церкви, он, тем не менее, сумел создать аутентичную версию, — прежде всего, благодаря своему дореволюционному воспитанию.

Через полтора–два десятилетия у советских композиторов уже не было подобного опыта. Так, музыку в православном духе, которая понадобилась в фильме «Дневные звезды» Игоря Таланкина (1966), Альфред Шнитке написал как чистую стилизацию. Однако свести подобные эпизоды к одной лишь иллюстративной функции было бы несправедливо: как правило, они несли на себе значительную драматургическую нагрузку. Интересный пример можно обнаружить в «Патетической оратории» Георгия Свиридова на слова Вл. Маяковского (1959) — в части под названием «Рассказ о бегстве генерала Врангеля». Ритмизованную речь солиста, с сухим злорадством комментирующего исход Русской армии из Севастополя, сопровождает молитвенное пение хора. Вначале тихое и отдаленное, оно затем постепенно приближается и крепнет, вплоть до фортиссимо в кульминации. Хор поет отдельные слова и фразы православной панихиды: возникающий сильный образ русской трагедии заметно выделяется на идеологически безупречном общем фоне оратории²⁴. Литургический прообраз воспроизведен близко к оригиналу, отклонения явно намеренны²⁵.

Следующий пример подобного рода у Свиридова еще более внушитель: речь идет о цикле «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого „Царь Федор Иоаннович”»²⁶. Вскоре последовало издание (М.: Музыка, 1975); судя по указанным в нем датам, два хора Свиридов написал за четыре года до премьеры, а третий — за год, то есть, первоначально хоры сочинялись, очевидно, как самостоятельные композиции: 1. Молитва (1969); 2. Любовь святая (1969); 3. Покаянный стих (1972). Первый хор написан на слова молитвы «Богородице Дево, радуйся»; во втором интонирован духовный стих: на фоне хора солирует женский голос — отзвук излюбленного приема церковных авторов начала XX века. В третьем использованы слова и мотив распевщика XVI века Федора Крестьянина («Горе тебе, убогая душа», в расшифровке М. В. Бражникова). Все это, включая публикацию, оказалось возможным в условиях прикладного жанра — реалистически достоверной иллюстративной музыки. В сущности, отсюда начался путь Свиридова — автора литургических

композиций, которые в последнее десятилетие его творческой жизни обрели жанровую определенность духовных концертов²⁷.

С прикладной музыки начиналось духовное творчество Николая Каретникова, — как и большинства композиторов его поколения, неопита в отношении к религии, к духовной музыке и традиции церковного пения²⁸. Его первый цикл на молитвенные слова, посвященный памяти Бориса Пастернака (Восемь духовных песнопений для мужского хора ор.24)²⁹, сложился в процессе работы над музыкой к фильму «Бег» по пьесе Михаила Булгакова³⁰. К этому времени Каретников являлся духовным сыном священника и богослова Александра Меня; их общение, в частности, повлияло на характер композиторского решения одной из начальных сцен фильма — развернутого эпизода в монастыре. Каретников создал впечатляющую звуковую картину, где пушечные залпы акустически модулируют в колокольные звучания и затем сменяются монашеским хором, который звучит подобно подлинному храмовому пению, а не как иллюстративное подражание³¹. Хоры Каретникова, особенно «Моление о спасении», в литургическом жанре прошения (ектении), естественно было бы представить звучащими в храме за службой. Еще раз подчеркнем, что близость к литургическим оригиналам предположительно возникла здесь благодаря о. Александру, Вергилию Каретникова на пути к православному певческому обычаю (известно, что он повлиял на выбор текстов цикла).

Второй подобный цикл Каретников завершил много позже — Шесть духовных песнопений для мужского хора ор.31 (1992). Цикл воспринимается как вторая часть диптиха, однако его письмо сложнее, в гармонической вертикали заметны диссонантные сочетания, и в целом он больше похож на свободную композиторскую работу, чем предыдущий. Напомним, что Каретников известен как стойкий приверженец серийного метода сочинения в раннем варианте додекафонии Шёнберга, и, хотя православные хоры в его творчестве стилистически обособлены, сама «диссонантная интонация», очевидно, не могла миновать и эту область.

Так или иначе, композиторы «новой музыки», или «советского авангарда» 1960-х годов, постепенно повернулись в сторону духовных тем, сюжетов и жанров. Этот факт общеизвестен, особенно по отношению к таким крупнейшим фигурам как Альфред Шнитке или София Губайдулина. Однако заслуживает внимания вопрос о «материальных» аспектах этого поворота, определивших

стилистику подобных произведений. Ведь практически все композиторы этого поколения не просто воспитывались в условиях государственного атеизма — как раз он, как и коммунистическая идеология в целом, оказался к этому времени сильно поколебленным. Дело было не только в этом: сама православная певческая традиция в том виде, в каком она существовала в то время в церковном обиходе, была в большинстве случаев не просто *terra incognita*, она не вызывала интереса — профессиональному композитору делать там было нечего. Зато важным оказалось книжное знание.

Одним из его источников стало исследование древнерусской певческой практики, результаты которого начали публиковаться в середине 1960-х годов, после перерыва в несколько десятилетий³². Важнейшую роль сыграл выход в свет сборника «Образцы древнерусского певческого искусства», подготовленного Николаем Дмитриевичем Успенским, музыковедом-исследователем и богословом в одном лице, профессором Ленинградской Духовной академии³³. Книга состояла из расшифровок и переложений на современную нотацию церковных песнопений XII–XVII веков, начиная от древних примеров знаменного («крюкового») одноголосия. Публикация вызвала исключительный интерес, отнюдь не только научный, но и практический. Песнопения сборника стали исполнять, тем более что их удалось издать с богослужебными текстами — вещь беспрецедентная по тем временам³⁴. Собранием Успенского заинтересовались и композиторы. Архаический интонационный материал, далекий от господствующей в православном пении школьной гармонии, звучал свежо, естественно сочетаясь с современным композиторским языком. Таковы были цитаты из собрания Успенского в инструментальных сочинениях Шнитке, где они становились источником полистилистической драматургии³⁵. Показателен в этом отношении один из первых опусов этого рода — Гимн I для виолончели, арфы и литавр (1974). К тому времени Шнитке уже был автором нескольких заметных сочинений, основанных на коллажных сопоставлениях/столкновениях разнородного материала (условно, современного и классического), в том числе Симфонии [№ 1]. Включение цитаты из собрания Успенского (№ 89, «Святой Боже» в расшифровке Бражникова) естественно встало в этот ряд, почти с программной конкретностью воплотив драматическую попытку «прорыва» к живому литургическому звучанию как символу веры³⁶.

Что касается Губайдулиной, то для нее имел

значение не только подлинный напев, но и слова цитаты, благодаря чему последняя приобретала смысл скрытой программы. Так, в пьесе «Descensio» («Нисхождение», 1981) звучит гимн о Сошествии Святого Духа на апостолов, переложенный для трижды трех исполнителей на духовых, ударных и клавишных инструментах³⁷ — сакральная числовая символика. Однако в более поздние времена значение цитат ослабевает, их замещает авторский материал, свободно развивающий стилистику подлинников. Подобные примеры особенно интересны. Таково завершение Первого концерта для виолончели с оркестром Шнитке (1985–1986) — «лишняя» 4-я часть концертного цикла, истинный финал произведения, до этого развивающегося традиционно и даже несколько шаблонно. В нем тема солирующей виолончели, в духе древнего церковного напева, постепенно поднимается, крепнет, достигая экстатической кульминации (сольный инструмент усилен микрофоном). Подобный финальный *anabasis* еще раньше встречался у Губайдулиной в Скрипичном концерте *Offertorium* (1-я редакция, 1980). В его заключительном разделе звучит хор струнных во главе с солистом-корифеем: прекрасная инструментальная имитация русского знаменного пения, с трезвучным усилением каждого тона, сопровождаемая гулками ударами колоколов³⁸. Так древнерусская литургическая традиция перекрещивается с новым композиторским творчеством.

И, наконец, в финале композиции «Аллилуйя» Губайдулиной детский голос поет молитву из того же сборника Успенского — «Да исполнятся уста моя хваления Твоего, Господи» — полностью, со словами [18, с. 93]. Сочинение завершено в 1990 году — эпоха умолчаний и скрытых смыслов кончилась. Но еще раньше, в 1970–80-е годы литургические темы, тексты и жанры постепенно укреплялись в советской музыке, и к переломному 1988 она пришла подготовленной.

Примечания

¹ Борьба с православными институтами началась вскоре после окончания Гражданской войны. Основными репрессивными формами стали: лишение церкви правового статуса, реквизиция церковного имущества, закрытие и разрушение храмов, уголовное преследование и физическое уничтожение клириков и прихожан. Одним из активных деятелей этого фронта являлся сотрудник ГПУ при НКВД Евгений Александрович Тучков (1892–1957), член созданной в 1925 при ЦК ВКП(б)

секретной комиссии по вопросу закрытия церквей. Впоследствии Тучков благополучно миновал период сталинских чисток и в 1939 был уволен в звании майора НКВД, по причине «отсутствия работы по данному направлению». Другими словами, гибель Русской церкви была признана совершившимся фактом [1].

Однако к этому же времени выяснилось, что искоренить религию в СССР так и не удалось, в том числе и потому, что, начиная с 1920-х годов, широко распространились нелегальные «катакомбные» формы церковной жизни, в различных формах существовавшие до 1990-х годов [2, с. 643–650].

² См. также статистические данные, согласно которым на 1 января 1952 в СССР насчитывалось 62 монастыря и 13 786 действующих православных храмов (120 из них использовались не по назначению, как зернохранилища), а на 1 января 1966 года действовали всего 7523 храма и 16 монастырей — на всю страну, от Калининграда до Владивостока. [3, с. 391].

³ Хор прекратил существование в 1919, училище было реформировано в Государственную народную хоровую академию (1918) и в 1923 стало факультетом Московской консерватории [4; 5; 6].

⁴ Согласно принятой 5 декабря 1936 года «сталинской» Конституции, «свобода отправления религиозных культов и свобода антирелигиозной пропаганды» признавались «за всеми гражданами» (статья 124). Излишне говорить, что баланс одного и другого на практике никогда не соблюдался.

⁵ Чайковский скончался 25 октября / 6 ноября 1893 года. В XX веке дата по новому стилю переместилась на 7 ноября. Чтобы избежать совпадения с государственным праздником (годовщиной Октябрьской революции) Литургию пели обычно на следующий день, 8 ноября.

⁶ С. Рахманинов — Всенощная — Государственный Академический Русский хор СССР, художественный руководитель А. Свешников / «Мелодия» Д 016217–20 (2 пластинки), 1965.

⁷ Тем не менее, постепенно запись распространилась с помощью магнитофонного самиздата (в те времена технически несовершенного и весьма громоздкого). Позднее она неоднократно переиздавалась (последний цифровой релиз датирован 2020 годом).

⁸ Из 64 духовных опусов Голованова (1907–1952) примерно половина относится к советскому времени [7, с. 708]. Его хоры вновь зазвучали, начиная с 1980-х годов.

⁹ Этот «бис» сохранился в виде кинофильма

Nikolai Golovanov conducts Tchaikovsky's «1812» Overture (<https://m.youtube.com/watch?v=G1coKAZ-NedY&t=0s> (дата обращения: 10.10.2023)).

¹⁰ 6 декабря 1929 года вышло постановление НКВД «Об урегулировании колокольного звона», которое жестко нормировало расписание церковных звонов. 30 января 1930 года решением Моссовета и Мособлисполкома колокольный звон был запрещен в Москве. Аналогичные циркуляры принимались и в других крупных городах. Осенью 1945 года церковный звон был вновь официально разрешен, однако в большинстве храмов традиция так и не смогла восстановиться.

¹¹ О механизме «присвоения» классической музыки см. [8].

¹² Но характерный подъем на малую септиму (почти такой же, как в его популярном песнопении «Да исправится молитва моя») у Хренникова ближе к массовой песне.

¹³ В кратком описании оперы о хоре сказано, что он «выдержан в духе протяжной народной песни» [10, с. 497]. С указанным жанром сходства в хоре не наблюдается; однако трудно представить, что автор текста не смог отличить песню от речитатива. Очевидно, в его задачу не входила музыковедческая точность, поскольку характеристика была здесь всего лишь формой комплимента именитому композитору. О Хренникове в основном писали в подобной манере, без конкретики и специальных деталей. Чуть ли не единственным известным нам исключением является глава об опере «В бурю» в фундаментальном исследовании: [11, S. 385–396].

¹⁴ На XXII съезде КПСС (1961) были приняты Устав (в новой редакции, включавшей «Моральный кодекс строителя коммунизма»), и Программа КПСС (третья по счету), провозглашавшая построение коммунизма в течение ближайших двадцати лет.

¹⁵ «Религию пытались уничтожить руками самой Церкви, чтобы она при этом сама себя еще и компрометировала» [3, с. 384].

¹⁶ Иметь официальное место работы стало обязанностью. Согласно Указу Президиума Верховного совета РСФСР от 14 мая 1961 года трудоспособный гражданин, «уклоняющийся от общественно-полезного труда», привлекался к уголовной ответственности по статье № 209 «Тунеядство» (исключение делалось для женщин с маленькими детьми). Статья применялась также в антирелигиозных репрессиях. Отменена в 1991 году.

¹⁷ В январе 1965 г. Президиум Верховного Совета СССР принял постановление «О некоторых

фактах нарушения социалистической законности в отношении верующих».

¹⁸ В этом заключалось ее отличие от «прогрессивного» авторитаризма, формула которого была определена А. С. Пушкиным: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» [14, с. 14].

¹⁹ Первая серия была выпущена в прокат в январе 1945 года. За год ее посмотрели около миллиона зрителей; режиссер и съемочная группа были удостоены Сталинской премии первой степени. Вторая серия после жесткой критики не вышла на экраны; заодно была снята с проката и первая часть. Целиком фильм был допущен для показа только в 1958 году.

²⁰ Работа над музыкой к «Ивану Грозному» (1941–1942) была хронологически близка к созданию оперы «Война и мир», и напев «Ныне отпускаеши», о котором шла речь выше, появился в общей с фильмом интонационной атмосфере. Другой случай взаимовлияния хорошо известен: одну из тем «Ивана Грозного» («Степь татарская») Прокофьев перенес в оперу (X картина, ария Кутузова).

²¹ Полную партитуру и запись см. [15; 16].

²² Рахманова Марина. Пояснительный текст в [15; 16].

²³ Выход на экраны первой серии «Ивана Грозного» (конец января 1945) почти совпал по времени с Поместным собором Русской православной церкви и с торжественным концертом 6 февраля в честь интронизации патриарха Алексия.

²⁴ Ее концепция воскрешает утопические идеи первых лет революции, прославляя в громогласном финале победительную энергию поэтического творчества, уподобленного солнечному свету. В 1960 году Свиридов был удостоен за «Патетическую ораторию» Ленинской премии.

²⁵ Вначале звучит обиходная молитва «Ныне отпускаеши», которая не входит в канон панихиды; кроме того, в повторяющихся «аллилуия» второе «и» заменено на «й» и, следовательно, не распевается, вопреки традиции.

²⁶ Премьера 29 мая 1973 года; Москва, Государственный академический Малый театр, режиссер Борис Равенских. Кроме хоров, в спектакле звучали также фрагменты оркестрового сочинения Свиридова «Маленький триптих».

²⁷ «Песнопения и молитвы» — 5 циклов для большого смешанного хора без сопровождения на слова из литургической поэзии (1980/1988–1997).

²⁸ О пути композитора к православному веру и церковной певческой традиции см. [17].

²⁹ Пять песнопений написаны в 1969 году, в 1989 добавлены еще три.

³⁰ Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, киностудия «Мосфильм», 1970.

³¹ Хоры записывали певчие московского храма на Большой Ордынке под руководством регента Н. В. Матвеева (консультанта фильма). См. о них выше.

³² В связи с упомянутым выше хором «Покаянный стих» Г. Свиридова заметим, что его автор входил в редакционную коллегию серийного издания «Памятники русского музыкального искусства», в одном из томов которого были опубликованы подготовленные М. В. Бражниковым «Стихиры Федора Крестьянина» (М.: Музыка, 1974).

³³ О том, насколько сложной оказалась история его выхода в свет, можно судить по редакционному предупреждению: «Публикуя труд Н. Д. Успенского <...> издательство отмечает, что содержащийся в нем музыкальный материал представляет большую познавательную ценность — независимо от того, что почти все публикуемые произведения в силу исторических условий были написаны на культовые тексты» — От издательства [18, с. 2].

³⁴ В филармонических концертах их пели участники ансамбля старинной музыки «Мадригал», основанного в 1965 году Андреем Волконским. При этом вначале древнерусские песнопения не допускались в основную (подцензурную) программу и звучали только на бис. См.: [19, с. 136].

³⁵ Сюита «Гимны» (1974–1979), Концерт для фортепиано и струнных (1979), Второй струнный квартет (1980).

³⁶ Гимн I представляет собой «перевернутый» вариационный цикл из шести строф, где вариации предшествуют теме. Мелодическое и темброматричное нарастание начального мотива, включая четвертую строфу, обрывается на кульминации, после чего тихо, как бы в отдалении всплывает подлинный напев (пятая строфа, партия арфы). Он звучит отстраненно, не как достигнутый результат предшествующей отчаянной борьбы, а как дарованное чудо, тут же исчезающее подобно видению.

³⁷ Три тромбона, три ударника, фортепиано, арфа и челеста [18, с. 110].

³⁸ Еще один пример у Губайдулиной: «хоры» струнных в Партите «Семь слов» [Спасителя на кресте] для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) — диатонические кластеры, изображающие стихийный гул толпы в страстном сюжете.

Список источников

1. Соловецкие лагерь и тюрьма особого назначения. История строительства системы концлагерей // Соловки. Энциклопедия. URL: https://www.solovki.ca/camp_20/butcher_tuchkov.php (дата обращения: 01.08.2023).
2. *Беглов А. П., Шкаровский М. В.* Катакомбное движение // Православная энциклопедия. Т. XXXI М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2017. С. 643–650.
3. *Шкаровский М. В.* Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве. Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 годах. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье: Общество любителей церковной истории, 1999. 399 с.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки славянской культуры, 1998. 688 с.
5. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. II. Кн. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. М.: Языки славянской культуры, 2002. 680 с.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. II. Кн. 2: Синодальный хор и училище церковного пения. Концерты. Периодика. Программы. М.: Языки славянской культуры, 2004. 640 с.
7. *Захарова О. И.* Голованов Николай Семенович // Православная энциклопедия. Т. XI. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 707–708.
8. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции классического наследия». М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
9. *Хренников Т. Н.* В бурю: Опера в 4-х действиях, 6-ти картинах. Соч. 8 / Либретто А. Файко и Н. Вирты; Переложение для пения с ф.-п. А. Ефременкова. М.: Музгиз, 1954. 352 с.
10. *Абрамовский Г. К., Друскин М. С.* 100 опер: история создания, сюжет, музыка. М.: Музыка, 1964. 485 с.
11. *Redepening D.* Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag., 2008. 443 S.
12. *Прокофьев С.* Война и мир / переложение для пения с фортепьяно Л. Т. Атовмьяна. М.: Музгиз, 1958. 221 с.
13. *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. Ч. 1: Фундамент утопии. В поисках героев. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 429 с.
14. *Пушкин А. С.* Заметки по русской истории XVIII века // Полное собрание сочинений в 16 томах. Т. 11. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. 600 с.
15. *Prokofiev S.* Ivan the Terrible, manuscript film score, full score / edition by M. Rakhmanova and I. Medvedeva. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1997.
16. Sergei Prokofiev. The complete music for the film ‘Ivan the Terrible’ // Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moscow, and Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg. CD NI 5662/3, Nimbus Records Ltd. 2000.
17. *Каретников Н.* Темы с вариациями. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. 176 с.
18. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 354 с.
19. Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования / ред. сост. Е. Дубинец, И. Микаэлян, А. Любимов, И. Блажков, В. Бойков. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022. 864 с.

References

1. Solovki. Encyclopedia, (2020), “Solovetsky camp and special purpose prison. The history of the construction of the concentration camp system”, available at: https://www.solovki.ca/camp_20/butcher_tuchkov.php (Accessed 08 January 2023).
2. Beglov, A. P., and Shkarovsky, M. V. (2017), “Catacomb movement”, *Pravoslavnyaya enciklopediya* [Orthodox Encyclopedia], no. XXXI, Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnyaya enciklopediya”, Moscow, Russia, pp. 643–650.
3. Shkarovsky, M. V. (1999), *Russkaya Pravoslavnyaya Cerkov pri Staline i Hrushcheve. Gosudarstvenno-cerkovnyye otnosheniya v SSSR v 1939-1964 godah* [The Russian Orthodox Church under Stalin and Khrushchev. State-church relations in the USSR in 1939 and 1964], Krutickoe Patriarshee Podvorie: Obshchestvo lyubitelej cerkovnoj istorii, Moscow, Russia.
4. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (1998), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music

- in documents and materials], vol. I *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya. Vospominaniya. Dnevniky. Pisma* [Synodal choir and school of church singing. Memories. The diaries. Letters], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
5. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (2002), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music in documents and materials], vol. II, no. 1 *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya. Issledovaniya. Dokumenty. Periodika* [Synodal choir and School of Church singing: Research. Documents. Periodicals], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
 6. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (2004), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music in documents and materials], vol. II, no. 2 *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya. Koncerty. Periodika. Programmy* [Synodal choir and school of church singing. Concerts. Periodicals. Programs], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
 7. Zakharova, O. I. (2011), “Golovanov Nikolay Semyonovich”, *Pravoslavnaya enciklopediya* [Orthodox Encyclopedia], no. XI, Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnaya enciklopediya”, Moscow, Russia, pp.707–708.
 8. Raku, M. (2014), *Muzykalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi: mekhanizmy “redukcii klassicheskogo naslediya”* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era: mechanisms of “reduction of classical heritage”], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 9. Khrennikov, T. N. (1954), *V buryu: Opera v 4-h dejstviyah, 6-ti kartinah. Soch. 8* [Into the Storm: Opera in 4 acts, 6 paintings. Op. 8 / Libretto by A. Fayko and N. Virta; Arrangement for singing with F.-P. A. Efremenkova], Muzgiz, Moscow, USSR.
 10. Abramovsky, G. K., and Druskin, M. S. (1964), *100 oper: istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka* [100 operas: the history of creation, plot, music], Music, Moscow, USSR.
 11. Redepenning, D. (2008), *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* [History of Russian and Soviet music], vol. II *Das 20. Jahrhundert* [The 20th Century], Laaber-Verlag, Laaber, Germany.
 12. Prokofiev, S. (1958), *Vojna i mir perelozhenie dlya peniya s fortepyano L. T. Atovmyana* [War and peace / arrangement for singing with piano by L. T. Atovmyan], Muzgiz, Moscow, USSR.
 13. Weil, P., and Genis, A. (1996), *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [60s: The world of the Soviet man], part 1 *Fundament utopii. V poiskah geroev* [The foundation of utopia. In search of heroes], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
 14. Pushkin, A. S. (1949), “Notes on the Russian history of the XVIII century”, *Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah* [The complete works in 16 volumes], vol. 11, Izdatelstvo Akademii nauk USSR, Moscow, Leningrad, USSR.
 15. Prokofiev, S. (1997), “Ivan the Terrible, manuscript film score, full score, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, Germany.
 16. Sergei Prokofiev (2000), “The complete music for the film ‘Ivan the Terrible’”, Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moscow, and Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, CD NI 5662/3, Nimbus Records Ltd.
 17. Karetnikov, N. (2020), *Temy s variaciyami* [Themes with variations], Izdatelstvo Ivana Limbaha, Saint Petersburg, Russia.
 18. Uspensky N. D. Samples of ancient Russian singing art. L.: Music, 1968. 354 p.
 19. Dubinets, E., and Mikaelyan, I., and Lyubimov, A., and Blazhkov, I., and Bojkov, V. (ed.) (2022), *Uzelki vremeni. Epoha Andreya Volkonskogo: vospominaniya, pisma, issledovaniya* [Knots of time. The Epoch of Andrei Volkonsky: memoirs, letters, research], Jaromir Hladik Press, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

С. И. Савенко — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской консерватории

Information about the author

S. I. Savenko — Doctor of Art History, Leading Research Fellow at the Music History Department of State Institut for Art Studies, Professor at the Contemporary Music Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory

Статья поступила в редакцию 16.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 16.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.05

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.008

Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны

Акопян Левон Оганесович

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

E-mail: levonh451@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Аннотация. Альфред Шнитке (1971) объявил полистилистику перспективным методом «музыкально-драматургического воплощения “вечных” проблем — войны и мира, жизни и смерти». Иными словами, полистилистика, по сравнению со стилистической однородностью, предоставляет больше возможностей для идейно насыщенных, концептуальных высказываний или, перефразируя Владимира Набокова, для музыки «больших идей». Самым значительным предшественником Шнитке на ниве идеологически окрашенной полистилистики был Бернд Алоис Циммерман (1918–1970). В статье разбираются наиболее показательные опусы этого композитора с трагической судьбой. Эклектическое объединение разнородных стилистических идиом ради воплощения «больших идей» — своеобразное «ноу-хау» Циммермана, оплаченное, можно сказать, его жизнью и кровью. Многим другим композиторам оно же служило и продолжает служить удобным средством повышения коммуникабельности музыки и ее концептуальной содержательности за счет таких качеств, как чистота стиля и самодовлеющая, «внеассоциативная» (А. Шнитке) эстетическая привлекательность. Один из выдающихся адептов концептуально обоснованной полистилистики, Ханс Вернер Хенце (1926–2012), обозначил подобную творческую установку термином *musica impura* («нечистая музыка»). Подъем *musica impura*, резко активизировавшийся во второй половине шестидесятых, выявил идейный кризис большого авангарда и, с определенной точки зрения, может рассматриваться как симптом декаданса новой музыки. Эта точка зрения обосновывается соображениями из области семиотики.

Ключевые слова: декаданс, полистилистика, Б. А. Циммерман, «Солдаты», «Реквием по молодому поэту», Photoptosis, семиотика

Для цитирования: Акопян Л. О. Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 53–72. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>

Original article

Conceptual eclecticism or decadent untidiness? Bernd Alois Zimmermann, his ‘know-how’, and his imitators

Hakobian Levon H.

State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

E-mail: levonh451@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

Abstract. According to Alfred Schnittke (1971), ‘polystylistics’ is a promising method of ‘musical dramatization of “eternal” questions — of war and peace, life and death’. In other words, polystylistics, as compared with stylistic homogeneity, provides more opportunities for ideologically meaningful conceptual artistic utterances or, to paraphrase Vladimir Nabokov, for the music ‘of [Big] Ideas’. Schnittke’s most important precursor in the field of ideologically tinted polystylistics was Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). The article examines some of the most prominent works of this ill-fated composer. The eclectic fusion of heterogeneous stylistic idioms as a method of conveying ‘Big Ideas’ was Zimmermann’s peculiar ‘know-how’, for which he had paid with his life and blood. To a number of other composers who came after him, it has served as a convenient technique of enhancing the music’s comprehensibility and conceptual weight at the expense of such qualities as stylistic purity and self-sufficient, ‘non-associative’ (A. Schnittke) aesthetic appeal. One of the outstanding champions of conceptually based polystylistics, Hans Werner Henze (1926–2012), termed such a creative attitude ‘*musica impura*’. The dramatic rise of ‘*musica impura*’ in the second half of the 1960s revealed the ideological crisis of the Great Avant-Garde and, from a certain point of view, can be regarded as a symptom of the decadence of Western art music. This point of view is substantiated by some semiotic arguments.

Keywords: decadence, polystylistics, B. A. Zimmermann, Die Soldaten, Requiem für einen jungen Dichter, Photoptosis, semiotics

© Акопян Л. О., 2024

For citation: Hakobian L. H. Conceptual eclecticism or decadent untidiness? Bernd Alois Zimmermann, his 'know-how', and his imitators. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 53–72 (In Russ). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008>

В разных эстетических системах отсчета понятие «декаданс» трактуется неодинаково. Согласно консервативной точке зрения это понятие синонимично модернизму — то есть новому, неслыханному, противоречащему устоявшимся привычкам. При более «прогрессивном» взгляде на вещи приумножение нового, неслыханного, преодолевающего инерцию привычек свидетельствует вовсе не об упадке, а о расцвете; соответственно отход от установки на новизну, частичное или полное восстановление инерции воспринимается как симптом увядания. Кому-то нетрадиционность кажется признаком эстетического и нравственного декаданса, создающего благоприятные условия для самовыражения тех, кто не способен убедительно высказываться «нормальным» языком. Иные, напротив, усматривают признаки декаданса как раз в следовании проверенными путями, приписывая это творческой усталости или лени.

Позволю себе выдвинуть несколько категорий, на мой взгляд, антонимичных любому декадансу в искусстве, безотносительно к точке отсчета. Это органичная сложность, не переходящая в нарочитую усложненность, глубинная красота, не переходящая в поверхностную красивость, и то, что Даниил Хармс некогда назвал «чистотой порядка»¹. Ни одна из этих категорий не поддается убедительной рационализации, но их смысл, по-видимому, интуитивно ясен. И, на мой взгляд, все они не чужды музыкальному авангарду в его высших, наиболее масштабных и амбициозных проявлениях. Техника авангардной композиции могла быть сколь угодно замысловатой, но в ряде случаев она вполне удачно совмещалась с внятной, собранной, не перегруженной формой представления материала. Бескомпромиссная стилистическая чистота авангардного письма гарантировала свободу от любых «красивостей» и выступала фактором, способствующим достижению чистоты в более высоком и универсальном смысле — «чистоты порядка», то есть, интерпретируя этот выразительный термин Хармса, внутренней цельности и, так сказать, экологичности² художественного мира, воплощенного в конкретной вещи. Пресловутая первая книга «Структур» Пьера Булеза, его же «Книга для квартета» и многие другие опусы раннего послевоенного авангарда, ввиду своей замаскированной под сложность простоватости, еще не обладали этим

комплексом качеств, но он достигнут в «Молотке без мастера» и *Pli selon pli* Булеза, равно как и в «Контра-пунктах», «Группах», *Klavierstück IX* и *Klavierstück X* Карлхайнца Штокхаузена, «Кругах» Лучано Берио, «Прерванной песни», «Хорах Дидоны» и «Дышащей ясности» Луиджи Ноно, «Атмосферах» и *Lontano* Дьёрдя Лигети, главных партитурах Янниса Ксенакиса и Моргтона Фелдмана...

Как хорошо известно, чрезмерное внимание к гигиене не обязательно защищает от инфекций и не всегда вызывает симпатию окружающих. Неофитская приверженность дистиллированным формам музыкального выражения оборачивалась сектантским догматизмом, в своем роде ничуть не менее реакционным, чем упрямый негативизм присяжных ретроградов. Перед лицом нарастающей социальной изоляции носители авангардной ортодоксии один за другим дистанцировались от ее крайностей во имя большей коммуникабельности, обещающей более благосклонное отношение аудитории.

Виднейшие отступники от авангарда непременно объясняли свое дезертирство идейными причинами. Широкую известность приобрел манифест Альфреда Шнитке (1971), где впервые был введен в оборот термин «полистилистика»³, указывающий на объединение нескольких разнородных стилей в одном произведении. Согласно Шнитке, «в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой», однако «... в последнее время полистилистика оформилась в сознательный прием — даже не цитируя, композитор часто заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, гибкое скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные аллюзии» [2, с. 144].

Полагая, что «элементы чужого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля», Шнитке указывает на главную опасность полистилистического подхода: «<...> может быть, полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины <...> [ибо] неизвестно, где [проходит] граница между эклектикой и полистилистикой» [2, с. 144].

Под «стилистической стерильностью», видимо,

имеется в виду гиперболизированная «гигиеничность» письма, то есть слишком последовательное соблюдение запретов, навязываемых композитору авангардной ортодоксией ради всемерного повышения «абсолютной, внеассоциативной ценности» музыкальной композиции, и «литературщина» в данной системе рассуждений явно выглядит меньшим злом. Вместе с тем можно предполагать, что «стилистическая стерильность» — не синоним «моностилистичности». До того, как сделаться адептом полистилистики Шнитке выступил с рядом значительных партитур, выполненных в однородно авангардной манере и при этом не только наделенных незаурядной «абсолютной, внеассоциативной ценностью», но и не чуждых внемузыкальной программности; достаточно вспомнить Второй скрипичный концерт (1966), скрытая программа которого, обнародованная композитором *post factum*, воспроизводит евангельскую историю Страстей и Воскресения. Композитор придавал большое значение тому, чтобы его Концерт воспринимался не как переведенный на язык звуков рассказ о конкретных событиях, а как род нарратива на некий абстрактный сюжет (Ср. [3, с. 46]), и так бы и было, если бы он сам не раскрыл в интервью суть своего программного замысла. Элемент нарративности легко угадывается и в других более или менее «моностилистических» опусах Шнитке — вспомним хотя бы «Диалог» для виолончели и семи инструменталистов (1965), *...pianissimo...* для оркестра (1968) и Двойной концерт для гобоя, арфы и струнных (1971). Во всех перечисленных случаях нарративность, повышая меру коммуникабельности музыки, совместима с многозначностью собственно музыкального высказывания и этим отличается от литературщины, которая в своих крайних проявлениях низводит музыкальное сочинение до уровня анекдота (в исконном, не обязательно юмористическом смысле этого слова).

Перспективность полистилистики, по Шнитке, определяется ее «очевидными достоинствами», к каковым относятся: «...расширение круга выразительных средств, возможность интеграции «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного» — то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но цитатно <...>; новые возможности для музыкально-драматургического воплощения «вечных» проблем — войны и мира, жизни и смерти. <...> Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное

музыкальное средство для философского обоснования «связи времен» как полистилика...» [2, с. 144–145].

Иными словами, полистилика, по сравнению со стилистической однородностью, предоставляет больше возможностей для идейно насыщенных, концептуальных высказываний или, перефразируя Владимира Набокова, для музыки «больших идей». Под «большими идеями» в данном случае подразумевается навязанная искусству повышенная семантическая нагрузка, подчиняющая собственно художественные, эстетические аспекты явно выраженному намерению передать некое существенное мировоззренческое, нравственное, педагогическое, социально-критическое содержание. Наличие «большой идеи» призвано сообщить произведению (и, как следствие, образу его автора) ореол особой значительности, моральной авторитетности, гуманистического благородства, способный воздействовать на аудиторию — или, как минимум, вызвать ее уважение — даже безотносительно к имманентным качествам предлагаемого художественного изделия. Полистилика как метод воплощения «больших идей» не только эклектична, но и, с позволения сказать, демагогична в исконном значении этих слов, ибо представляет собой основанный на специально отобранном (εκλεκτός) гетерогенном материале способ «управления людьми» (δημιουργία), то есть, в данном случае, способ придать слушательскому восприятию конкретную, четко определенную идейную ориентацию.

Самым значительным предшественником Шнитке на ниве идеологически окрашенной полистилистики был немецкий композитор Бернд Алоис Циммерман (1918–1970). Он удостоился высокой оценки Эдисона Денисова, что может показаться удивительным, имея в виду декларированное Денисовым категорическое неприятие полистилистики («Я — явный “контрполистист” <...> [полистилика — это] абсолютно бессмысленное, с моей точки зрения, направление. Абсолютно» [4, с. 55]). Между тем о Циммермане Денисов высказывается с нескрываемой симпатией: для него это «<...> единственный композитор, у которого все это [то есть принципиальная разностильность — Л. А.] является не частью, а центром его индивидуальности, самой его индивидуальностью, и у которого все это хорошо получалось» [4, с. 55–56]. В случае Циммермана такой стиль музыкального мышления представлялся Денисову безоговорочно приемлемым: «Он первым пошел этим путем, и я ду-

маю, что после него уже никто не сможет получить те же блестящие результаты. Это его идея и его приоритет в удачной реализации такой идеи» [4, с. 56]. Похоже, недостаток стилистической чистоты и явная склонность к литературщине, характерные для значительной части творчества Циммермана, не воспринимались Денисовым как нечто раздражающее, поскольку стоявшая за ними концепция была оригинальной, не эпигонской и, следовательно, по-своему чистой. Исходя из той же логики Шнитке был не более чем эпигоном Циммермана, поскольку всего лишь реализовал циммермановскую идею или, выражаясь более приземленно, циммермановское ноу-хау — пусть даже в формах более сдержанных и упорядоченных, не столь перегруженных, как часто свойственно Циммерману.

Суммируем основные сведения об этом композиторе, его творчестве в целом и его ключевых опусах⁴. До определенного момента Циммерман, как и Шнитке, был преданным адептом серийного письма и, одновременно, востребованным автором прикладной музыки, что само по себе предрасположило обоих композиторов к освоению «более широкого музыкального мира» и «общей демократизации стиля» в музыке серьезных жанров. В 1948–50 годах Циммерман посещал Дармштадтские курсы, где, в частности, изучал основы додекафонии. Его самая значительная партитура этого периода — восемнадцатиминутный Концерт для скрипки с оркестром (1950) в трех частях: «Соната», «Фантазия» и «Рондо». Классические формальные схемы в крайних частях соблюдаются, можно сказать, с подчеркнутой аккуратностью (средняя часть, в соответствии со своим названием, построена свободнее), тогда как их тематическое наполнение отмечено влиянием Шёнберга, Берга, Стравинского, и, по-видимому, в еще большей степени Карла Амадеуса Хартмана (1905–1963) — главного морального авторитета музыкального сообщества Западной Германии.

Циммерман близок Хартману как по своим исходным стилистическим позициям, так и, в особенности, по исповедуемому им этосу. Музыка Хартмана, сочиненная при нацизме, когда композитор добровольно избрал внутреннюю эмиграцию, выполнена в достаточно традиционных формах и при этом несет повышенный заряд трагической экспрессии (ее обеспечивают такие надежно опробованные средства, как изломанные мелодические линии, остродиссонантные гармонии, длительные остигатные нагнетания, широкое использование крайних инструментальных регистров и динами-

ческих оттенков) и богата разнородными цитатами и стилистическими аллюзиями, раскрывающими ее содержательные подтексты. За ней закрепилось определение «музыка протеста», сам же Хартман именовал ее «исповедальной» (Bekennntnismusik). Как первое, так и, особенно, последнее определение подходит и к значительной части музыки Циммермана.

В Скрипичном концерте средоточием исповедальности выступает самая масштабная из трех частей, «Фантазия», построенная по архетипической модели противостояния индивида (его персонифицирует скрипка, чей экспрессивный монолог местами поддерживается арфой, челестой и некоторыми другими инструментами) чуждому или прямо враждебному окружению (оркестру в целом). Подступы к полистилистике можно усмотреть в расслабленно-танцевальном (латиноамериканском?) аллуре побочной темы первой части, контрастирующей с более «модернистской» главной темой, и в намеках на джазовые ритмы в финале. Более радикальным высказыванием явился пятнадцатиминутный Концерт для трубы с оркестром (1954). Его подзаголовок ‘Nobody knows de [=the] trouble I see’ («Никто не знает моей беды») — первые слова афроамериканского спичуэла — отчетливо указывает на то, что концепция произведения включает в себе и элемент протеста (против угнетения меньшинств), и элемент исповедальности. Собственно тема спичуэла (с надписанным над нотами словесным текстом) возникает в последнем разделе Концерта как некое подобие катарсиса, венчающее напряженную драму. Диатоника фольклорного напева оттеняется хроматизмами в прерывающих его течение коротких каденциях солиста и диссонантным оркестровым аккомпанементом. Здесь композитор следует модели, опробованной еще в 1930-х в «исповедальном» Скрипичном концерте Берга и «протестном» «Граурном концерте» Хартмана для скрипки и струнных (где финальный катарсис представлен хоралом на тему русской революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой»), и со временем ставшей одним из общих мест новой музыки [12], [13, с. 118–120]. Последние страницы Концерта Циммермана (в клавире) показаны на *примере 1*. Модель «половинчатого» (оттененного диссонансами) катарсиса реализована и в относящейся к тому же периоду одночастной Сонате для альт-сола (1955): ее завершение (обозначенное ремаркой Choraliter) основано на напеве лютеранского хорала ‘Gelobet seist du, Jesu Christ’ — *пример 2*.

В тот же период Циммерман отдал дань и высокоразвитому сериализму. Показательны его

«Конфигурации» (1956) — восемь фортепианных миниатюр общей продолжительностью около восьми минут, в которых композитор, похоже, решил дать бой своему антагонисту Штокхаузену на его территории (к тому времени были опубликованы первые четыре и исполнены первые пять *Klavierstück*'ов Штокхаузена). Нельзя сказать, чтобы «Конфигурации» были лишены определенной живости и даже, местами, юмора, но при этом нормы сериального этикета соблюдаются в них достаточно строго — см. хотя бы третью из «Конфигура-

ций», приведенную на *примере 3*.

По-видимому, наиболее значительным достижением Циммермана в моностилистической сериальной идиоме является небольшая (около 12 минут) одночастная кантата для сопрано и 17 инструменталистов *Omnia tempus habent* («Всему свое время», 1957) на латинский текст из книги Екклесиаст (Еккл. 3:1–11). Додекафонная серия кантаты структурирована по-веберновски экономно, как группа четырех «микросерий» одинакового интервального состава: *e-f-dis — cis-his-d — as-fis-g —*

Пример 3.

Example 3.

a-cis-b (для позднейшего творчества Циммермана подобного рода экономия, как и экономия средств и материала в более широком смысле, совершенно не характерна). В партитуре не предусмотрены низкие духовые, преобладают средние и высокие регистры, активно используются маримба, ксилофон, вибрафон; по своей тембровой атмосфере, а также по конфигурациям вокальной и инструментальных партий кантата Циммермана, несомненно, родственна «Молотку без мастера» и «Импровизациям по Малларме» Булеза. Тем же 1957 годом

датируется еще одна «кантата» Циммермана — *Canto di speranza* («Песнь надежды»). Функцию солирующего голоса в этом восемнадцатиминутном опусе выполняет виолончель (партитура представляет собой переработку более раннего Концерта для виолончели и малого оркестра). Стилистически и концептуально «Песнь надежды» близка Концерту для трубы; это действительно «песнь», в сольной партии преобладает элемент *cantabile*. Заглавие настраивает на то, что «кантата» завершится в «позитивном» ключе, однако ожидание не

оправдывается, катарсис (пусть даже омраченный чужеродными созвучиями, как в Концерте для трубы) не наступает, концовка «кантаты» возвращает к ее началу.

В 1958 году Циммерман приступил к работе над своим самым известным произведением — оперой «Солдаты» на адаптированный текст одноименной драмы немецкого писателя эпохи «Бури и натиска» Якоба Ленца (1751–1792), опубликованной в 1776 году. Действие «Солдат» разворачивается во французской Фландрии. Мари Везенер, девушка из почтенной, но не знатной семьи, невеста коммерсанта Штольциуса, уступает домогательствам офицера, барона Депорта; потеря чести ведет ее все дальше и дальше на дно, несмотря на попытки нескольких добросердечных персонажей помочь ей; бывший жених отравляет совратителя и кончает с собой; Мари, ставшая нищенкой, вымаливает покаяние у собственного отца, который ее не узнает. Концовка оперы отсутствует у Ленца и придумана Циммерманом: подав Мари монету, старый Везенер уходит вместе с солдатами.

Ремарка композитора относительно времени действия — «вчера, сегодня и завтра» — указывает на неизбежность подобных трагедий «маленьких людей» в насквозь милитаризованном мире. В статьях того же периода композитор обосновывает свою идею единства настоящего, прошлого и будущего соображениями о природе времени, почерпнутыми у блаженного Августина. Концепция замкнутого (по терминологии Циммермана «сферического») времени сама по себе оправдывает любую полистилистику (она же — вновь по терминологии Циммермана — «плюралистичность»), поскольку позволяет трактовать объединение множества разнородных идиом, вписанных в сложную атональную ткань, как способ выявить универсализм экзистенциальных проблем, с которыми сталкивается человек во все времена вплоть до современности.

С текстом драмы Ленца Циммерман поступил примерно так же, как в свое время Берг с текстом драмы Георга Бюхнера: сделав необходимые сокращения, он разделил целое на четыре акта, включающих в сумме пятнадцать сцен (столько же, сколько в «Воццеке» Берга). Зависимость Циммермана от Берга проявилась не только в выборе сюжета, имеющего точки соприкосновения как с «Воццеком» так и с «Лулу», но и в том, что сцены «Солдат» выполнены по моделям форм инструментальной музыки: отдельным сценам предпосланы обозначения *Ciacona*, *Ricercari*, *Toccata*, *Nocturno* (так!), *Rondino* и т.п.

Партитура предназначена для очень большого (свыше 100 музыкантов) оркестра, двух сценических перкуссионных ансамблей и джазового квартета. Поначалу композитор мыслил постановку оперы на двенадцати площадках, окружающих публику, но был вынужден отказаться от этой утопической идеи. Тем не менее для некоторых сцен он сохранил принцип развертывания действия одновременно в нескольких плоскостях. Так, в «хорале» и «чаконе» из 2-й (заключительной) сцены второго акта (*Cariccio, corale e ciacona II*) совмещаются три параллельных плана, а кульминационная в масштабах всей оперы начальная сцена четвертого акта (*Toccata III*) вбирает в себя семь различных эпизодов пьесы Ленца (самый драматический из них — насилие, учиненное над Мари егерем Депорта). Подобный «контрапункт» планов действия выступает одним из способов реализации упомянутой идеи «сферического времени».

Другой модус реализации той же идеи — множественность (плюрализм) музыкальных идиом. Оркестровое вступление к опере побуждает вспомнить ремарку из пьесы Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»: «<...> до поднятия занавеса — пять минут тяжелой и нехорошей музыки» [14, с. 189]. Это вступление, продолжительностью именно в пять минут, — квазихаотическое (хотя и точно нотированное во всех деталях), поначалу чрезвычайно активное, затем постепенно замирающее движение звуковых масс на фоне оstinатного *d* литавры, — готовит слушателя к восприятию поистине «тяжелой и нехорошей» драмы. Своего рода репризой вступления, перекидывающей арку от конца оперы к ее началу, служит упомянутая кульминационная *Toccata III*, где в «броуновское движение» вовлечено значительно большее число фактурных пластов (не только инструментальных, но и вокальных), и результирующее сверхмногоголосие разворачивается на фоне того же неумолимого оstinатного *d* литавр.

Помимо моментов мнимого хаотического (всегда подробно нотированного) сверхмногоголосия партитура содержит и другие сонористические эффекты, включая шумы, производимые с помощью сценического реквизита, органные и оркестровые кластеры и интерлюдии для одних ударных. При этом центральной идиомой оперы выступает додекафония. Каждая из двенадцати первых сцен (акты I–III), основана на собственной серии, производной от исходного ряда [*a-f-fis-cis-e-d-as-b-g-c-h-es*], изложенного в первых тактах первой сцены — *пример 4*.

Три последние сцены, составляющие четвер-

тый акт, основаны на тематическом материале первых двенадцати. В изложении додекафонных рядов прослеживается тенденция к диверсификации интервалики; этому способствует структура исходной серии, включающей, с поправкой на инверсии, полный комплект интервалов хроматической гаммы. Певческие партии, как правило, монотонно напряженны и складываются из оборотов, нарочито сложных для вокального воспроизведения. В качестве образца вокального стиля, господствующего на больших пространствах партитуры «Солдат», приведем вокальную линию «ариозо» (так этот эпизод обозначен в партитуре) барона Депорта из 3-й сцены первого акта (Ricercari I), где завязывается роман Депорта и Мари, — *пример 5*. Инструментальные партии на иллюстрации опущены. Вариабельность тактовых размеров, динамических нюансов и длительностей указывает на то, что метр, ритм и динамика на данном участке также организованы по серийному принципу.

Вместе с тем оркестровый слой оперы включает ряд стилистически гетерогенных цитат. Так, офицерский кутеж в 1-й сцене второго акта (Toccata II) сопровождается джазовыми риффами, в «хорале»

из 2-й сцены того же акта цитируется Бах. В заключительной сцене оперы (3-й сцене четвертого акта — Nocturno III) вновь звучит джаз, очевидно трактуемый автором как символ низменной «солдафонской» стихии. В завершение этого «ноктюрна» предусмотрен показ фильма с танками, гибнущими солдатами, пьяными офицерами и ядерным грибом; звуковой ряд фильма составляют воинские команды на разных языках, молитва полкового священника, женский плач, строевой шаг, выстрелы и т.п. Составляющая суть оперы «большая идея» представлена в максимально доходчивой, можно сказать плакатной форме, с комплексным применением всех средств музыки, театра и мультимедиа, без возможности сколько-нибудь неоднозначных толкований. Это и есть самая настоящая демагогия в оговоренном выше смысле, без привычных негативных коннотаций.

Сценическая премьера «Солдат», по техническим причинам, смогла состояться только в 1965 году, но как до, так и после этого материал оперы был использован в других опусах композитора, включая «Диалоги» для двух фортепиано с оркестром (1960, произведение доступно в «упро-

Пример 4.

Example 4.

1. Szene (Strofe) In Lille. Im Hause Weseners; Marie schreibt, Charlotte bei Handarbeit.
Allegretto grazioso ♩ = 112

Fl. 1, 3
Ob. 1
Hrn.
Git.
Charlotte
Viol. 1, 2
Br.
Vcl.
Kb.

**) Flüg. klingt eine Oktave höher als notiert. **) pizz. mit Bogen(♩) = pizz. con vibr., wobei die Saite völlig ausschwingt.

балаганных плясов и самых бравурных мотивов из мадьярских оперетт времен крушения Австро-Венгерской монархии» [14, с. 250].

Изготовленный Циммерманом винегрет состоит преимущественно из других, но столь же разношерстных ингредиентов, среди которых есть и балаганные плясы, и австро-венгерские мотивы («Марш Радецкого»), и Мусоргский. Первый эпизод балета — «Выход академиков» — открывается деформированным мотивом «Прогулки» из «Картинок с выставки»; его ноты образуют анаграмму фамилии президента Академии, выдающегося архитектора Ханса Шаруна. Далее следуют цитаты из произведений композиторов-членов Академии — вице-президента Бориса Блахера, директора Вольфганга Фортнера и менее известных Йозефа Аренса и Ханса Шемен-Пети. Первая страница партитуры, содержащая все эти цитаты с подписанными названиями источников

и титулами высших функционеров ('Monsieur le président' и т. д.), показана на *примере 6*. Похоже, в представлениях Циммермана президент Академии и академики-композиторы были воплощениями короля Убю и его свиты. Можно только догадываться, какие чувства вызвал у них такой оммаж.

Далее по ходу эпизода следуют цитаты из Хиндемита (также члена Академии), Вагнера, Онеггера, Даллапикколы... Круг цитируемых источников расширяется, вбирая высокую классику, авангард, джазово-блюзовый репертуар. В pendant к ремарке из Венедикта Ерофеева вспоминается столь же эклектичное меню званого ужина, устроенного героем в первом акте пьесы Жарри «Убю король, или Поляки» (пост. 1896):

«Польский суп, срыные⁶ отбивные, телятина, курятина, густопсовый паштет, индюшачьи гузки, русская шарлотка, <...> пломбир, салат, фрукты, десерт, каша, земляные груши, цветная капуста под

Пример 6.

Example 6.

The image shows a page of a musical score titled "ENTRÉE DE L'ACADÉMIE". The score is for a large ensemble and includes the following parts and annotations:

- Woodwinds:** 2 Flutes (1st and 2nd), 2 Oboes (1st and 2nd), 2 Clarinets (1st and 2nd), 2 Bassoons (1st and 2nd), 2 Trumpets (1st and 2nd), 3 Trombones (1st, 2nd, and 3rd), 3 Eb Trombones, and 2 Cornets (1st and 2nd).
- Other Instruments:** 2 Timpani, 2 Percussion (1st and 2nd), and Organ (Organo pieno).
- Vocal Parts:** 3 Soprano (Sopr. in F), 3 Alto (Alto in C), 3 Tenor (Ten. in C), and 3 Bass (Bass in C).
- Annotations and Citations:**
 - Tempo markings: $\text{♩} = 104$, $\text{♩} = 96$, $\text{♩} = 120$.
 - Dynamic markings: *mf*, *f*, *legg. e stacc.*, *stacc.*, *marcato*.
 - Character markings: *Blacher, Konzertsaal Musik*, *Musorgsky, Bilder einer Ausstellung*, *Arens, Caustiques satirae*, *Blacher, Konzertsaal Musik*.
 - Other markings: *à 3 marches*, *lo stesso tempo*, *Blacher, Konzertsaal Musik*, *Monsieur le vice-président*, *Monsieur le directeur*, *Monsieur le président*, *Blacher, Konzertsaal Musik*, *Musorgsky, Bilder einer Ausstellung*, *Arens, Caustiques satirae*, *Blacher, Konzertsaal Musik*.

срынью [16, с. 16]».

Заголовок финального эпизода, ‘*Marche du dé-cervellage*’ («Марш извлечения мозгов» или, если угодно, «Марш обезмозгливания»), отсылает к эпатажно-макабрической песенке из пьесы «Убю рогоносец» со следующим припевом:

*Там брызжут весело мозги,
Толпа гогочет: «Каково!»
Король Убю раздаст долги.
Ура Папаше, мать его!»*

Источниками тематизма этого финала-апофеоза служат «Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза (с мотивом ‘*Dies irae*’), ости-натный аккорд из *Klavierstück IX* ненавистного автору Штокхаузена и вагнеровский «Полет валькирий». «Черный балет», в полном соответствии с духом пьес Жарри, заканчивается вызывающе шумно, гротескно и вульгарно.

В контексте жизненных обстоятельств Циммермана, хронически ощущавшего себя, несмотря на успех «Солдат», аутсайдером как среди более молодых и динамичных представителей авангарда, так и среди академического истеблишмента, этот опус предстает жестом оскорбленной, разочарованной, отчаявшейся личности, адресованным «обезмозгленному» миру. Вызов нормам хорошего вкуса и эстетического этикета, проявленный в выборе литературного источника и в демонстративной стилистической гетерогенности (если не сказать неопрятности) его музыкального воплощения, профанирующего все, что принято считать высоким и прекрасным или, по меньшей мере, достойным уважения, имеет в данном случае более чем серьезное экзистенциальное оправдание⁸.

В 1967 году Циммерман начал писать «Реквием по молодому поэту» — композицию для двух чтецов, сопрано, баритона, трех хоров, большого оркестра, джазового ансамбля, органа и магнитофонных записей. Законченный и впервые исполненный в 1969 году, этот «Реквием» длится немногим больше часа и состоит из шести частей: 1. Prolog — Requiem I & II — Ricercar (в сумме около 40’); 2. Rappresentazione («Представление», 5–6’); 3. Elegia (меньше 2’); 4. Tratto («Тракт», то же); 5. Lamento (7’); 6. Dona nobis pacem (9’).

Источники текстов — самые разнообразные, на нескольких языках. Латинские литургические тексты использованы в хоровых партиях частей 1, 2, 5 и 6 и практически не распознаются при прослушивании. То же относится к большинству текстов, порученных певцам-солистам в частях 2

(стихи Эзры Паунда), 3 (стихи Шандора Вёрёша), 5 («Сергею Есенину» Маяковского) и 6 (формула “*Dona nobis pacem*”). Короткая 4-я часть — чисто инструментальная. Идеальный слушатель-полиглот поймет лишь немного из того, что произносится «живыми» чтецами и воспроизводится с магнитофонных записей: фрагменты, извлеченные из трудов мыслителей разных эпох, из выдающихся памятников поэзии и прозы, из речей политиков, из Конституции ФРГ... Ко всему этому примешивается «конкретная музыка»: электронно обработанные и необработанные записи разных шумов, в том числе производимых многолюдными манифестациями. Особое концептуальное значение имеют тексты Маяковского, прежде всего стихотворение «Сергею Есенину», отрывки из которого не только поются (в части 5 по-немецки), но и декламируются (в частях 1 и 5 по-русски и по-немецки), и австрийского поэта и прозаика Конрада Байера (1932–1964). Подобно Есенину и Маяковскому Байер на четвертом десятке покончил с собой; соответственно упомянутый в заглавии «молодой поэт» — обобщенный образ поэта-самоубийцы XX века. Эпиграф к партитуре взят из романа Байера «Шестое чувство»: «На что нам надеяться? Единственное, чего мы достигнем, — это смерть».

Конгломерат использованных в «Реквиеме» словесных текстов не столько подтверждает, опровергает или комментирует эту, откровенно говоря, нехитрую максиму, сколько обрисовывает панораму идей, событий, поступков, занимавших умы и оказавших существенное или даже роковое влияние на жизнь современного автору человечества. В порядке, который местами производит впечатление алеаторического, цитируются философ Людвиг Витгенштейн (цитирующий, в свою очередь, блаженного Августина), папа Иоанн XXIII, писатели Джеймс Джойс, Альбер Камю, менее известные Курт Швитгерс и Ханс Хенни Янн (Jahnn), коммунистические, нацистские и демократические лидеры и другие деятели... перечислять всех, по-видимому, нет необходимости⁹. Смысл этого нагромождения разношерстных текстовых фрагментов, очевидно, заключается в том, чтобы как можно полнее и, так сказать, императивнее (даже по сравнению с «Солдатами») выразить отношение автора к окружающей его чуждой, неудобной, в значительной степени «обезмозгленной» действительности. Общий идеологический посыл, при всей многозначности отдельных отрывков (из Витгенштейна, Паунда, Джойса), предельно ясен, на нем можно специально не останавливаться. С

музыкально-эстетической точки зрения важнее, что речь — будь то декламация «живых» чтецов или записанные на пленку голоса, произносящие слова на разных языках, — трактуется автором как материал, наделенный определенной тембровой и интонационной спецификой, уравнивающей его с собственно музыкальным антуражем. Между фрагментами записанной на пленку и «живой» речи могут устанавливаться отношения квазимузыкальной полифонии; показательно, в частности, четырехголосное «фугато» из раздела *Ricerca* первой части, где каноническую имитацию образуют последовательные включения мужских голосов а *soprano*, говорящих один и тот же монолог из «Шестого чувства» Байера (здесь звучит и упомянутый эпиграф). Единая природа «говорения» и «музирования» в рамках идейной концепции «Реквиема» подчеркивается его жанровым обозначением: «лингвал» (*lingual*)=*lingua* (лат. «язык»)+«ритуал».

Под статью словесно-речевому разноязычию «лингвала» — плюрализм музыкальных цитат. В первой, предпоследней и последней частях их субстратом служит малоподвижная инструментально-хоровая сонорная масса; во второй части на нее же накладывается стилистически контрастный додекафонный дуэт сопрано и баритона, который можно принять за цитату из «Солдат»; короткие части 3 (своего рода ария сопрано) и 4 цитат не содержат. По ходу первой части цитируются начало «Сотворения мира» Мийо, «Смерть Изольды» Вагнера, «Вознесение» Мессиана, ранняя одночастная симфония самого Циммермана и песни *The Beatles Hey Jude* (последняя прерывает упомянутое разговорное «фугато» на текст Байера в разделе *Ricerca*); ближе к концу части к вербальной разноголосице (многогласной разговорной «стретте») присоединяется коллективная джазовая импровизация. В состав пятой части включены джазовая импровизация и едва распознаваемый мотив из бетховенской оды «К радости». В “*Dona nobis pacem*” отчетливо звучат начало финала той же Девятой симфонии Бетховена, *Hey Jude* и мотив русской революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»¹⁰ (имело ли для Циммермана значение то, что Шостакович использовал ее в Одиннадцатой симфонии, а еще раньше — Хартман в фортепианной сонате «27 апреля 1945»?). «Ничего себе крошка», как самоиронично выразился Шостакович в письме другу по поводу своего изобилующего цитатами Восьмого квартета [18, с. 159], — этого реквиема самому себе, безнадежно мрачного по настроению и нимало не располагающего к иронии.

Еще менее уместной и даже безнравственной была бы ирония по отношению к реквиему самоубийцам, созданному будущим самоубийцей. Эта нарочито эклектичная и демагогическая, «тяжелая и нехорошая» партитура — еще один, после «Музыки для ужинов короля Убю», выплеск негативизма, несомненно сыгравший определенную аутотерапевтическую роль на последнем этапе жизни композитора. Как и «Музыка...», «Реквием по молодому поэту» завершается дерзким, вызывающим, едва ли не святотатственным жестом. Ему предшествует большая кульминация в виде монтажа записанных на пленку шумов, производимых демонстрациями протеста по разным поводам в разных странах (именно здесь в какой-то момент всплывает мотив «Смело, товарищи, в ногу»). Затем следует порученный чтецу а *soprano* монолог из того же «Шестого чувства» Байера — поток зацикленного на одном и том же сознания («Как всякий знает, как всякий знал, как все знали, как все знают, знают ли все? невозможно, чтобы все знали, как знают некоторые <...> как многие люди знают, как почти все люди знают, все люди должны это знать, каждый человек должен это знать, <...> как все могли видеть, как все могли видеть с некоторого расстояния, как всякий может видеть, как всякий человек может видеть...»). Порочный круг внезапно и решительно преодолевается возгласом “*Dona nobis pacem*”, звучащим не как молитва, а как повеление; все три хора скандируют его *con tutta la forza* аккордами — по одному аккорду на слог, — составленными из полного комплекта хроматических ступеней, — *пример 7*¹¹. Возможна аналогия с опубликованным в 1959 году стихотворением будущего самоубийцы Пауля Целана (1920–1970) *Tenebrae*¹², содержащим обращенное к Создателю императивное, почти кошунственное требование: «Молись, Господь, молись нам [*bete zu uns*] <...>» (пер. О. Седаковой [19, с. 81]).

На совершенно иной поэтической идее основан еще один поздний образец циммермановского плюралистического письма — двенадцатиминутный прелюд *Photopsis* для большого оркестра с органом (1968), сочиненный к столетию городского банка Гельзенкирхена с использованием материала, предназначенного для «Реквиема», который в то время находился в работе. Десятилетием раньше в оперном театре этого западногерманского города были установлены масштабные рельефы французского художника Ива Кляйна (1928–1962). Их материалом служит губка, пропитанная синим пигментом особого, характерного для творчества

Пример 9.

Example 9.

The image displays a complex musical score for a symphony, likely by Beethoven. It consists of numerous staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments listed include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Kup.), Horn (Hr.), Trombone (Pos.), Percussion (Perc.), Organ (Org.), Harp (Hr.), Piano (Klav.), Violin (Viol.), Viola (Vie.), and Cello (Kb.). The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The layout is dense and professional, typical of a published musical score.

Кляйна оттенка. Заглавие симфонического прелюда Циммермана, предназначенного для исполнения в этом театре, буквально переводится с греческого как «Падение света»; судя по всему, в концептуальный замысел пьесы входила аналогия с игрой света на монохромной губчатой поверхности под воздействием падающих на нее солнечных лучей.

Пьеса состоит из трех разделов *attassa*. Драматургию первого раздела в общих чертах можно представить как постепенное расширение звуковысотного инвентаря. Вначале он умещается в промежутке от [cis] до [es], с микрохроматическими интервалами, — см. *пример 8*. Далее звуковысотное пространство пополняется новыми ступенями, тогда как микрохроматика вытесняется и в конечном счете исчезает. Вслед за завершающим первый раздел большим *crescendo* наступает момент внезапного «фотоптосиса»: достигшая высокой степени

насыщенности *Klangfarbenmelodie* — ее вполне можно уподобить пропитанной краской губке — сменяется первыми тактами финала Девятой симфонии Бетховена (они же звучали в начале “*Dona nobis pacem*” из «Реквиема»). Весь второй раздел складывается из цитат, источники которых автор, согласно своему обыкновению, указывает в партитуре; кроме симфонии Бетховена это гимн *Veni Creator Spiritus* (ранее цитировался в «Диалогах»), «Поэма экстаза» Скрябина, «Парсифаль» Вагнера и Бранденбургский концерт № 1 Баха.

Если во втором разделе луч, упавший на поверхность «губчатой» ткани, высветил (насколько можно догадываться о сути авторской идеи) некие отдаленные во времени и пространстве идеальные миры, то в третьем разделе восстанавливаются «потемки», представленные современной «продвинутой» идиомой. Это опять *Klangfarbenmelodie*, но

Пример 10.

Example 10.



в другой, более однородно насыщенной фактуре; остигатные, большей частью поступенные движения внутри множества партий в сумме образуют долгий кластер, лишь слегка меняющий свою окраску при подключениях и отключениях тех или иных тембров, то есть в целом столь же монохромный, что и рельефы Кляйна. Характерный облик одной из страниц этого раздела воспроизведен на *пример 9*.

Своему последнему опусу, предназначенному для двух чтецов, баса и оркестра, Циммерман дал название, заимствованное из книги Екклесиаст (Еккл. 4:1): «И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем». Помимо слов из этой ветхозаветной книги в партитуру включены фрагменты легенды о Великом инквизиторе из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Произведение, снабженное подзаголовком «екклесиастическое действие» (Ekklesiastische Aktion), длится немногим менее сорока минут и не богато по музыкальному материалу (как и в «Реквиеме», здесь декламация уравнивается в правах с собственно музыкальным звуком). Симптоматичен конец «действия»: хорал Баха, знакомый по Скрипичному концерту Берга, сменяется резким, диссонирующим баховской музыке жестом — *пример 10*. На воспроизведенном здесь факсимиле последней страницы партитуры хорошо видна дата ее окончания — 5 августа 1970 года. Пять дней спустя композитор застрелился.

Младший современник Циммермана Ханс Вернер Хенце (1926–2012) охарактеризовал собственный зрелый стиль словосочетанием *musica impura* — «нечистая музыка» [20, p. 276, 328]¹³.

Оно же как нельзя лучше описывает основную установку Циммермана. Автор «Солдат» явился подлинным основоположником влиятельнейшего течения, для обозначения которого я позволю себе ввести термин «концептуальная нечистая музыка» — на мой взгляд он адекватнее, точнее и шире по смыслу, чем «полистилистика», «[стилистический] плюрализм» и т. п. Помимо *musica impura* этого рода, по-видимому, существует и другая, условно говоря наивная «нечистая музыка». Такова полистилистика Айвза, вызванная к жизни его врожденным демократизмом, неподдельным интересом к самым разнообразным аспектам окружающей действительности и благоговейным отношением к красоте и величию природы. Конечно, наивность Айвза не абсолютна, у нее есть своя концептуальная подоплека. О наивности в данном случае следует говорить в шиллеровском смысле, как об искусстве непосредственного переживания и прямого отражения, — в противоположность искусству, в большей степени сосредоточенному на мировоззренческой рефлексии, на природе и свойствах собственного материала, на культурном контексте. Антонимом «наивного», по Фридриху Шиллеру, выступает «сентиментальное», мы же предпочтем термин «концептуальное», поскольку первое из этих двух прилагательных обросло смыслами, не имеющими отношения к занимающему нас сюжету.

Как бы мы ни относились к «нечистой музыке» Циммермана, какой бы «тяжелой и нехорошей» она нам ни казалась, ее концептуальность заслуживает самого серьезного отношения к себе

хотя бы потому, что она оплачена жизнью и кровью автора, взявшего на себя миссию свидетеля обвинения на «Суде человека против Бога» (*Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott* — таковое название малоизвестной радиооперы Циммермана 1952 года, симптоматичное для его последующего творчества¹⁴). Трудно сказать, в какой степени сказанное может относиться к другим адептам концептуальной *musica impura*. Вслед за Циммерманом его метод концептуализации через цитирование чужой музыки в контексте современного, как правило более «продвинутого» авторского стиля — цитирования, наделенного культурологическим, метафизическим, ностальгическим, сатирическим, политическим, морально-этическим (нужное подчеркнуть) смыслом, — взяло на вооружение великое множество очень разных композиторов. Особенно урожайным на концептуальное цитирование оказался конец шестидесятых, когда одновременно (или почти одновременно) с «Реквиемом по молодому поэту» создавались Скерцо из «Симфонии» Берио, «Ваш Фауст» Анри Пуссёра, «Пассажирка» Моисея Вайнберга, Вторая симфония Бориса Чайковского, *Credo* Арво Пярта, Шестая симфония Хенце, «Давние голоса детей» и «Черные ангелы» Джорджа Крама, была начата Первая симфония Шнитке, совсем немного времени оставалось до Пятнадцатой симфонии Шостаковича... Если бы законы авторского права в искусстве предполагали защиту концептуальных «больших идей», и Циммерман сразу после «Диалогов» 1960 года запатентовал это свое «ноу-хау» (ранее его спорадически применяли и другие, в их числе Берг и Хартман, но именно Циммерману принадлежит право на воображаемый патент¹⁵), он и его потомки смогли бы изрядно обогатиться. Среди тех, кому пришлось бы платить более или менее значительные отчисления, помимо перечисленных только что мастеров и упомянутого выше Рокберга с его *ars combinatoria*, оказались бы Пер Нёргор (Симфония № 2 [1972]), Эдисон Денисов (концерты для фортепиано [1974], скрипки [1977], альты [1986], гобоя [1986] с оркестром), София Губайдулина («Час души» [1974], «Пир во время чумы» [2006]), Клаус Хубер («Горчичное семя» [1975], оратория «Умален — поражен — покинут — презрен...» [1975–82], «Инкрустации» [1994]), Хельмут Лахенман (*Accanto* [1976]), Валентин Бирик (Симфония № 5 [1978]), Николай Корндорф (Симфония № 2 [1980], Симфония № 4 *Underground Music* [1994]), Томас Марко (Симфония № 4 [1987], Симфония № 5 [1989]), Фарадж Караев (почти все)...¹⁶ Сюда же — прошедшие

школу Циммермана в Высшей музыкальной школе Кёльна Лука Ломбарди, Йорк Хёллер и, наверно, другие его прямые воспитанники, с чьим творчеством я не знаком. Список фамилий и произведений далеко не полон.

Мода на цитирование уже созданного другими обычно связывается с так называемым постмодернизмом, о котором при жизни Циммермана еще не задумывались (напомню, что основополагающий трактат Жана-Франсуа Лиотара *La condition postmoderne* вышел только в 1979 году). Так или иначе Циммермана нередко называют предтечей постмодернизма — между тем постмодернистская эклектика, как правило, не имеет трагической подоплеки, неотъемлемой от творческого облика Циммермана. Иногда (или даже очень часто) это просто способ хоть как-то удержать внимание слушателя и обеспечить своей музыке относительно заметный резонанс (в более приземленных терминах — коммерческий успех), на который трудно рассчитывать, оставаясь в рамках *musica pura*.

Подъем концептуальной нечистой музыки, резко активизировавшийся во второй половине шестидесятых, выявил идейный кризис большого авангарда и ознаменовал собой начало декаданса. Прежние сторонники «чистоты [авангардного] порядка», включая убежденного «контр-полистилиста» Денисова, один за другим принялись его нарушать, почти непременно обосновывая это концептуальными соображениями. Циммерман (и далеко не только он) делал это с привлечением сторонних источников, распознаваемых подготовленным слушателем с точностью до конкретного композитора или конкретного произведения. Более изощренные и артистичные Шнитке и Хенце, не избегая при случае прямого цитирования (подходящий пример — откровенно эпигонский по отношению к Циммерману «Тристан» Хенце для фортепиано, оркестра и магнитофона, где помимо Вагнера цитируются Первая симфония Брамса и «Траурный марш» Шопена [1973]), все же предпочитали не столь прямолинейно-однозначные отсылки к иностилистическим сферам. Так или иначе дело сводится к распределению в пространстве композиции стилистически (и, как следствие, семантически) маркированных элементов, указывающих на определенную концептуальную идею. При таком подходе фактор «чистоты порядка» неизбежно отодвигается на дальний план и, как следствие, внешняя сложность оборачивается искусственной усложненностью, а иностилистические включения своей поверхностной красотой лишь оттеняют

имманентную эстетическую ущербность. Примерам несть числа, и перечисленные в списке выше — не более чем верхушка айсберга.

В связи со сказанным, по-видимому, есть смысл совершить небольшой экскурс в область семиотики — учения о знаковых системах, популярность которого достигла пика как раз в 1960–70-х годах. Согласно одному из ее основоположников, американскому философу Чарлзу С. Пирсу (1839–1914), знак есть нечто такое, «зная которое, мы знаем нечто большее» [23, с. 290], и связь между знаком и этим «большим» (в утвердившейся современной терминологии — означаемым) осуществляется согласно принципам, объемлемым трихотомией «икон(а)–индекс–символ» [23, с. 58–60]. Знак-символ условен: его форма не детерминирована природой или особенностями означаемого. Знак-индекс связан с означаемым причинно-следственной или иной природной связью. Знак-икона (или, в других переводах, *íкон*) связан с означаемым внешним сходством. Адептами музыкальной семиотики были потрачены определенные усилия, чтобы выяснить, как в пирсовскую систему вписываются музыкальные знаки, но консенсус так и не был достигнут, и к настоящему времени обсуждение вопроса, кажется, сошло на нет. Позволю себе предложить его максимально простое решение: в общем случае музыкальный знак совмещает в себе все три разновидности, тот или иной аспект выходит на первый план в зависимости от обстоятельств семиозиса (восприятия и осмысления семиотического означаемого).

Отсюда легко сделать вывод, что проблема типологии музыкального знака не представляет самостоятельного теоретического интереса и, следовательно, не актуальна для нашей науки. Тем не менее феномен *musica impura concettuale* побуждает вспомнить о ней ввиду его ярко выраженной семиотичности — то есть направленности на то, чтобы средствами музыки высказать нечто существенно большее. Моменты, нарушающие чистоту (стилистическую гомогенность) индивидуального композиторского письма, — будь то прямые цитаты, стилистически чужеродные вкрапления или специальным образом выделенные «значащие» (семиотически отягощенные) жесты, — по идее должны мыслиться как знаки-символы, за которыми открывается достаточно широкое пространство значений, допускающих разную интерпретацию в зависимости от культурного тезауруса слушателя. Так, начало “*Dona nobis pacem*” из «Реквиема» Циммермана — наложение шумных ритмов рок-музыки на вступление к финалу Девятой симфонии

Бетховена — может быть воспринято как символическое представление тезиса Адриана Леверкюна о невозможности Девятой симфонии в обезчеловеченном современном мире [24, с. 550] и вызвать множество других литературных и общекультурных ассоциаций; богатый материал для музыкально-исторической и культурологической рефлексии может дать и вальс на тему *BACH* во второй части Фортепианного квинтета Шнитке (1972–76), перерастающий в экспрессионистскую пляску смерти на манер Шостаковича... Вообще говоря, многие (если не большинство) из перечисленных выше случаев концептуального нарушения стилистической чистоты предполагают особое внимание со стороны аудитории и рассчитаны на ее готовность к герменевтическому — то есть, по определению, глубокому, самостоятельному, аналитическому — истолкованию вложенных в музыку смыслов.

В условиях такого семиозиса семантически выделенный музыкальный знак будет функционировать как символ. Между тем для условного среднестатистического слушателя — особенно если он удален от автора в пространстве и во времени — характернее другой тип семиозиса, предполагающий прежде всего реакцию узнавания при появлении более или менее знакомых конфигураций, противопоставленных ранее не слышанному материалу (в этом случае они функционируют как иконические знаки), и способность уловить идейную тенденцию, на которую указывает появление этих конфигураций (выступающих уже как знаки-индексы) именно в данном месте и в данный момент. Изначально знаки могли мыслиться как сравнительно глубокие, апеллирующие к герменевтической интерпретации символы, но вложенная в них демагогическая (и поэтому способная вызвать естественное раздражение) интенция легко превращает их в более простые и понятные, отнюдь не многозначные иконы и индексы. Похоже, такова специфика любой слишком настойчиво акцентированной концептуальности в искусстве — видимо не только в музыке, — чреватая девальвацией идейного послания, его низведением до уровня спекулятивного и тривиального семиотического эрзац-приема, безотносительно к степени привлекательности «большой идеи» и к количеству труда, вложенного в ее художественное воплощение.

Примечания

¹ Из письма Клавдии Пугачевой от 16 октября 1933 года: «Когда я пишу стихи, то самым главным мне кажется не идея, не содержание и не форма, и

не туманное понятие “качество”, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это — *чистота порядка*. Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах». Цит. по: [1, С. 79–80].

² Метафора «экологичности» подсказана следующим местом из того же письма: «И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне важно, чтобы сапог [ясно, что под «сапогом» может подразумеваться сколь угодно широкий ассортимент всевозможных изделий — Л. А.] вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями, чтобы не смотря [так!] на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым» [1, с. 79].

³ Этот манифест принял форму доклада на московском конгрессе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО. Текст доклада перепечатывался неоднократно. См., в частности: [2, с. 143–146].

⁴ Некоторые сведения о Циммермане можно почерпнуть из русскоязычных работ: [5; 6; 7; 8; 9; 10]. Перевод двух статей композитора: [11].

⁵ О творчестве этого американского ровесника Циммермана (George Rochberg, 1918–2005) и о его версии концептуально-эkleктического подхода к музыкальной композиции см.: [15, с. 239–247].

⁶ Так передан авторский неологизм со скатологическими коннотациями в русской версии текста (перевод Н. Мавлевич [16, с. 16]).

⁷ Перевод М. Фрейдкина [16, с. 119–120].

⁸ Трудно сказать, насколько оправдан в этом смысле неожиданный для многих жест Кшиштофа Пендерецкого, избравшего пьесу Жарри «Убю король» в качестве литературной основы для одноименной оперы (пост. 1991) с музыкой столь же стилистически неопрятной, «непохожей ни на что и похожей на все что угодно».

⁹ Исчерпывающая информация о цитируемых текстах, их содержании и их местоположении в «Реквиеме» (автор — José-Luis López López) имеется на сайте Estudios fonográficos — Mundoclasico.com (дата обращения 16.08.2024).

¹⁰ В «веймарской» Германии эта мелодия (автор — Леонид Радин, 1860–1900) приобрела широкую популярность как социалистическая массовая песня ‘Brüder, zur Sonne, zur Freiheit’ («Братья, к солнцу, к свободе»); с измененными текстами она

продолжала исполняться и при нацистах. См.: [17, р. 148–149].

¹¹ Воспроизводится по: [17, р. 176].

¹² Буквальный перевод — «потемки» (лат.). В католическом богослужении — «темная утренья», совершаемая в четверг, пятницу и субботу Страстной недели при погашенных свечах.

¹³ Прототип термина — *roesía ímpuga* чилийского классика Пабло Неруды (1904–1973), чей манифест «О нечистой поэзии» (*Sobre una poesía sin pureza*) был опубликован в 1935 году. Представление о том, что имел в виду поэт, может дать позднейший комментарий к его манифесту: «Концепции поэзии чистой и поэзии нечистой. Тишина, сосредоточенность как нечто извечное, закономерное — против страстности, против прорыва в новые пределы, в новые сопряжения с антилирическим миром обыденных вещей, против нагромождения всего и вся. Упорядоченность и равновесие, изощренная прозрачность стиха, с одной стороны, и утверждение стихии, душевной горячности, вселенского водопада и гомона рынка — с другой. Стремление к совершенной, безукоризненной форме у одних, нагромождение предметов и чувствований, груды каких-то непригодных вещей — у других» [21, с. 267].

¹⁴ О месте этого произведения в контексте творчества композитора см.: [22].

¹⁵ Здесь, видимо, стоит сделать оговорку относительно более давних классических случаев концептуального цитирования — таких, как, например, финал Четвертой симфонии Чайковского. Цитируемый материал здесь трактуется на тех же правах и разрабатывается по тем же правилам, что и авторский, то есть о нарушении чистоты стиля говорить не приходится. То же относится к многочисленным в музыке всех эпох случаям цитирования, не отягощенного большими концептуальными идеями.

¹⁶ Не вижу смысла указывать, что именно цитируется в каждом из названных опусов, ибо это непомерно расширило бы объем статьи. Читатель без особого труда найдет записи всех этих произведений в Сети и сможет самостоятельно разобраться в источниках и семантике цитат.

Список источников

1. Хармс Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3 / сост., примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2001. 319 с.

2. Беседы с Альфредом Шнитке: Сборник / сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. 302 с.
3. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.
4. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 438 с.
5. Пантиелев Г. Серийный метод композиции в современной опере ФРГ («Солдаты» Б. А. Циммермана и «Лир» А. Раймана) // Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран: Сб. науч. трудов. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1990. С. 108–127.
6. Пантиелев Г. Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 58–80.
7. Сафронов А. Бернд Алоиз Циммерман — музыкальный эссеист // Музыкальная Академия. 1996. № 2. С. 170–171.
8. Жабинский К. А. «Бытие и время» экзистенциального диалога в «Экклесиастическом действе» // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 1. Ростов-на-Дону: Книга, 2001. С. 455–461.
9. Донцева Н. В. Творчество Б. А. Циммермана: музыка и слово. Автореф... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 30 с.
10. Сафронов А. Несвоевременный композитор эпохи утопии: к 100-летию Бернда Алоиса Циммермана // Музыкальная жизнь. 2018. № 5 (1186). С. 60–64.
11. Циммерман Б. А. Интервал и время (1957); Будущее оперы. Некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего (1965) / пер. А. Сафронова // Музыкальная Академия. 1996. № 2. С. 171–177.
12. Акопян Л. О. Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52). С. 3–17.
13. Акопян Л. О. Мои музыкальные миры. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2022. 479 с.
14. Ерофеев В. В. Собрание сочинений. Том 1. М.: Вагриус, 2001. 349 с.
15. Акопян Л. О. Case Study: США (часть 1) // Искусство музыки. Теория и история. 2023. № 28. С. 176–282.
16. Жарри А. Убю король и другие произведения / сост., общ. ред. и посл. Г. Косикова. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. 602 с.
17. Korte O. Subjekt und Gewalt. Das Dona nobis pacem aus Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter // Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2018. S. 145–180.
18. Шостакович Д. Д. Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману / предисл., сост., коммент. И. Д. Гликман. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 335 с.
19. Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / под общ. ред. М. Белорусца. М.: Ad Marginem, 2013. 733 с.
20. Henze H. W. Bohemian Fifths. An Autobiography / translated by S. Spencer. London: Faber & Faber, 1998. 464 p.
21. Тейтельбойм В. Неруда / пер. с испанского Э. Брагинской. М.: Прогресс, 1988. 676 с.
22. Dorfner A. Denkmann versus Fressmann. *Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott* im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann // O. Korte (Hg.) Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2018. S. 11–37.
23. Пурс Ч. С. Логические основания теории знаков / пер. с английского В. Кирющенко и М. Колопотина. СПб.: Алетейя, 2000. 349 с.
24. Манн Т. Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора А. Леверкюна, рассказанная его другом: роман / пер. С. Апта и Н. Ман. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 607 с.

References

1. Kharms, D. (2001), *Neizdannyy Kharms. Polnoe sobranie sochineniy. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya: ne voshedshee v t. 1–3* [Unpublished Harms. The complete works. Treatises and articles. Letters. Additions: not included in vol. 1–3], Akademicheskii proekt, Saint-Petersburg, Russia.
2. Ivashkin, A. V. (ed.) (1994), *Besedy s Al'fredom Shnitke: Sbornik* [Onversations with Alfred Schnittke: Collection], RIK «Kul'tura», Moscow, Russia.
3. Shul'gin, D. I. (1998), *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [The years of obscurity by Alfred Schnittke], Delovaya Liga, Moscow, Russia.
4. Shul'gin, D. (1998), *Priznanie Edisona Deniso-va* [The years of obscurity by Alfred Schnittke], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Pantielev, G. (1990), “The serial method of compo-

- sition in the modern opera of Germany (“Soldiers” by B.A. Zimmerman and “Lear” by A. Raiman)”, *Problemy muzykal’nogo iskusstva nemetskoyazychnykh stran: Sb. nauch. trudov* [Problems of musical art in German-speaking countries: Collection of scientific works], Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, USSR, pp. 108–127.
6. Pantielev, G. (1995), “Bernd Alois Zimmerman”, *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki, dokumenty* [XX century. Foreign music: Essays, documents], vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 58–80.
 7. Safronov, A. (1996), “Bernd Alois Zimmerman — musical essayist”, *Muzykal’naya Akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 170–171.
 8. Zhabinskiy, K. A. (2001), “„Being and time“ of existential dialogue in „Ecclesiastic action“”, *Muzyka v prostranstve kul’tury. Izbrannye stat’i* [Music in the space of culture. Selected articles], vol. 1, Kniga, Rostov-on-Don, Russia, pp. 455–461.
 9. Dontseva, N. V. (2012), “Creativity of B. A. Zimmerman: music and word”, Abstract of the dissertation of the Candidate of Sciences, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
 10. Safronov, A. (2018), “The untimely composer of the utopia era: to the 100th anniversary of Bernd Alois Zimmermann”, *Muzykal’naya zhizn’* [Musical Life], vol. 5 (1186), pp. 60–64.
 11. Zimmerman, B. A. (1996), “Interval and time (1957); The future of opera. Some reflections on the need to create a new concept of opera as a theater of the future (1965)”, Safronov, A. (tr.), *Muzykal’naya Akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 171–177.
 12. Hakobian, L. H. (2019), “Ramplissage as a musical-theoretical problem”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (52), pp. 3–17.
 13. Hakobian, L. H. (2022), *Moi muzykal’nye miry* [My musical worlds], Izd-vo imeni N. I. Novikova, Saint-Petersburg, Russia.
 14. Erofeev, V. V. (2001), *Sobranie sochineniy* [Collected works], vol. 1, Vagrius, Moscow, Russia.
 15. Hakobian, L. H. (2023), “Case Study: USA (part 1)”, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The Art of Music. Theory and history], vol. 28, pp. 176–282.
 16. Zharri, A. (2002), *Ubyu korol’ i drugie proizvedeniya* [Ubu the king and other works], Kosikov, G. (ed.), B.S.G.-Press, Moscow, Russia.
 17. Korte, O. (2018), “Subject and violence. The Dona nobis pacem from Bernd Alois Zimmermann’s Requiem for a young poet”, *Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* [Welt — Zeit — Theater. Nine studies on the work of Bernd Alois Zimmermann], Korte, O. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, Germany, pp. 145–180.
 18. Shostakovich, D. D. (1993), *Pis’ma k drugu: Dmitriy Shostakovich — Isaaku Glikmanu* [Letters to a friend: Dmitry Shostakovich — Isaac Glikman], Glikman, I. D. (ed.), DSCH, Moscow, Kompozitor-SPb, Saint-Petersburg, Russia.
 19. Celan, P. (2013), *Stikhotvoreniya. Proza. Pis’ma* [Prose. Letters], Beloruset, M. (ed.), Ad Marginem, Moscow, Russia.
 20. Henze, H. W. (1998), *Bohemian Fifths. An Autobiography*, Spencer, S. (tr.), Faber & Faber, London, United Kingdom.
 21. Teitelboim, V. (1988), *Neruda* [Neruda], Braginskaya, E. (tr.), Progress, Moscow, USSR.
 22. Dorfner, A. (2018), “Denkmann versus Freshman. The trial of man against God in the context of the work of Bernd Alois Zimmermann”, *Welt — Zeit — Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann* [Welt — Zeit — Theater. Nine studies on the work of Bernd Alois Zimmermann], Korte, O. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, Germany, pp. 11–37.
 23. Pirs, Ch. S. (2000), *Logicheskie osnovaniya teorii znakov* [Logical foundations of the theory of signs], Kiryushchenko, V. and Kolopotina, M. (tr.), Aleteyya, Saint-Petersburg, Russia.
 24. Mann, T. (1959), *Doktor Faustus: zhizn’ nemetskogo kompozitora A. Leverkynuna, rasskazannaya ego drugom: roman* [Dr. Faustus: the life of the German composer A. Leverkun, told by his friend: a novel], Apta, S. and Man, N. (tr.), Izd-vo inostrannoy literatury, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Л. О. Акопян — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки

Information about the author

L. H. Hakobian — Doctor of Art History, Head of the Music Theory Department

Статья поступила в редакцию 20.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 20.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.07

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.009

Джаз в академическом контексте отечественного образования¹

Маклыгин Александр Львович

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,
Казань, Россия

E-mail: dmaklygin@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Аннотация. В статье рассматриваются особенности внедрения джаза в XX веке в сложившуюся систему отечественного академического образования. Показаны общие и специфические черты двух «практик», способствовавших как их сближению, так и определенной оппозиционности с точки зрения их педагогической адаптации. Отражена многоликая ценностная рецепция джаза со стороны академических музыкантов. Специально выделен позитивный опыт научного понимания джаза отечественными музыковедами. Выделен корпус деятелей российского джаза, выполнивших исторически важную миссию органичного вживления «новой практики» в учебный мир отечественного образования. Среди них принципиальное внимание уделено созидательной деятельности профессора Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки Валерия Николаевича Сырова.

Ключевые слова: джаз, академическое образование, отечественная рецепция джаза, джазовая педагогика, джаз в системе классического образования, В.Сыров.

Для цитирования: Маклыгин А. Л. Джаз в академическом контексте отечественного образования // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 73–79. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.009>

Original article

Jazz in the academic context of Russian education

Maklygin Alexander L.

Zhiganov Kazan State Conservatoire,
Kazan, Russia

E-mail: dmaklygin@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Abstract. The article examines the peculiarities of the implantation of jazz in the twentieth century into the existing system of domestic academic education. The general and specific features of the two “practices” are shown, which contributed to both their rapprochement and a certain opposition in terms of their pedagogical adaptation. The many-sided value reception of jazz by academic musicians is reflected. The positive experience of scientific understanding of jazz by domestic musicologists is specially highlighted. The line of personalities of Russian jazz who have fulfilled the historically important mission of organically implanting “new practice” into the educational world of domestic education has been highlighted. Among them, fundamental attention is paid to the creative activity of Professor Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire Valery N. Syrov.

Keywords: jazz, academic education, domestic reception of jazz, jazz pedagogy, jazz in the system of academic education, V. Syrov

For citation: Maklygin A. L. Jazz in the academic context of Russian education. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 73–79 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.009>

Минувший XX век резко расширил панораму систем музыкального мышления, появление которых явно свидетельствовало о существенном снижении действия классико- и европоцентристских установок в академической европейской музыке. Среди этих новых «практик» был и джаз.

Примечательно возникший на стыке веков стараниями широкого в полиэтническом плане состава «пионеров», джаз уже в 1910-е годы ворвался в

благопристойное европейское пространство, взорвав его своей необузданной ритмической стихией, ладовой «остротой» и, конечно, будоражащей восприятие силой особого импровизационного искусства. Казалось бы, еще один формат «новой музыки» начала века, правда, с ее подчеркнутой «демократичностью» звучания (в отличие от «резкой» диссонантности первого европейского авангарда) должен был встретить не только восторжен-

ный прием европейского слушателя и значительного количества действовавших тогда композиторов (К. Дебюсси, И. Стравинский, С. Рахманинов, Д. Мийо и др.), но и плавно и естественно войти в мир существовавшего музыкального образования. Однако этого не случилось! Более того, новое «американское детище» встретило поразительное по своему мировоззренческому и эмоциональному масштабу неприятие со стороны педагогического сообщества с точки зрения включения его в систему музыкального обучения. Но что еще более удивительно, и на своей родине в США джаз достаточно долго добивался права на занятие достойного образовательного «места». Все это явно свидетельствует, что педагогический параметр истории джаза — это особая проблема, которая по-своему отражает тернистый путь развития этой музыкальной культуры в XX веке.

В этом процессе образовательного продвижения нового искусства в учебные практики в зарубежной и отечественной педагогике появилось немало ярких подвижников. Среди наших инициаторов борьбы «за права джаза» в системе академического и просветительского образования можно назвать И. Шиллингера, В. Фейертага, К. Назаретова, Ю. Козырева, И. Бриля, Г. Гольштейна, Ю. Чугунова И. Бутмана и др.

Особого внимания заслуживают те энтузиасты джазового просвещения, которые свою инновационную миссию проводили в разных российских регионах. Среди них непременно должен быть назван профессор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки Валерий Николаевич Сыров.

Он родился в 1947 году в небольшом промышленном волжском городе тогдашней Куйбышевской (ныне Самарской) области Чапаевске. Надо заметить, что этот год стал знаменательным в истории отечественного джаза. Тремя месяцами позже приблизительно в такой же небольшой промышленный городок на Волге Зеленодольск Татарской АССР прибыл поезд с так называемыми «шанхайцами». Это был оркестр Олега Лундстрема, приехавший на родину из далекого Китая и уже фактом своего появления обозначивший новый импульс в развитии советского джаза.

Совпадение этих событий, разумеется, не стоит преувеличивать, а тем более, символизировать. Однако, показательна судьба молодого музыканта, ставшего в 1965 году горьковчанином: отставлен в сторону баян как основной инструмент профессионального обучения, избран особый путь пре-

бывания в музыке — «музыковедение». И это не последняя метаморфоза: в последующем в проблемном поле интересов Сырова-ученого неожиданно меняется вектор интересов — от весьма «модного» на исходе советского времени творчества Бориса Тищенко сделан «прыжок» к явлениям массовой музыкальной культуры².

В те годы джаз, поп, рок вовсе не считались областью элитарной музыковедческой проблематики по причине откровенно «неакадемической» специфики, да и западного генезиса. Поэтому чаще всего первопроходцами в изучении этой музыки выступали не профессиональные музыковеды, а выходцы из самой среды т.н. «легкой музыки», хорошо знавшие ее «внутреннюю жизнь» и сумевшие доступными им «научными средствами» описать определенные стороны этой практики XX века. Естественно, в основном это были «труды» по изложению ее фактологической истории, социокультурной специфики бытования в контексте доминировавших тогда идеологием³.

Метаморфоза в проблемном интересе В. Сырова относится в 1990-м годам, когда резкое расширение гуманитарных границ отечественной науки вызвало актуализацию новых (или находящихся в относительном забвении) объектов исследования. И если, к примеру, такие из них как развернувшиеся с новой силой исследования по древнерусской и старинной зарубежной музыке или «внеевропейским культурам», были встречены нашим «гостеприимным» академическим музыкознанием весьма благосклонно, то такие пришельцы «извне» как джаз или медийные феномены воспринимались, по меньшей мере, достаточно насторожено. Впрочем, этому было свое отечественное объяснение: можно вспомнить жаркую дискуссионно-агрессивную встречу со стороны академической науки и педагогики вторгшейся в наше пространство додекафонии и всего западного авангарда в середине 1960-х годов. И каково пришлось горстке ученых-«смельчаков» (Ю. Холопову, М. Тараканову, А. Юсфину и др.) доказывать право на объективное исследование и изучение этой области «новой музыки».

Казалось бы, джаз, с его вовсе не абсолютном диссонансности и эпатажности, в условиях гуманитарной ситуации 1990-х годов вовсе не создавал атмосферы дискуссионной накаленности минувших десятилетий. Однако основания для проявления непонимания все равно были. И они касались вопросов методологического порядка: как специфические явления импровизационной музыки с ее

неповторимой диффузией европейских и афро-карибских «начал» исследовать на базе сложившихся исследовательских традиций отечественной науки? Надо заметить, что некоторый зачин в этом деле уже был загодя сделан — труды В. Дж. Конен, которые значительно отличались от беллетризованного (правда, фактологически насыщенного) американского джазоведения. И до настоящего времени многие суждения, положения, оценки, наблюдения и, главное, аналитические обобщения в ее книгах не потеряли своей актуальности. Но следует при этом подчеркнуть, что объектом внимания В. Конен были американская музыка и джаз начала XX века, в которых еще рельефно видна европейская составляющая [3]. Отсюда и главный вектор исследований автора — воздействие музыкальных традиций Старого света на зарождающиеся формы новой массовой (точнее сказать, развлекательной, как она тогда понималась) музыки.

Перед исследователем джаза 1990-х годов была открыта почти вся панорама вековой истории джаза, где наряду с т.н. «традиционным джазом» массу тайнств и загадок нес «джаз современный». Художественные и музыкально-стилевые «изыскания» создателей би-бопа, *cool*, хард-бопа, «свободного джаза», джаз-рока, этно-джаза ставили перед любым исследователем аналитические проблемы нового порядка.

Скорее всего, именно эта привлекательная научно-исследовательская интрига и совершила поворот в профессиональных интересах В. Н. Сырова. В их реализации проявилась одна важная особенность: ученого интересовали не отдельные объекты, скажем, только джаза. Фокус внимания был направлен на выявление генетических связей между разными музыкальными практиками массовой культуры на их межжанровой или историко-стилевой близости. Примечательна одна из первых работ ученого, которая уже в названии отразила вектор его исследовательского поиска: «Негритянский блюз и ладовое мышление рока» [4]. Или через год в том же журнале: «Рок и классическая музыка» [5]. Нельзя не упомянуть и статью, близкую к излюбленной коненовской тематике: «Европейский контекст в джазе» [6].

Принципиально следует отметить вклад В. Сырова в области музыкального образования, выразившийся во включении в сугубо академическое консерваторское пространство фактически нового составного явления — учебных курсов по массовой музыкальной культуре и массовым музыкальным жанрам, Лаборатории по данному профилю.

Именно эта инициатива В. Сырова с особой актуальностью ставит вопрос о специфических особенностях «встраивания» массовой («неакадемической») музыки XX века в сложившийся десятилетиями отечественный образовательный «механизм», каковым является консерватория. Ее познавательная база, прежде всего, — классикоромантическая музыка. В последние десятилетия, правда, историческая амплитуда изучаемой музыки принципиально расширилась. Но джаз и другие области массовой музыкальной культуры все равно воспринимаются как принципиально «неакадемические» форматы музыки и, следовательно, находятся на периферии ценностных установок, характерных для консерваторского мира.

Показателен факт: открытые с невероятными трудностями в 1980-е годы джазовые факультеты в двух отечественных вузах вовсе не были консерваторскими. В 1982 году стараниями Кима Назаретова был открыт профильный факультет в Ростове-на-Дону, в 1984 году — в Институте имени Гнесиных. Оба вуза обозначались тогда как «музыкально-педагогические»! В будущем цепная реакция открытия джазовых («эстрадно-джазовых») подразделений продолжилась, но опять-таки это были не консерватории, а в основном «институты культуры» (или «институты культуры и искусств»)⁴.

Таким образом, консерватории оказались своего рода «запретной зоной» для идущей с Запада музыки, воспринимаемой исключительно в развлекательном ключе. Однако, для самих джазменов именно консерватория была зоной образовательных интересов. И самый яркий пример — упомянутые выше «шанхайцы», почти в полном составе поступившие в 1948 году в Казанскую консерваторию⁵. Именно они после успешного завершения учебы по сугубо академической программе в 1956 году, переехав в неполном составе в Москву, образовали «Концертный эстрадный оркестр под руководством Олега Лундстрема»⁶. Слово «джаз» здесь по понятным причинам не указывалось.

Показательно: все (!) «лундстремовцы» доучились до получения дипломов. Сугубо академическая программа обучения для возрастных студентов (всем им было за 30 лет) и джазменов по духу оказалась вполне подвластной. Джаз, разумеется, в их консерваторском обучении, в принципе не присутствовал⁷.

Тернистый путь продвижения джаза в отечественное вузовское пространство был обуслов-

лен не только какими-то рудиментами советских идеологических предрассудков или неким академическим снобизмом, отражающим взгляд на эту музыку как «легкую», «низкую», «физиологичную», «нравственно сомнительную» и т. п.⁸ Неприятие джаза в стенах академического вуза, разумеется, нельзя объяснить только существовавшей в советское время ценностной эстетической дихотомией: «музыка серьезная» — «музыка легкая». Иными словами, музыка академическая (высокопрофессиональная) и «внеакадемическая» (массовая, любительская). Первая предполагала институализированные формы обучения, удел второй — частные, студийные, «цеховые» и даже самостоятельные форматы обучения⁹. И если история консерваторий (в современном значении, не барочном) имеет более чем двухвековую дистанцию (начиная с открытой в конце XVIII века Парижской консерватории), то в джазе необходимость в учреждении специализированного учебного заведения в США возникла только к началу 1940-х годов. То есть, фактически ко времени, когда прошла существенная часть истории джаза (включая его «золотую эру» — эпоху свинга) и когда на авансцену вышли создатели би-бопа.

И здесь в связи образовательным параметром истории американского джаза необходимо принципиально подчеркнуть первопреходческую инициативу выдающегося российского музыканта, уехавшего на родину джаза в 1928 году Иосифа Шиллингера (1895–1943)¹⁰. Выпускник Петербургской консерватории 1917 года уже в США в 1930-е годы активно ведет курсы джаза в академических учебных заведениях (среди которых Колумбийский университет), а в последние годы жизни преподает в созданной им школе. Именно на ее базе его ученик пианист Лоренс Берк в 1945 году создает специализированный учебный центр, назвав его в честь своего учителя «Шиллингер-Хаус». Через девять лет Берк решает обозначить в названии школы свое имя — Berklee School of Music. Впоследствии преобразованное в колледж фактически детище российского музыканта стало всемирно известным и авторитетным центром обучения джазовых музыкантов¹¹.

Как в США, так и в нашем отечественном академическом образовании несколько предвзятое отношение к джазу и, конкретно, к необходимости его вузовского освоения, отчасти базировалось на восприятии его как исключительно устной («внеписьменной», «внеотной») музыкальной практики. А отсюда, и рождающееся сомнение в про-

фессионализации джаза. Красноречиво об этом свидетельствует описание встречи Стена Кентона и участников Беркширского проекта в 1958 году в Калифорнии, приглашенных Национальной конференцией преподавателей музыки: «Они попросили нас приехать и объяснить, нужно ли вообще преподавать джаз. Мы выступили, нас погладили по головке и сказали: молодцы! Не звоните нам, мы вам сами позвоним. Мол, вы, джазовые мальчики, научились играть по слуху, чего тут преподавать-то? Их отношение было почти оскорбительным. Тогда я заявил, что не желаю тратить время на перелеты с побережья на побережье для того, чтобы быть снисходительно потрепанным по плечу, а Стэн заявил, что превращает свой оркестр в передвижную лабораторию по джазовому преподаванию. Он сказал: раз нам не хотят помогать, мы все сделаем сами!» (цит. по: [7]).

Освоение музыкальной речи «на слух» действительно присуще музыке устной и устно-профессиональной традиции в фольклоре или ранне-церковной практике (например, русское «пение по наслышке»). И уже сам этот факт вступает в определенное противоречие с принятыми форматами обучения в консерватории. Кроме этого, сама атмосфера джазового музицирования принципиально базируется на принципах импровизационного мышления, которое в академической музыке давно стало фактом исторического прошлого. И, надо заметить, всякие попытки включения не столько, скажем, джазовых, а именно академических форм импровизации в вузовские программы натываются на существенное непонимание, а нередко и противодействие¹².

И еще одна особенность джаза с точки зрения академической рецепции: освоение этого ремесла студентом дает наиболее позитивный эффект через многогранную ансамблевую игру (дуэт, трио, квартет и т. д.) с четкой фактурной дифференцированностью на солирующие и аккомпанирующие функции. И у каждой из них свои сложности: ритмические, гармонические, фигурационные и т. д. Другими словами, приоритетной становится дисциплина, которая по академической номенклатуре курсов обозначается как «камерный ансамбль».

Ряд «несоответствий» джаза внутренним регламентам академического образования может быть продолжен. Если кратко: 1) приоритет развития ритмического чувства в силу доминирующего действия «афро-карибской» перкуссионности, оказывающейся «крепким орешком» для воспитанного на европейских музыкально-речевых на-

чалах консерваторского студента; 2) достаточно широкая амплитуда эмоционально-чувственного и театрально-имиджевого («эксцентричного») самовыражения, присущая джазменам, в отличие от относительно строгой академической концертной концепции; 3) дух «джазовой религиозности», когда иные («неджазовые») отделы музыки молодыми джазменами принимаются избирательно или вообще игнорируются¹³.

На сегодняшний день в отечественном образовании существуют два формата присутствия джаза: это специализированные («эстрадно-джазовые») факультеты вузов и ссузов и просветительские дисциплины на академических отделениях. Последнее выражается во введении в программу обучения «Теории и истории джаза», «Массовой музыкальной культуры», «Основ импровизации».

Практика показывает, что дистанция между двумя системами освоения музыки сокращается. Этому способствовали важные гуманитарные и музыкально-аксиологические процессы. За последние десятилетия джаз получил достойное место в иерархии исследовательских проблем. Написано около трех десятков искусствоведческих диссертаций, среди которых можно выделить выполненные под руководством В. Сырова исследования Д. Лившица, С. Магон.

Появилась учебная литература, в которой джаз дается адаптировано относительно существующей академической практики и учебной атмосферы. Одним из первых удачных образцов такого естественного вживления джаза в консерваторское пространство можно считать фактически учебник по формированию современной музыкальной речи у студентов-композиторов, написанный Ю. Холоповым и скромно названный «Задания по гармонии» [8]. Знаковым следует считать изданное в 2018 году учебное пособие (фактически тоже учебник!) «Основы джазовой гармонии» И. Пресняковой (РАМ имени Гнесиных), которое принципиально рекомендовано для студентов «академического бакалавриата» [9].

На сокращение дистанции между джазом и академическим образованием в последние годы существенно повлияла одна примечательная тенденция в отечественной концертной жизни: это совместные творческие проекты с участием в джазовом «действии» звезд академической музыки. Среди таких музыкальных союзов можно назвать следующие: Ю. Башмет и И. Бутман, Х. Герзмава и Д. Крамер, Д. Мацуев с А. Ивановым (контрабас) и А. Зингером (ударные), биг-

бенд Георгия Гараняна и И. Федоров (кларнет). Джаз оказался в сфере активного концертного интереса со стороны Б. Березовского.

Таким образом, действия этих музыкантов явно демонстрируют необходимость существенного расширения стилевого «багажа» современного академического музыканта, куда органично и постепенно входит и джаз. И осваиваться он должен в период учебы в вузе как один из компонентов развития музыкально-стилевой эрудиции студента. Успешное решение этой проблемы возможно при решении ряда познавательных задач и выработки новых навыков, среди которых приоритетным представляется формирование импровизационного типа мышления, которое в равной мере необходимо для адекватного и успешного освоения как современных, так и «старинных» музыкальных практик в расширяющемся пространстве отечественного академического образования.

Примечания

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки в 2022 году на научной конференции, посвященной юбилею авторитетного российского ученого в области массовой музыкальной культуры Валерия Николаевича Сырова (Международная научная конференция «Диалектика классического и современного в музыке: академическая и неакадемическая традиции», посвященная 75-летию со дня рождения профессора ННГК, доктора искусствоведения Сырова Валерия Николаевича. Нижний Новгород, 3–5 октября 2022 г.).

² «Метаморфозность» профессионального пути В. Сырова в какой-то мере сказала и на его научной склонности к исследованию неожиданных и подчас парадоксальных процессов в массовой музыкальной культуре. Его основной труд своим названием отражает это свойство: Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке [1].

³ Среди череды отечественных книг и статей, посвященных массовой музыкальной культуре, появлялись действительно труды, за которыми была видна огромная информационно-поисковая работа авторов. В качестве примера можно привести фактически первую отечественную монографию о джазе, написанную выпускником Московского физтеха, кандидатом технических наук Алексеем Баташевым «Советский джаз» [2]. Скрупулезная архивная работа автора выразилась в том, что данный труд дает весьма полную карти-

ну становления и развития отечественного джаза в первые полвека его истории.

⁴ Попутно можно уточнить еще одну заслугу горьковчанина по рождению А. Баташева: своей яркой просветительской и концертной деятельностью он ввел важную традицию особого джазового концерта как неотъемлемой части всего музыкального праздника. И в 1970–90-е годы не случайно существовало поверие, что джазовый фестиваль без Баташева не есть фестиваль (Ю. Верменич).

⁵ Надо заметить, что идеи внедрения в академический образовательный мир эстрадно-джазовых отделений возникли еще в начале 1970-х годов, когда состояние отечественной массовой музыки требовало принципиальной модернизации. Открытые еще в эпоху оттепели шлюзы для проникновения западной музыки, несмотря на последующее их идеологическое закрытие, способствовали фронтальному захвату советского культурного пространства пришедшим «извне» мощным волнам зарубежной эстрады и джаза. Появление новых кумиров молодежи, каковыми оказались Элвис Пресли, Битлз, Мик Джаггер, Фрэнк Синатра, АВВА, разумеется, вызвали соответствующие «реакции» со стороны конкретных ведомств. Среди «принятых мер» обозначим всего одну: в 1974 году по инициативе (!) Министерства культуры СССР в двадцати музыкальных училищах были открыты эстрадно-джазовые отделения. И надо заметить, что внедрение новой музыкальной практики в академический «климат» ссузов проходил далеко не «безоблачно». В числе относительно успешной адаптации «пришельца» из мира эстрады можно назвать опыт Ленинградского музыкального училища имени М. П. Мусоргского (профильное отделение было открыто в 1979 году). Большой же частью союз двух систем музыкального мышления оказался весьма проблемным, подчас выразившимся в «отторжении» (Чебоксары) и даже закрытии новых отделений (Казань).

⁶ В своих многочисленных высказываниях О. Лундстрем постоянно рассказывал, что в что главной причиной выбора для приезда именно Казани было наличие «молодой» консерватории, открытой в 1945 году.

⁷ Примеры успешного преодоления будущими джазовыми звездами консерваторского классического ремесла оказались весьма многочисленными: Ю. Саульский, В. Людвиковский, Н. Левиновский, Л. Винцкевич, А. Кондаков и др.

⁸ Должно было пройти почти три десятка лет, чтобы музыкант с удивительной пассионарно-подвижнической энергией «решился — открыл — удержал» в отечественном вузе специализированное обучение джазу. Это был Ким Назаретов.

⁹ Надо заметить, что такой взгляд на джаз в советское время был весьма распространенным, особенно именно со стороны академических музыкантов. На одной из творческих встреч Владимир Фейертаг рассказывал о реакции своей матери (выпускницы фортепианного факультета Ленинградской консерватории) на необузданный интерес сына к джазу: «Недоглядела сына!». В этом же духе высказывалась мама Давида Голощекина, решившегося после окончания спецшколы при ЛГК уйти в джаз: «Ты закончишь жизнь в ресторане!». В частной беседе певица Светлана Жиганова (дочь основателя Казанской консерватории Н. Г. Жиганова) говорила о жестком запрете со стороны отца на наметившееся у нее увлечение джазом: «Испортит голос!».

¹⁰ История как американского, так и отечественного джаза дает огромное количество примеров успешного освоения джазового ремесла на высоком профессиональном уровне музыкантами, пришедшими в джаз без наличия консерваторского диплома. «Шанхайский оркестр» в 1930 годы создавал архитектор по образованию Олег Лундстрем. Один из самых ярких отечественных саксофонистов Георгий Гараян был выпускником Московского станкостроительного института, после окончания которого сразу устроился на работу в ... «Москонцерт» в ансамбль Эдит Утесовой!

¹¹ До отъезда в США Шиллингер в 1920-е годы проводил огромную работу по пропаганде джаза и «новой музыки» (был членом АСМа).

¹² Как ни странно, но в США путь включения джаза в существовавшую инфраструктуру образования тоже оказался достаточно проблемным. Должно было пройти почти два десятка лет после начинаний Берка, чтобы джаз устойчиво стал включаться в программы обучения. И как ни парадоксально, фактором допуска здесь оказалась весьма демократичная по своему языку поп-музыка, придвинувшая джаз с его достаточно сложным языком (напомним, это было уже время Джона Колтрейна) в область высокопрофессионального и достойного для изучения искусства. Из ряда «событий» этого времени можно назвать т. н. «Беркширский проект», начатый еще в 1950-е годы выдающимся теоретиком джаза Маршаллом Стернсом и известным бенд-лидером Стеном Кен-

тоном, выразившийся в проведении конференций, семинаров, летних лагерей по джазу.

¹³ По части джазовой импровизации, мягко говоря, непонимание и игнорирование со стороны студентов имеет место и в настоящее время. Сравнительно недавно на одной из московских конференций Григорий Файн (горьковчанин по рождению и учебе) говорил о весьма проблемном привлечении к курсу импровизации пианистов МГК.

Список источников

1. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке: Монография. Н.Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. 209 с.
2. Баташев А. Н. Советский джаз: Исторический очерк / под ред. и с предисл. А. В. Медведева. М.: Музыка, 1972. 175 с.
3. Конен В. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 310 с.
4. Сыров В. Н. Негритянский блюз и ладовое мышление рока // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 155–159.
5. Сыров В. Н. Рок и классическая музыка // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 141–147.
6. Сыров В. Н. Европейский контекст в джазе // «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции: Литература. Язык. Музыка. Н. Новгород: Деком, 2000. С. 340–345.
7. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз. 2002. № 22. URL: <https://www.jazz.ru/mag/166/jazzedu.htm> (дата обращения: 07.08.2024).
8. Холопов Ю. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
9. Преснякова И. Основы джазовой гармонии. Учебное пособие для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2018. 157 с.

References

1. Syrov, V. N. (1997), *Stilevye metamorfozy roka, ili Put' k «tret'eyu» mu-zyke: Monografiya* [Stylistic Metamorphoses of Rock, or the Path to the “Third” Music: Monograph], Izd-vo Nizhegor. un-ta, Nizhny Novgorod, Russia.

2. Batashev, A. N. (1972), *Sovetskiy dzhaz: Istoricheskiy ocherk* [Soviet Jazz: Historical Essay], Muzyka, Moscow, USSR.
3. Konen, V. (1984), *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
4. Syrov, V. N. (1996), “Negro Blues and Modal Thinking of Rock”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 3–4, pp. 155–159.
5. Syrov, V. N. (1997), “Rock and Classical Music”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 141–147.
6. Syrov, V. N. (2000), “European context in jazz”, “Own” and “foreign” in the European cultural tradition: Literature. Language. Music [«Svoe» i «chuzhoe» v evropeyskoy kul'turnoy traditsii: Literatura. Yazyk. Muzyka], Dekom, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 340–345.
7. Moshkov, K. (2002), “History of jazz education in the USA: a brief overview”, *Polnyy dzhaz* [Complete jazz] [Electronic], vol. 22, available at: <https://www.jazz.ru/mag/166/jazzedu.htm> (Accessed at 07 August 2024).
8. Kholopov, Yu. (1983), *Zadaniya po garmonii* [Harmony assignments], Muzyka, Moscow, USSR.
9. Presnyakova, I. (2018), *Osnovy dzhazovoy garmonii. Uchebnoe posobie dlya akademicheskogo bakalavriata* [Basics of jazz harmony. Study guide for the academic bachelor's degree], Yurayt, Moscow, Russia.

Информация об авторе

А. Л. Маклыгин — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, профессор

Information about the author

A. L. Maklygin — Doctor of Art History, Head of the Department of Music Theory, Professor

Статья поступила в редакцию 10.08.2024; одобрена после рецензирования 02.09.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 10.08.2024; approved after reviewing 02.09.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.010

К проблеме неоклассицизма в музыке XX века

Зенкин Константин Владимирович

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

Москва, Россия

E-mail: kzenkin@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Аннотация. Цель статьи — найти путь преодоления противоречий при определении границ предметного поля неоклассического стиля в музыке XX века, в частности, при решении особенно спорных вопросов об определении стилей Прокофьева и Шенберга. На основе анализа текстов отечественных и зарубежных музыковедов разных лет, констатирующих тенденцию к расширению круга композиторов-неоклассиков, предлагается рассматривать стили как стилевые поля, в рамках которых действие стилевого инварианта проявляется с различной силой. В качестве вывода предлагается рассматривать спорные случаи как принадлежащие различным, но соседним и накладывающимся друг на друга стилевым полям. Устанавливается принципиальная близость неоклассицизма неофольклоризму и фиксируется ряд других соседних стилевых полей: урбанизма, так называемого «конструктивизма», джаза, неоромантизма и др. Неоклассицизм межвоенного двадцатилетия XX века рассматривается как одна из конкретизаций стилевого поля антиромантического модернизма, логически сменившая «всплеск» первой волны авангарда 1910-х годов. Также устанавливается центральное положение Стравинского в стилевом поле неоклассицизма и дается обоснование этого факта в контексте смены генеральной парадигмы музыкального мышления.

Ключевые слова: неоклассицизм, Стравинский, Прокофьев, Шенберг, стилевое поле

Для цитирования: Зенкин К. В. К проблеме неоклассицизма в музыке XX века // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 80–83. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.010>

Original article

On the Problem of Neoclassicism in 20th Century Music

Zenkin Konstantin V.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

Moscow, Russia

E-mail: kzenkin@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Abstract. The purpose of the article is to find a way to overcome contradictions in defining the boundaries of the subject field of the neoclassical style in music of the 20th century, in particular, in solving the most controversial issues about the definition of the styles of Prokofiev and Schoenberg. Based on the analysis of texts by domestic and foreign musicologists of different years, stating the tendency to expand the circle of neoclassical composers, it is proposed to consider styles as stylistic fields within which the effect of the stylistic invariant manifests itself with varying force. As a conclusion, it is proposed to consider controversial cases as belonging to different, but neighboring and overlapping style fields. The fundamental proximity of neoclassicism to neofolklorism is established and a number of other neighboring stylistic fields are fixed: urbanism, so-called «constructivism», jazz, neo-romanticism, etc. The neoclassicism of the interwar twentieth century is considered as one of the concretizations of the stylistic field of anti-romantic modernism, which logically replaced the «surge» of the first wave of the avant-garde of the 1910s. It also establishes Stravinsky's central position in the stylistic field of neoclassicism and provides a justification for this fact in the context of a change in the general paradigm of musical thinking.

Keywords: neoclassicism, Stravinsky, Prokofiev, Schoenberg, style field

For citation: Zenkin K. V. On the Problem of Neoclassicism in 20th Century Music. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 80–83 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.010>

При разговоре о стилях и стилевой атрибуции часто возникают либо споры относительно стилевой принадлежности конкретных произведений, либо чувство неловкости от того, что атрибуция проведена не вполне корректно, что живое художественное явление с трудом укладывается, либо вовсе не укладывается в рамки понятия, определяющего стиль (раздавались даже призывы отказаться от оперирования стилевой терминологией, отказаться от всяческих «измов» как штампов. В особенности это касается стилей XIX–XX веков, что далеко неслучайно: выход искусства и в том числе музыки за пределы традиционалистского, риторического мышления в начале XIX века существенно усложнил все стилевые процессы в последующие эпохи.

Сказанное стимулирует обратиться к новой, более тонкой методологии теории стилей и рассматривать стиль не как гомогенное пространство, а как стилевое поле, включающее в себя родственные явления, обусловленные действием некоего инварианта, среди которых, однако, могут оказаться и достаточно контрастные. Рабочий термин «стилевое поле» предложен для того, чтобы попытаться отразить непрерывность стилевых переходов, которая наблюдается во многих явлениях искусства.

Что следует понимать под понятием стилевого поля? Это некая система стилей, но не ряд, а именно единство, своего рода мегастиль. Такое непрерывное единство имеет свой центр, свою периферию и, конечно, более или менее определенные границы. Что ограничивает пределы стилевого поля? Есть некий инвариант, и пока этот инвариант действует, можно говорить о том, что стиль сохраняется; когда эта незримые рубежи преодолеваются, все плавно переходит в какое-то другое стилевое пространство. По мере же удаления от центра действие инварианта ослабляется, но, пока он как-то действует, мы остаемся в пределах данного поля, которое плавно переходит в соседние стилевые поля.

Охватывая единым взором все конкретные проявления неоклассицизма XX века, мы можем заключить, что инвариант этого стиля состоит в единстве двух моментов:

- использовании моделей из старинной, до-романтической музыки;
- трансформации этих моделей в контексте языка модернистской музыки XX века. Добавим, что в результате синтеза указанных моментов возникают различные

виды нового порядка, построенного на объективных, внеличных основаниях.

Этот довольно простой двуединный принцип в своем воплощении сложен тем, что соотношение его двух частей может колебаться в очень широком диапазоне. В этом свете особый интерес представляет самоанализ, проделанный Прокофьевым в отношении своего творчества и, в особенности, его «классической линии». Так, по мнению композитора, эта линия представлена стилизацией и неоклассицизмом [1, с. 24]. К стилизациям под старину Прокофьев отнес «Классическую симфонию», гавоты и отчасти Симфоньетту. Неоклассицизм он видел в своих сонатах и концертах — то есть там, где никаких намеков на старинные стили может не быть вовсе. Тем не менее, Т. Н. Левая относит к неоклассицизму именно то, что сам Прокофьев определил как стилизации и даже отделил от неоклассицизма [2, с. 106–107].

Приведенный пример показателен и достаточно характерен, и, как пишет Марта Хайд, не найдется и двух историков, которые согласились бы, каких композиторов следовало бы называть неоклассиками [3, с. 202]. Уже упоминавшаяся статья в *New Grove Dictionary* в целом проводит мысль о постепенном, с течением времени, расширении наших представлений о неоклассическом пространстве. Так, эпоха с 1918 по 1945, со ссылкой на недавние исследования, характеризуется в целом как неоклассическая (в качестве единственного значительного исключения назван Варез) [4, с. 754]. Несколько ниже приводится мысль Булеза о том, что различие двух форм неоклассицизма — Стравинского и Шенберга — лишь в том, что первый — «диатонический», а второй — «хроматический», но оба «были одержимы старыми формами» [4, с. 754]. И, в качестве закономерного и важного вывода говорится: «Всегда вероятно, что композиторы, которые кажутся радикально экспрессионистическими сегодня, покажутся неоклассическими завтра» [4, с. 754].

В России специально проблеме неоклассицизма была посвящена небольшая книга В. П. Варунца [5], который, дав вполне широкий общий обзор, остановил внимание на трех фигурах, которые, по его мнению, представляют неоклассицизм в чистом виде: это Стравинский, Хиндемит и Казелла. Несомненно, они входят в самое ядро стилевого поля неоклассицизма XX века, его «центральную часть» — но может ли это означать, что перечисленными именами это «ядро» исчерпывается?

Само употребление термина «неокласси-

цизм» в новом значении было инспирировано Октетом Стравинского (1923) [6, с. 87], однако за несколько лет до этого возник балет «Пульчинелла», о роли которого сам композитор высказался так: «“Пульчинелла” была моим открытием прошлого, моим крещением, благодаря которому сделались возможны все мои последующие сочинения. Конечно, это был взгляд назад — первое из многих деяний любви в этом направлении — но также и взгляд в зеркало» [7, с. 173].

Взгляды самого Стравинского на неоклассицизм, хотя и высказанные как бы «мимоходом» и с явной иронией (в том числе и самоиронией), тем не менее очень глубоки, хотя бы потому, что он погружает явление в исторический контекст, говоря о его истоках и судьбе. Стравинский понимает неоклассицизм как этап «формулирования» и даже «догматизма» [7, с. 264], который сменил этап «исследования» (его кульминация приходится на 1912 год) — самый яркий и значительный, по мнению Стравинского, этап в музыке XX века [4, с. 754]. То есть, Стравинский рассматривает неоклассицизм как последствие и некий итог («формулирование» — приведение к порядку и системе) мощного всплеска первой волны авангарда. Далее, нетривиальные мысли Стравинского о трех школах неоклассицизма многократно цитировались и хорошо известны. Нам необходимо подчеркнуть, во-первых, что композитор фактически реализует принцип стилевых полей как модификаций единого инварианта.

О своих «подражателях» или представителей «своей» школы Стравинский пишет с иронией и, по-видимому, не без некоторого сожаления (скорее всего, он имеет в виду представителей французской «Шестерки», для которых он был «Царем Игорем»): «они подражали не столько моей музыке, сколько моей индивидуальности» [7, с. 265], и подражания эти касались поверхностных признаков стиля, а не его глубинных основ. Уникальность Стравинского в том, что он первый и единственный в первой половине века в таком масштабе отошел от «словесно-речевой» парадигмы музыки, и обратился к «ритуально-жестовой» [8]. К моделям из внеромантических миров Стравинский обращался не только в своих неоклассических опусах, но и в произведениях на интонации из русского фольклора («Свадебка»). Так выявляется принципиальная близость неоклассицизма неофольклоризму, подтверждаемая не только Стравинским, но и Бартоком, Лютославским и рядом других композиторов.

Стравинского неоклассического периода, его французских последователей и Хиндемита несомненно объединяет ряд существенных черт стиля: антиромантическая объективность, линейность фактуры, полифония, жестковатые гармонии на основе расширенной хроматической тональности, известная простота высказывания — как в смысле прозрачности фактуры, так и в смысле отсутствия «психологических глубин». О некоторых из указанных качеств писали Бузони (в «Молодой классичности») и Сати, а последний также пытался воплощать эти принципы в своем творчестве. Но и при всех отмеченных чертах общности Стравинский заметно выделяется какой-то особой полнотой и последовательностью в воплощении неоклассических принципов. И дело здесь не столько в интонационных моделях, сколько в принципах формообразования. В то время как в симфониях Хиндемита, Онеггера, в симфонических произведениях Бартока присутствуют заметные черты бетховенско-малеровского, процессуально-нарративного симфонизма XIX века с яркими контрастами тем внутри частей, с направленным движением и трансформацией лейттем от первой части к результирующему финалу — итогу и выводу всей концепции, Стравинский последовательно опирается на барочную моноаффектность частей и не выстраивает цикл как направленный процесс, объединенный «циклическими» темами. Даже самая «стравинская» из сонат Прокофьева — Седьмая — опирается на конкретные модели построения сонатной формы романтиков — Шопена, Чайковского и Листа [8, с. 50]. Стравинский, в свою очередь, даже в «Симфонии псалмов», местами не совсем чуждой романтической интонационности (но не интонирования!), все же выстраивает ее скорее как геометрическую конструкцию, нежели процесс.

Подытоживая, констатируем факт: неоклассическое стилевое поле XX века окружено целым рядом как близких (неофольклоризм, урбанизм, конструктивизм, джаз, так и принципиально контрастных стилей (таких, как романтизм, включая его модификации «пост-» и «нео-», экспрессионизм, импрессионизм, частично — постромантический академизм). Во многих случаях происходили наложения соседствующих полей на неоклассическое поле, что и порождало множество его вариантов. Критерием для определения базового стиля является соблюдение стилоопределяющего *инварианта неоклассицизма: преобразование доромантических стилевых моделей в модер-*

нистском ключе на антиромантической основе. К примеру, у позднего Прокофьева, Равеля, Бартока романтические элементы ассимилируются на неоклассической основе, у позднего Рахманинова или Хачатуряна, наоборот, на основе позднего романтизма усваиваются некоторые неоклассические черты. Но, как бы то ни было, это явления часто довольно близкие и пограничные, хотя и имеющие различные основания.

Таким образом, значительно плодотворнее понимать под неоклассицизмом (как, собственно, и под романтизмом, и модернизмом) не стиль, а поле родственных стилей, исторически развивающееся и варьирующее глубинные инвариантные принципы.

Список источников

1. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью / сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
2. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
3. Hyde M. M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music // *Music Theory Spectrum*, Autumn. 1996. Vol. 18, No. 2, pp. 200–235.
4. Whittall A. Neo-classicism // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Vol. 13. pp. 753–755.
5. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
6. Messing S. Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg / *Stravinsky Polemic*. London: UMI Research press, 1988. 248 p.
7. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
8. Зенкин К. В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. Т. 9. Вып. 1. С. 34–53.

References

1. Varunts, V. P. (ed.) (1991), *Prokofiev o Prokofieve: stati i interviyu* [Prokofiev about Prokofiev:

- articles and interviews], *Sovetskij kompozitor*, Moscow, USSR.
2. Levaya, T. N. (1991), *Russkaya muzyka nachala XX veka v hudozhestvennom kontekste epohi* [Russian music of the beginning of the XX century in the artistic context of the epoch], *Muzyka*, Moscow, USSR.
3. Hyde, M. M. (1996), “Neo classic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 2, pp. 200–235.
4. Whittall, A. (2001), “Neo-classicism”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, pp. 753–755.
5. Varunts, V. P. (1988), *Muzykalnyj neoklassicism: Istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: Historical essays], *Muzyka*, Moscow, USSR.
6. Messing, S. (1988), *Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg / Stravinsky Polemic*, UMI Research press, London, UK.
7. Stravinsky, I. F. (1971), *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments on], *Muzyka*, Leningrad, USSR.
8. Zenkin, K. V. (2018), “Stravinsky in the context of the historical paradigm shift of musical art”, *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 9, no. 1, pp. 34–53.

Информация об авторе

К. В. Зенкин — доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

Information about the author

K. V. Zenkin — Doctor of Art History, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, Professor of the Department of History of Foreign Music

Статья поступила в редакцию 16.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 16.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3 (74). С. 84–89.

Actual problems of high musical education. 2024. No 3 (74). P. 84–89.

Научная статья

УДК 786.6

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.011

Эмоции как продукт технологий в современной концертной и музыкально-театральной практике

Крылова Александра Владимировна

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,

Ростов-на-Дону, Россия

E-mail: a.v.krilova@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

Аннотация: Одной из тенденций современного искусства, в том числе и музыкального, явилось стирание границ между элитарным и массовым. Академическое музыкальное искусство, теснимое шоу-бизнесом, в стремлении к расширению слушательской аудитории, стало подпитываться идеями своего конкурента, преуспевающего в коммуникативном и технологическом планах. Так появились новые форматы оперных и балетных телешоу, артколлекторивные подходы к тематическому программированию концертных программ, например, «классика с диджеем» и др. Стимулом этому явилось понимание пресыщенности современного зрителя сильными эмоциями, продуцируемыми в сфере масскульты посредством разного рода внешних эффектов. «Медийность сценографии», способная усилить эмоциональную отдачу, стала стратегически значимой установкой постановочного процесса, нацеленной на удержание интереса зрителей и в сфере академического искусства. В качестве примеров, в статье рассмотрено применение видеомэппинга и приемов пространственного звукового воздействия в сфере музыкальной классики. Установка на проникновение в глубинные слои эмоционального через изучение его природы, легла в основу новых экспериментальных произведений. Примером такого рода явилось сочинение DÖKK — мультимедийный перформанс, в основу которого положена карта эмоций. Обзорный анализ сочинения, приводит к выводу, что оттолкнувшись от гиперэмоциональности коммерческого музыкального продукта, в сфере высокого искусства технологии становятся не только основой новых мультимедийных его форм, но и инструментом исследования природы и порога эмоционального в искусстве и творчестве.

Ключевые слова: карта эмоций, инновационные технологии в искусстве, академическая и массовая музыка, видеомэппинг, окружающий звук, Dökk.

Для цитирования: Крылова А. В. Эмоции как продукт технологий в современной концертной и музыкально-театральной практике // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 84–89. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.011>

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Emotions as a product of technology in contemporary concert and musical-theatrical practice

Krylova Alexandra V.

Rostov State Rachmaninov Conservatoire,

Rostov-on-Don, Russia

E-mail: a.v.krilova@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

Abstract. One of the tendencies of contemporary art, including music, is blurring of the boundaries between elite and mass. Academic music, oppressed by show business and striving to expand the audience began to feed off the ideas of its opponent, successful on communicational and technological levels. Therefore, new formats of opera and ballet TV shows, collaborative approach in thematic planning of concert programs (e.g. classical music with dj) etc., were created. The main incentive was understanding of emotional satiation of the audience, Media in scenography, due to its ability to

increase emotional staging process in the field of academic music, aimed at keeping attention and interest of the audience. As examples, the article considers projection mapping technology and various spatial sound effects in the sphere of classical music. The idea of penetration in the deeper levels of emotionality through exploration of its nature became the basis of the new experimental works, such as multimedia performance DÖKK, that uses original software to synthesize real-time data from the show's score, the movement and heartbeat of the performer, and the emotional analysis of social media content of the people worldwide. Overview of the work allowed the author to make a conclusion that, stemming from the highly emotional commercial musical products, technologies become not only an integral part of the new multimedia art forms in the field of high culture, but also a tool to examine the nature of emotions in art.

Keywords: emotion map, innovative technologies in art, academic and popular music, video mapping, ambient sound, Dökk

For citation: Krylova A. V. Emotions as a product of technology in contemporary concert and musical-theatrical practice. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 84–89 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.011>

Начиная с эпохи постмодерна грань между массовым и элитарным искусством становится эфемерной. В предельно обнаженном виде демонстрирует смешение смыслов и текстов высокого и прагматичного реклама. Рекламные постеры автомобиля Mazda, как и многие другие, апеллирующие к живописным полотнам известных мастеров, иллюстрируют это во всей своей полноте (Рис. 1).

Однако академическое искусство, долгое время выстраивавшее жесткие барьеры, позиционируя себя как исключительно интеллектуальное (каким оно и есть на самом деле), оказавшись на обочине шоу-бизнеса, за последние десятилетия все же пересмотрело свои позиции. Менеджмент академической музыки стал подпитываться опы-

том своего главного конкурента, значительно более продвинутого в технологиях общения с аудиторией и технологичности представления своего незамысловатого продукта.

Шоковый эффект попсы проистекал из умопомрачительной ее «упаковки» — начиная от ма́стерской аранжировки, умело прятавшей интонационный примитивизм, до сценических чудес XX, а теперь и XXI века. В желании расширить сильно поредевшую и постаревшую в начале 2000 годов аудиторию, организаторы концертных мероприятий задумались над формами ее представления, а новое поколение композиторов стало искать пути популяризации своей музыки в копилке современных трендов. Завоевание массовой аудитории не-

Рис. 1. Примеры креативной рекламы Mazda¹
III. 1. Examples of creative Mazda advertising¹



избежно лежало через использование разных форм и приемов масскульта: Большая опера и Большой балет, представленные зрителю в формате телешоу, концерт классика с диджеем в зале Хоровой капеллы Петербурга, опера-квест (В. Генин «Мир дивных комнат») или опера ток-шоу (М. Рауз «Деннис Кливленд»), — примеров немало.

Чем объяснима эта неизбежность встречного

движения? Музыка — язык эмоций, но зритель сегодня пресыщен их высоким градусом, в процесс этот свою лепту внесла и реклама с невообразимой красотой ее поверхности, и киноиндустрия с разнообразной фантастикой, фильмами ужасов и остросюжетными блокбастерами, влекущими адреналиновые выбросы. Музыкальная же классика в ситуации ее концертного преподнесения,

априори развернутая к духовному интеллектуальному началу, никогда не была склонна к внешним эффектам, концертный ритуал был и остается достаточно строгим.

Однако ситуация выживаемости вида заставила изменить стратегию и обратить внимание на новые технологии, успешно применяемые в шоу-индустрии. Этот опыт, направленный на гиперсуггестию стал постепенно внедряться и в сферу преподнесения академического искусства. «Медийность сценографии» — новая и стратегически значимая установка постановочного процесса, нацеленная на завоевание и удержание интереса зрителей. Инновационные технологические решения в свете, звуке, декорациях и костюмах не только обеспечивают зрелищность образов, но и помогают создать и поддержать эмоциональную среду, которая органично окружает и актеров, и зрителей.

Видеомэппинг², дроны, акустические эффекты, приемы пространственного звукового воздействия не обошли и музыкальную классику. Остановимся на некоторых примерах. Так видеомэппинг позволяет не только проецировать стереоизображение на предметы, но и менять пространство вокруг них, делая сами объекты участниками представления. На концерте аргентинской виолончелистки Соль Гобетты был использован видеомэппинг малых объектов, им в данном случае явилась поверхность виолончели, на которой параллельно звуковому ряду развевалась цветосветовая партитура³, сопровождающая исполнение Концерта ми минор для виолончели Эдварда Элгара. Перед зрителем одновременно представили два ряда художественной информации — музыкальный и визуальный.

Второй пример — динамизация сцены на концерте Шоу опера. Примечательно само название концерта, ломающее рамки привычного, и этим вовлекающее широкий срез публики в концертный зал. Программа, соответственно, составлена из классических «хитов». Красота сменяющихся 3-D декорационных сценических картинок погружает актеров и публику в мир чудесного. Отмечу, что в подобный декор может быть вовлечена вся коробка зрительного зала⁴.

Для музыкального театра проекционное мэппинговое решение сценографии бывает просто незаменимым, как в постановке «Чудеса и куралесы» Московского Театра Мюзикла по книге Льюиса Кэрролла с музыкой Владимира Баскина «Алиса в Стране чудес». Видеомэппинг на сценические декорации мюзикла был разработан Лабо-

раторией компьютерной графики United 3D Labs⁵.

Не менее эффективно воздействует на эмоциональное состояние зрителя и аудиальный дизайн — мощный инструмент современной звуко-режиссуры, способный влиять на восприятие [1] Так, используя при постановке оперы Дж. Адамса «Доктор Атомный» технологии окружающего звука, Марк Грей отмечал, что при введении объемного звука «...у зрителей возникает ощущение исчезновения стен» [2, р. 105]. Исследуя пространственные характеристики оперы, А. Шорникова пишет: «Публику постепенно “окружают” так называемые диететические звуки — шум дождя, гром, гудение далеко летящего самолета и т.д. Помимо них, авторы используют инфразвуковые частоты, в большей степени для провокации общего физиологического беспокойства, нежели с целью вызвать ассоциации с конкретными физическими объектами или природными явлениями». Вывод исследователя: «Дж. Адамс не только управляет эмоциональным состоянием зрителей, но и расширяет игровое пространство сцены, “уводя” его за пределы театрального зала» [1, с. 49].

Другой пример: Мюриел Маффрè (прима балета Сан-Франциско) и инженер Кен Голдберг реализовали проект Ballet Mori, поставленный в честь столетия землетрясения в Сан-Франциско. «Импровизационный танец исполнялся под сейсмические колебания: специальная акустическая установка получала данные с сейсмографа в режиме реального времени и с помощью интернета транслировала звук в зал» [3].

Итак, технологии раскрывают особые возможности для работы с эмоциональным фоном как исполнителя, так и зрителя. Но и само искусство не остается в стороне от стремления проникнуть в глубинные слои эмоционального. Пример такого рода эксперимента — мультимедийный перформанс DÖKK, созданный итальянской студией цифрового искусства и продюсерской компанией Fuse⁶, в основу которого положена карта эмоций. Кратко поясним, что различные эмоциональные состояния соответствуют определенным тепловым спектрам различных частей тела (Рис. 2).

Не случайно психологи указывают, что между эмоциями и физиологическими реакциями существует прямая связь. «Мы испытываем эмоции прямо в теле, наше сердце колотится, когда мы волнуемся, дыхание учащается, немеют конечности. Эмоции оценивают поступающую информацию, передают ее в мозг, который кодирует ее в форме его субъективных образов» [4, с. 76–77].

В ряду исследований данной проблемы — работы, изучающие механизм воздействия музыки, как языка эмоций [5]. В задачи коллектива студии FUSE, помимо чистого творчества, входит изучение процесса воздействия искусства на эмоции — одну из важнейших сторон психических процессов, характеризующих переживание человеком действительности.

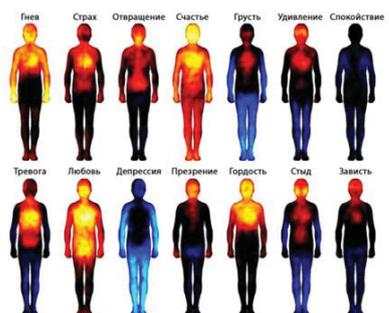
С этой задачей связано и произведение DÖKK. Это исландское слово, в переводе означающее «тьма». В психологии тьма — зона подсознания, которая не осознаётся, но при этом управляет поступками и эмоциями людей. Тьма — это непознанное, тайна, бездна, в мироздании — состояние покоя, то, откуда все появляется и куда исчезает. Древний текст гласит: «Едина Тьма наполняла Беспредельное всё, ибо Отец, Матерь, Сын еще были Воедино, и Сын не пробудился еще для

нового колеса и странствий на нём...» [6, с. 49].

В концепции DÖKK — тьма — метафора Вселенной. Определяя концепцию произведения, авторы пишут: «Все, что нас окружает, представляет собой не что иное, как совокупность атомов, частиц и электромагнитных полей, вибрирующих без всякого видимого смысла. Когда эти импульсы интерпретируются нашим разумом, они становятся цветами, вкусами, музыкой, воспоминаниями и эмоциями: основой того, что каждый из нас воспринимает как реальность. Dökk — это путешествие по подсознанию, где реальность представлена мирами и вселенными, которые принимают форму и растворяются в сознании» [7].

Повествование разворачивается в пространстве 10 замкнутых круговым движением комнат. Итальянское слово stanza («комната») имеет ряд значений, для авторов перформанса — это мен-

Рис. 2. Телесные карты эмоций⁷
III. 2. Bodily sensation maps⁷



тальное пространство, внутри которого складывается наше индивидуальное видение реальности. Комнаты Dökk символичны — это уголки разума, где создаются вселенные, которые напоминают о различных этапах жизни, отсюда и круговой путь, где конец совпадает с новым началом. Вселенная выступает символом человеческого духа, что определяет сценографию представления, где совмещены два плана, с одной стороны — визуализация того, что представляет собой наша вселенная, реализованная как на реальных результатах научных наблюдений за космосом, так и на их моделировании. С другой, — на раскрытии внутреннего мира человеческого духа, олицетворением которого становится танец, как наиболее древняя форма искусства и трансляция в реальном времени информации о переживаемых эмоциях исполнителя, но не только. Сценография Dökk воплощает взаимозависимость между главным героем и окружающим миром. Для реализации этой идеи, была

создана система, которая обрабатывает данные в реальном времени от биометрических датчиков и датчиков движения, расположенных на теле танцовщицы — Эрики Равот. Так на всем протяжении путешествия по десяти комнатам-порталам осуществляется анализ частоты ее сердечных сокращений в реальном времени, которая связана с ритмом мерцания одной из звезд, составляющих вселенную, визуализированную на сцене. Авторы комментируют: «Сердце — это первый орган, который формируется при зарождении новой жизни, и он останавливается последним, когда она заканчивается. Аналогично, начало и конец Dökk определяются реальным сердцебиением исполнителя, получаемым с помощью датчика частоты сердечных сокращений» [7].

Кроме того, на визуал и музыку прямое влияние в реальном режиме времени оказывает информация, получаемая из соцсетей. Специально созданный веб-сервис, предоставляющий API

(интерфейс прикладного программирования) анализирует поток твитов (через API Twitter), отфильтрованных по актуальным темам именно на данный конкретный момент⁸. Он задействует алгоритм анализа настроений и переводит эти данные в графические представления, опираясь на цветовые оттенки карты эмоций с доминированием красного цвета, отражающего интенсивность человеческого тепла. То есть, если во время исполнения Dökk, в мире происходит какое-либо значимое событие, визуальный и звуковой ландшафты представления изменяются, приобретая другие коннотации. Так материализуется идея связи с миром, в осмысление и переживание которой вовлечена зрительская аудитория, стимулируемая к выходу за рамки того физического пространства, в котором развертывается представление.

Отдельно следует сказать о технологической стороне музыкального оформления DÖKK, выполненном Риккардо Баццони. Звуковая часть представления разработана и сведена через систему объемного окружающего многоканального звука (4.2) с целью задействовать мультисенсорные механизмы восприятия, усилить воздействие на зрителя, погрузив его в эпицентр эмоционально окрашенного звукового потока. Саундтрек сконструирован из предварительно записанных и отредактированных сэмплов, в основе которых разный звуковой материал. Например, шесть треков группы «Ghost» — по одному на каждую из базовых эмоций или записи, осуществленные во время сеанса музыкальной терапии с участием детей с особыми потребностями дошкольного возраста в Кампогальяно — итальянской коммуне под покровительством святой Урсулы⁹. В соответствующей компьютерной обработке они легли в основу первых частей, связанных с началом жизни, с детством. На звуковой ландшафт, в не меньшей мере чем на визуальный, влияют данные, полученные из сети, поскольку сведение треков изменяется на основе процентного соотношения проанализированных эмоций¹⁰.

В заключение следует сказать, что искусство работает с образом, художественный образ всегда символичен, поскольку наполнен глубинным смыслом, считывание его происходит в большей мере на эмоциональном уровне, особенно в музыке. Современные технологии обладают уникальными ресурсами для усиления эмоционального воздействия на зрителя, поскольку к созданию образа подключены новые аудиовизуальные ресурсы, позволяющие существенно поднять градус

суггестии, создать в процессе представления произведение высокого искусства эмоциональную шкалу, захватывающую и перманентно удерживающую внимание даже неподготовленного зрителя. Очевидно, что работа с эмоциями на основе новых технологий не ограничена постановочно-сценографическим процессом, она касается содержания произведений искусства, в контекст которых оказывается возможным включение сиюминутно переживаемых эмоций, как исполнителей, так и зрителей. Представленный опыт создателей Dökk показывает безграничность этих возможностей, способных влиять на текст и смысл сочинения с учетом общего эмоционального климата, отражаемого в реакциях на глобальные события, происходящие в мире, через систему социальных сетей. Это рождает новый градус интерактивности, изменяющий и сам принцип работы художника с формой, которая перестает быть жесткой в силу отсутствия в реальном потоке жизненных энергий — космических или духовных, фактора точной повторности. Современные же технологии выступают одновременно и как инструмент создания медийного искусства, и как инструмент исследования природы и порога эмоционального в искусстве и творчестве.

Примечания

¹ Источник — https://severozapad.pro/news_mazda/10032984/ (дата обращения: 04.08.2024).

² Видеомэппинг — аудио-визуальная технология, создаваемая с помощью одного или нескольких проекторов, работающих на основе специального программного обеспечения.

³ Видео пример см.: <https://youtu.be/qWUDu-1FpSIU> (дата обращения: 08.08.2024).

⁴ Видео пример см.: <https://www.youtube.com/watch?v=qumVrFIWysU> (дата обращения: 03.08.2024).

⁵ Пример: видеомэппинг для спектакля «Чудеса и куралесь» (Алиса в стране чудес) см.: <https://uni3dlabs.ru/portfolio/video-content-for-the-musical-miracles-and-keralese/> (дата обращения: 16.08.2024).

⁶ Компания была организована в 2007 году Лукой Камеллини и Маттия Корретти.

⁷ Источник — <https://www.pnas.org/doi/pdf/10.1073/pnas.1321664111> (дата обращения: 09.08.2024).

⁸ Алгоритм основан на библиотеке с открытым исходным кодом, разработанной Урошем Крчадиначем — сербским программистом, цифровым художником, писателем и педагогом. Крча-

динац рассматривает программное обеспечение как выразительную среду, подобную живописи, литературе и музыке. Он считает, что свет и звук — это микрокосм, отражающий настроение мира. См. об этом: <https://krcadinac.com/>.

⁹ Располагается в Италии в регионе Эмилия-Романья, подчиняется административному центру Модена, население составляет 8044 человека (на 2004 г.).

¹⁰ Демонстрационную нарезку данного сочинения см.: https://vk.com/wall_388266_1339086 (12.08.2024).

Список источников

1. Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50.
2. Ebright R. Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design // Cambridge Opera Journal. 2019. № 1. Pp. 85–117.
3. Современный балет: на стыке традиции и технологий. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата обращения: 04.04.2024).
4. Васютина Е. Н. Телесная карта эмоций как инструмент управления психическим состоянием // Наука и социум. Материалы XII международной научно-практической конференции. Ч. 1. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2021. С. 76–78.
5. Putkinen V. Bodily maps of musical sensations across cultures. URL: <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/8BKPX> (дата обращения: 02.04.2024).
6. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии, и философии, т. 1, ч. 1 Космическая эволюция. Станцы Дзиан / пер. с англ. Е. И. Рерих. URL: <https://russiantheosophist.com/wp-content/uploads/2019/01/Блаватская-ЕП-Тайная-Доктрина-т1-расшир-2017.09.05.pdf> (дата обращения: 02.04.2024).
7. DÖKK. Выступление в прямом эфире 2017. URL: <https://www.fuseworks.it/works/dokk/> (дата обращения: 02.04.2024).

References

1. Shornikova, A. V. (2021), “Working with Ar-

tistic Time and Space in John Adams’s Opera Doctor Atomic: Towards the Problem of the Embodiment of Performativity”, *Juzhno-Rossiiskij muzykal’nyj al’manah* [South-Russian Musical Anthology], vol. 4, pp. 45–50.

2. Ebright, R. (2019), “Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, pp. 85–117.
3. Biletsofit (2019), “Contemporary Ballet: At the Crossroads of Tradition and Technology”, available at: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (Accessed 04 April 2024).
4. Vasjutina, E. N. (2021), “The body map of emotions as a tool for managing the mental state” *Nauka i socium. Materialy XII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Science and society. Proceedings of the XII international scientific and practical conference], no. 1, Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russia, pp. 76–78.
5. Putkinen, V. (2023), “Bodily maps of musical sensations across cultures”, available at: <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/8BKPX> (Accessed 02 April 2024).
6. Blavatskaja, E. P. (2017), “The Secret Doctrine. Synthesis of Science, Religion, and Philosophy, vol. 1, no. 1 Cosmic Evolution. Stanzas of Dzyan. Translation from English by E. I. Roerich”, available at: <https://russiantheosophist.com/wp-content/uploads/2019/01/Blavatskaja-EP-Tajna-Doktrina-t1-rasshir-2017.09.05.pdf> (Accessed 02 April 2024).
7. Fuseworks (2017), “DÖKK. Live performance 2017”, available at: <https://www.fuseworks.it/works/dokk/> (Accessed 02 April 2024).

Информация об авторе

А. В. Крылова — доктор культурологии, проректор по научной работе, заведующая кафедрой продюсирования, профессор

Information about the author

A. V. Krylova — Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Production, Professor

Статья поступила в редакцию 18.08.2024; одобрена после рецензирования 02.09.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 18.08.2024; approved after reviewing 02.09.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 792.8

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.012

Айседора Дункан и ее идея воспитания «артистического человека» в советских реалиях: из попутчиков в диссиденты

Приданова Елена Владимировна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: epridanova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8729-8772>

Аннотация. Пластическое искусство выдающейся американской танцовщицы Айседоры Дункан представляет ценность не только как смелый шаг на пути к новому этапу развития танца, но и как пример воплощения идеи «артистического человека» в искусстве рубежа XIX–XX веков. Этот художественно-антропологический проект предполагал актуализацию преобразующей функции искусства. Начиная с романтической утопии Вагнера и заканчивая антропософией Штейнера, процесс постижения природы человека через совершенствование его выразительных проявлений предполагал утверждение новой целостности: единства тела, души и духа. Особое внимание многими представителями этой эпохи уделялось вопросу взаимосвязи музыки и пластики, обоснованию основополагающей роли жестово-кинетической модальности для формирования выразительных форм.

Для Дункан танец стал своеобразной религией, утверждающей идею свободной и сильной личности. Захватившая утопической идеей преобразования человека, она вкладывает все свои силы в создание школы танца для девочек. Не найдя поддержки в Америке и Европе, Айседора устремляется в молодое советское государство, поскольку ее героический пафос резонирует социально-политической ситуации. В статье советский период творчества американской танцовщицы рассматривается сквозь призму синтеза музыки и пластики на примере постановок на музыку революционных песен. Анализ в этом контексте хореографической интерпретации «Дубинушки» позволяет наметить контуры воплощения в музыкально-танцевальном искусстве «артистического человека», адаптированный к советским реалиям.

Ключевые слова: Айседора Дункан, свободный танец, музыка, пластика, «артистический человек», Дельсарт, эвритмическое воспитание, «Дубинушка»

Для цитирования: Приданова Е. В. Айседора Дункан и ее идея воспитания «артистического человека» в советских реалиях: из попутчиков в диссиденты // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 90–95. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.012>

Original article

Isadora Duncan and her idea of raising an “artistic person” in Soviet realities: from fellow travelers to dissidents

Pridanova Elena V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: epridanova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8729-8772>

Abstract. The plastic art of the outstanding American dancer Isadora Duncan is valuable not only as a bold step towards a new stage of dance development, but also as an example of the embodiment of the idea of an “artistic person” in the art of the turn of the XIX–XX centuries. This artistic and anthropological project assumed the actualization of the transformative function of art. Beginning with Wagner’s romantic utopia and ending with Steiner’s anthroposophy, the process of comprehending human nature through the improvement of its expressive manifestations presupposed the establishment of a new integrity: the unity of body, soul and spirit. Special attention was paid by many representatives of this era to the issue of the relationship between music and plastics, the substantiation of the fundamental role of gesture-kinetic modality for the formation of expressive forms.

For Duncan, dance has become a kind of religion, affirming the idea of a free and strong personality. Captured by the utopian idea of human transformation, she puts all her strength into creating a dance school for girls. Unable to find support in America and Europe, Isadora rushes to the young Soviet state, as her heroic pathos resonates with the socio-political situation. In the article, the Soviet period of the American dancer’s creativity is considered through the prism of the synthesis of music and plastics on the example of productions of revolutionary songs to music. The analysis in this

context of the choreographic interpretation of “Dubinushka” allows us to outline the contours of the embodiment in the musical and dance art of the “artistic man”, adapted to Soviet realities.

Keywords: Isadora Duncan, free dance, music, plastic arts, “artistic person”, Delsarte, eurythmy education, “Dubinushka”

For citation: Pridanova E. V. Isadora Duncan and her idea of raising an “artistic person” in Soviet realities: from fellow travelers to dissidents. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 90–95 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.012>

Художественно-антропологический проект «артистического человека» в качестве осознанной творческой установки восходит к «Произведению искусства будущего» (1949) Вагнера, где он писал о том, что человек является одновременно и предметом, и материалом художественного творчества [1]. По справедливому наблюдению А. Ф. Лосева, приведенному в предисловии к переводу этого труда на русский язык, композитор стремился разглядеть в мифологических персонажах своих музыкальных драм «во всей наготе настоящего живого человека», «истинного человека вообще», в котором различал «нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов» [1].

Важно, что искусство стало интерпретироваться им как средство трансформации личности, особый способ ее целенаправленного воспитания, цель которого — отточив выразительные возможности коммуникации, познать и выявить ее высшие способности. Тем самым было положено начало процессу концептуализации художественного творчества в качестве одной из форм практики саморазвития как для тех, кто посвятил ему свою жизнь, сделав своей профессией (это относится и к композиторам, и к исполнителям — певцам, актерам, инструменталистам — и к музыкальным педагогам), так и — в утопической перспективе — для всего человечества. Была осознана не только целостность человека в его «артистическом» (или выразительном) проявлении, но и единство бытия самого искусства, объединяющего усилия всех участников процесса его осуществления: автора-исполнителя-реципиента. Дополняясь новыми смысловыми акцентами, художественно-антропологический проект активно развивался в период второй половины XIX — начала XX века в теоретических работах и практических опытах Франсуа Дельсарта, Эмиля Жак-Далькроза, Рудольфа Штейнера, Жана д’Удина.

Так, согласно Дельсарту, в своих лучших образцах истинное искусство должно представлять полную и гармоничную реализацию всех потенциальных возможностей человека. Последователи французского музыканта и теоретика, опираясь на

предложенную им семиотическую систему жестов, заострили внимание на телесно-витальных интенциях музыки и ее преобразующем человеческую личность потенциале. Жак Далькроз создал школу эвритмического воспитания целостной художественной личности, телесно-двигательная активность которой «облагорожена» тонким чувствованием и постижением законов музыки. Антропософ Рудольф Штейнер разработал свой вариант методики, согласно которой благодаря пластике и жесту можно прийти к более глубокому ощущению смысла слов и звуков. Исходной точкой рассуждений Жана д’Удина является понимание искусства как «печати личности». Как и для многих его предшественников, образцом истинного искусства для него становится античное, а главным ориентиром — сформулированный в латинской поговорке тезис: «искусство есть человек, прибавленный к природе». В своей книге «Искусство и жест» автор теоретически осмыслил синестетическую природу искусства и фундаментальную роль осязания или тактильно-кинестетического модуса чувственности [2].

Являясь ученицей Дельсарта и идейной последовательницей Вагнера и Далькроза, Айседора Дункан попыталась на практике реализовать концепцию артистического человека не только в собственных хореографических экспериментах, но и на базе организованной ею школы для девочек. Ограниченная в ресурсах и возможностях, она несколько раз приступала к воплощению этого проекта в жизнь: сначала в Германии, затем во Франции и США и, наконец, в Советской России. Утопическая мечта сформировать с помощью искусства нового человека — свободного, гармоничного, эстетически развитого и художественно-выразительного — первоначально была воспринята советским руководством с большим энтузиазмом. Несмотря на то, что со временем она подверглась критике, роль московской школы Айседоры Дункан в развитии отечественного искусства крайне велика.

Практически после первых гастролей 1904 года танцовщица стала неотъемлемой частью русской культуры. Ее последующие визиты в Россию

были осуществлены в 1905, 1907–1909, 1913 годах, а в 1921 году она приехала в Москву для создания школы танца, которая активно развивалась при ее непосредственном участии и несмотря на трудности вплоть до 1926 года — времени зарубежных гастролей, предпринятых ради заработка и завершившихся, как известно, трагической гибелью актрисы спустя год после отъезда.

Хронологические и фактологические подробности этого процесса подробно рассмотрены в исследовании Елены Юшковой «Айседора Дункан и вокруг» [3]. Как указывает исследователь, после гибели основательницы школа осталась на попечении ученицы и приемной дочери Айседоры — Ирмы Дункан, тем не менее воспитанницы много гастролировали по стране и создавали «пластические стандарты для массовых празднеств». Дальнейшую судьбу организации она называет выживанием: с гастролей в США 1928–1930 годов студиики возвращаются без Ирмы, затем под руководством одной из любимых учениц и последовательниц Марии Борисовой и театрального деятеля, стоявшего у истоков школы, Ильи Шнейдера вплоть до закрытия в 1949 году много ездят по Советскому Союзу. В постановках продолжается трудовая и героическая тема — показываются даже военные подвиги Александра Матросова и Зои Космодемьянской [3].

После многолетних перипетий, связанных с постепенным охлаждением руководства страны к деятельности Дункан и ее школы, наступает закономерный финал, о чем можно узнать из статьи А. Анисимова, опубликованной в 1949 году в газете «Советское искусство». В ней рассматривается «тлетворное влияние безродных космополитов» на советскую эстраду и настоятельно рекомендуется «пересмотреть деятельность студии Дункан, пропагандирующую болезненное, декадентское искусство, завезенное в нашу страну из Америки, далекое по своему существу от основ реалистического народного искусства» [3]. Несмотря на попытки выпускниц школы возродить ее в 1963 году, Министерство культуры не поддержало проект. Е. Юшкова приводит в своей монографии красноречивый и показательный ответ чиновников: «Пластический танец как разновидность хореографического искусства органично вошел в искусство классического танца... утратив свое значение для советского зрителя... отдавая должное на определенном историческом этапе..., не считаем целесообразным организацию студии пластического танца» [3, с. 139]. Существование москов-

ской школы Дункан наглядно продемонстрировало переход от революционного романтического порыва, свойственного молодому государству, к его бюрократизации и идеологизации. На смену пластической свободе приходят массовые марши на парадах и классический балет [3, с. 141].

Попытаемся наметить облик «артистического человека» в контексте советских реалий на примере музыкально-пластических композиций, созданных Айседорой и ее ученицами в рамках советского периода. Важно понимать, что танец был для Дункан способом выразить порывы души, соответствующие органике тела. Он стал для нее инструментом создания новой морали, утверждением энергии жизненного порыва и одухотворенной чувственности. Обращение к академическому музыкальному наследию (Бах, Корелли, Глюк, Моцарт, Бетховен, Шопен, Берлиоз, Бизе, Брамс, Дворжак, Дебюсси и др.) было связано именно со стремлением к воплощению облагороженной, одухотворенной природы человека.

При всей своей внешней импровизационности, созданные Айседорой композиции всегда были продуманы по форме и пластическому языку, на что указывают американские исследователи [4]. Существующие сегодня в видеозаписи реконструкции учениц и последовательниц Дункан также свидетельствуют об этом: несмотря на то, что они сделаны в разных странах и в разное время, независимо друг от друга, их хореография практически идентична.

Перемещение в реалии советского государства, как и общая эволюция стиля Дункан в сторону большего драматизма, привели ее к некоторому смещению первоначальных акцентов, изменили образ «жизнерадостной порхающей нимфы». Она обращается к более соответствующему ситуации музыкальному материалу — это, прежде всего, народные и революционные песни, в которых прославлялась либо радость труда, либо усилие по освобождению от гнета, либо героизм и сила духа человека («Смело, товарищи, в ногу», «Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Кузнецы», «Дубинушка», «Варшавянка», «Юные пионеры») [3]. При всей созвучности новой образности происходящим социальным процессам, она воспринималась Айседорой как универсальная, общечеловеческая, и потому была весьма органична как для нее самой, так и для нового для нее культурного пространства.

Так, например, «Дубинушка» выстроена по принципу чередования сольного и коллективного

движений, имитирующих подтягивание корчевателями тяжелого подрубленного дерева с помощью веревок. Пластическая палитра композиции может быть определена как пантомима, и она сильно отличается от подвижных лирических танцев раннего периода. Тем более точным видится «перевод» звуковых структур на язык жестов. Протяжный запев песни визуализирован как своеобразное «воззвание» — вытянутая рука солистки медленно и напряженно поднимается ладонью вверх на протяжении первой фразы («много песен слышал я в родной стороне»), движение вверх задано тремя ее начальными звуками как основной кинетический посыл, а его характер (медленный и напряженный) соответствует весомости вокального звучания песни. Голова танцовщицы поднята и вместе с корпусом наклонена в обратную сторону, что в семиотической системе Дельсарта обозначает гордость, устремленная вперед и вверх рука — экзальтацию. На второй фразе это же движение совершает вто-

рая рука, усиливая смысловой посыл жеста.

Само внимание к рукам (в традиционном смысле, танец — это, прежде всего, движение корпуса и ног) также приобретает особое значение. Согласно наблюдениям французского наставника Айседоры, каждая часть тела обладает своими выразительными возможностями. Значение движений руки последователь Дельсарта в России и систематизатор его учения — певец, режиссер, критик, директор Императорских театров С. М. Волконский объясняет с помощью наглядной природной метафоры: «всякое развитие идет изнутри наружу: ствол, ветки, листья, цветок — чем дальше от центра, тем сложнее, тем тоньше, тем нежнее. Понятно значение руки в ряду выразительных органов. Только подумайте, какое постепенное уточнение: корпус, плечо, локоть, рука. Все, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все то, что не находит слов, ищет выразиться через руку. Каким же сложным до бесконечности орудием долж-

Рис. 1. Дубинушка. Школа Айседоры Дункан на Пречистинке, 1924 ²
III. 1. Bludgeon. Isadora Duncan's School on Prechistenka Street, 1924 ²



на быть рука, чтобы быть венцом выразительности, последним отточенным острием, переносящим в природную окружность то, что происходит в нашей душевной сердцевине» [5, с. 84].

По Дельсарту, однако, любая часть тела одновременно содержит в себе все смысловые компоненты «целостного человека» (он обозначает эту целостность триадой «жизнь — чувство — разум»). Плечо отражает жизненную силу, локоть — чувство, пальцы — разум, и сама кисть также выражает жизнь (ладонь), душу (тыльная часть ладони) и разум (пальцы)¹.

Второй пластический элемент композиции — уже упомянутое выше синхронное коллективное движение. Такая, казалось бы, простая и неприятная «иллюстрация» музыки жестами избразительного характера создает выразительный и впечатляющий художественный образ. В нем

есть и природная простота, и естественная органика трудового процесса, и достоинство, сила и благородство. Красные туники девушек окрашивают его в тона революционного пафоса и в то же время созвучны христианской символике крови и страдания (Рис. 1).

Рамки статьи не позволяют подробно проанализировать все композиции советского периода. Известно, что танцы, созданные на основе революционных песен, девочки из школы Айседоры Дункан в Москве танцевали по всей России, в крупных городах Китая, и они везде оказывали огромное воздействие на аудиторию. По мнению исследователей, некоторые из них (помимо «Дубинушки» это, прежде всего, «Кузнец», «Варшавянка») — являются шедеврами хореографии.

Усмотреть этическую и эстетическую красоту в материале революционных песен Айседо-

ре помогла концепция, обозначенная выше как «артистический человек», а также искренняя увлеченность танцовщицы высоким идеалом освобожденного человечества. С детства Дункан бунтовала против догматов и ограничений, но с особой силой жажда свободы зажглась в ней в один из первых приездов в Россию. Этот момент она красноречиво описала в своей автобиографии, где рассказала о том, как ее поезд задержался из-за снежных заносов и прибыл в Санкт-Петербург с большим опозданием в 4 часа утра. Именно это обстоятельство способствовало тому, что ей довелось увидеть «зрелище, равносильное по своему ужасу любому, созданному воображением Эдгара Аллана По»: «Я увидела на некотором расстоянии длинную процессию. Мрачную и печальную. Она приближалась. Один за другим шли нагруженные люди, согнувшись под своим грузом — гробами. Кучер замедлил шаг лошади, нагнулся и перекрестился. В неотчетливом рассвете я глядела на это, пораженная ужасом» [6, с. 111]. Как оказалось, она стала свидетельницей похорон рабочих, расстрелянных накануне перед Зимним дворцом 9 января 1905 года.

Впечатление Айседоры, выросшей в бедной американской семье и рано столкнувшейся с жестокой социальной несправедливостью, было чрезвычайно глубоким. «Слезы струились по моему лицу и замерзали на щеках, пока печальная, бесконечная процессия проходила мимо. Но отчего же их хоронили на рассвете? Оттого, что среди дня похороны могли бы вызвать революцию. Слезы сжимали мне горло. С беспредельным негодованием я смотрела на несчастных, убитых горем рабочих, которые несли своих замученных товарищей. Если бы поезд не опоздал на двенадцать часов, я бы никогда этого не увидела... Если бы я никогда не увидела этого, вся моя жизнь сложилась бы иначе. Там, перед этой казавшейся бесконечной процессией, перед этой трагедией, я поклялась посвятить себя служению народу, угнетенным. О, какими же незначительными и напрасными казались мне сейчас все мои личные желания и страдания! Как бесполезно мое искусство, если оно не могло ничем здесь помочь!» [6, с. 111]. Пережитая ею ранее личная трагедия — гибель в автомобильной аварии двоих маленьких детей — сделала артистку чувствительной к людским страданиям и с особой силой побуждала воспевать в своем искусстве непобедимую силу человеческого духа.

Помимо революционных песен в этот период танцовщица обращалась и к классической музыке.

За время работы школы в России Айседора лично или в составе коллектива осуществила постановки танцевальных композиций на различные сочинения: «Славянский марш» и Шестая симфония Чайковского, этюды Скрябина (ор. 8, № 12, ор. 2, № 1, ор. 42, № 5), фрагменты из опер Вагнера (Вступление к «Лоэнгрину», «Полет валькирий», «Траурный марш» из тетралогии «Кольцо нибелунга», вступление к «Тристану и Изольде», «Смерть Изольды»; увертюра к «Тангейзеру», «Вакханалия»), номера из опер Глюка («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»), фортепианные миниатюры Шуберта, Шопена, Штрауса, Рахманинова. Трактовка многих из этих сочинений также выражала драму социальной несправедливости и утверждала ценность человеческой жизни и высоту духовных устремлений. Не случайно американские художники и писатели видели в Айседоре «мифическую фигуру, представляющую идеи освобождения на всех уровнях: личностном, культурном, национальном» [3].

«Москва — город Чуда и мученического Распятия — подвига, добровольно поднятого Россией ради Будущего. Человеческая душа станет такой прекрасной, такой благородной и великой, как людям не грезилось со времен Христа», — писала Дункан о своих чаяниях и надеждах [3, с. 141]. Время показало, что ее идеализированное представление о молодой Советской России не выдержало испытания — утвердившийся в сталинскую эпоху соцреализм предлагал совсем иные ориентиры. Не резонировала новой идеологии и сама идея «артистического человека». Однако художественный потенциал этой концепции видится неисчерпанным, о чем свидетельствует огромный интерес современных исследователей к творческой личности Айседоры, а также большое количество танцевальных студий во всем мире, развивающихся в направлении свободного танца.

Примечания

¹ Подробное описание и обоснование семиотической системы жестов Дельсарта изложено в труде С. М. Волконского [5].

² Источник: <http://idvm.orgfree.com/texts/bibe/roslavleva-prechistenka-20.htm#begin> (дата обращения 05.08.2024).

Список источников

1. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
2. *Удин Жан д'.* Искусство и жест. СПб.: Апол-

- лон, 1911. 248 с.
3. Юшкова Е. В. Айседора Дункан и вокруг: новые исследования и материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. 280 с.
 4. Terry W. Isadora Duncan. Her life, her art, her legacy. New York: Dodd, Mead, 1964. 174 p.
 5. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 176 с.
 6. Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. К.: Мистецтво, 1989. 349 с.
 5. Volkonskiy, S. M. (2012), *Vyrazitel'nyy chelovek. Stsenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)* [An expressive person. Stage education of gesture (according to Delsarte)], Lan, Planeta muzyki, Saint-Petersburg, Russia.
 6. Duncan, A., and Shneyder, I. (1989), *Moya zhizn'; Vstrechi s Eseninym: Vospominaniya* [My life; Meetings with Yesenin: Memoirs], Mistetstvo, Kiev, USSR.

References

1. Vagner, R. (1978), *Izbrannye raboty* [Selected works], Iskusstvo, Moscow, USSR.
2. Udin, Zhan d' (1911), *Iskusstvo i zhest* [Art and gesture], Apollon, Saint-Petersburg, Russia.
3. Yushkova, E. V. (2019), *Aysedora Duncan i vokrug: novye issledovaniya i materialy* [Isadora Duncan and around: new research and materials], Kabinetnyy uchenyy, Ekaterinburg, Moscow, Russia.
4. Terry, W. (1964), *Isadora Duncan. Her life, her*

Информация об авторе

Е. В. Приданова — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

E. V. Pridanova — Candidate of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 10.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 10.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.013

«Приключения обезьяны» Р. Щедрина в контексте направления инструментального театра

Кривицкая Евгения Давидовна

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,

Москва, Россия

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Аннотация. Область инструментального театра всегда интересовала Р. Щедрина. Его пять концертов для оркестра, концерты для фортепиано с оркестром, многие страницы оперных и балетных партитур, камерная музыка необычайно колоритны по тематизму (композитор вкраплял частушки, мелодии популярных песен, джазовые элементы), инструментовке и включают особые приемы работы с оркестром и оркестрантами. Что именно Щедрин почерпнул из сферы инструментального театра, показано на примере его последнего сочинения для симфонического оркестра «Приключения обезьяны». В статье подробно раскрывается жанровый генезис, анализируется литературная основа, описаны приемы театрализации. Щедрин много раз говорил о своем неприятии авангарда, музыки, созданной ради эпатажа или эксперимента. При этом он использовал ряд приемов конкретной музыки, элементы перформанса, но помещал их в иной, академический контекст, создавая любопытный синтез разновекторных стилевых направлений.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Михаил Зощенко, Майя Плисецкая, инструментальный театр, звукопись

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. «Приключения обезьяны» Р. Щедрина в контексте направления инструментального театра // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 96–114. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.013>

Original article

R. Shchedrin's "Adventures of the Monkey" in the context of the direction of instrumental theater

Krivitskaya Evgeniya D.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

Moscow, Russia

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Abstract. The field of instrumental theater has always interested R. Shchedrin. His five concerti for orchestra, concerti for piano and orchestra, many pages of opera and ballet scores and chamber music are unusually colorful in terms of subject matter (the composer incorporated ditties, melodies of popular songs and jazz elements), instrumentation and include special techniques for working with the orchestra and orchestra students. What exactly Shchedrin drew from the sphere of instrumental theater is shown on the example of his last work for symphony orchestra, «The Adventures of the Monkey». The article reveals the genre genesis in detail, analyzes the literary basis, and describes the theatricalization techniques. Shchedrin spoke many times about his rejection of the avant-garde, music created for the sake of epatage or experiment. At the same time, he used a number of techniques of concrete music and elements of performance, but placed them in a different, academic context, creating a curious synthesis of different vectors of style.

Keywords: Rodion Shchedrin, Mikhail Zoshchenko, Maya Plisetskaya, instrumental theater, sound painting

For citation: Krivitskaya E. D. R. Shchedrin's "Adventures of the Monkey" in the context of the direction of instrumental theater. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 96–114 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.013>

В 2020 году Родион Щедрин написал свое последнее (на данный момент) произведение для симфонического оркестра «Приключения обезьяны» в жанре концерта — для рассказчика, трубы, валторны, флейты, арфы и двух исполнителей на ударных инструментах в сопровождении струнного оркестра и чембало. Перечисление группы солистов сразу же дает отсылку к такой разновидности старинного концерта как *Concerto grosso*, где важнейшим принципом являлась состязательность, игровое начало в философском и композиционном смысле.

Именно эти качества оказываются главными в новой партитуре. Буквально в каждом такте в оркестровой ткани происходят удивительные «события»: Щедрин виртуозно комбинирует тембры либо использует особые приемы игры на инструментах, чтобы добиться специальных звукообразовательных эффектов. Партитура становится и энциклопедией современной инструментовки, и демонстрацией высшего мастерства и свободы владения оркестром. Как справедливо замечает О. Синельникова, «программные инструментальные сочинения — самая, пожалуй, интересная для исследователя область его творчества, зона эксперимента и с жанровой природой произведения, и с инструментальным составом, и с особыми сочетаниями тембров, и со способами звукоизвлечения» [1, с. 14].

История про «правильного» советского мальчика, ворчливую бабушку, непоседливую обезьяну поначалу вызывает ассоциации с хрестоматийно известной и популярной детской симфонической сказкой «Петя и Волк» Прокофьева. Но параллель эта чисто внешняя, недаром Щедрин дает партитуре несколько уровней подзаголовков, намекая на внутренние подтексты истории. Его определение — «Музыкальное прочтение по рассказу М. Зощенко» — снимает возрастные рамки: это сочинение адресовано тому слушателю, который способен воспринять не только юмор сюжета, но и оценить виртуозное мастерство его звукового воплощения, а также задуматься о том, нет ли за смехом «слез», ностальгии, раздумий о бытии.

На это указывает и еще один важный подзаголовок: «В память Майи Плисецкой, так любившей этот рассказ». Не утихающая боль потери супруги, друга, музы, великой балерины, вдохновлявшей композитора многие годы, вылилась у Щедрина вначале в глубоко трагическое сочинение — «Мессу поминовения» для хора *a cappella* (2017), а затем — в бурлескную мелодраматическую «Приключения

обезьяны». (Сам Щедрин, объясняя выбор рассказа «Приключения обезьяны», вспоминал, как Майя Михайловна неоднократно читала его вслух [2]).

Зощенко не был среди почитаемых авторов для Щедрина, который в 2002 году, в книге «Монологи разных лет» признавался в своей приверженности Маяковскому, говорил о себе: «маяковец», о том, что «мои жизненные судьбы отчасти определились тем, что круг моих друзей складывался через Маяковского» [3, с. 137]. И что «для нашего поколения конечная станция метро была “Баня” Маяковского. Мы миновали Зощенко (он был полулегален), миновали Хармса, Бабея, Шварца... Поэтому для меня лишь позже открылись и Пастернак, и Цветаева, и Ахматова...» [3, с. 139–140].

Действительно, если проанализировать круг авторов, к которым обращался Щедрин в своих сочинениях, то это, прежде всего, Пушкин, Гоголь, Лесков, Чехов, Лев Толстой, из современных — Твардовский, Вознесенский. В 1950-е годы Щедрин создал музыку к постановкам пьес Маяковского «Баня» (есть также мультфильм) и «Мистерия-буфф», и вернулся к нему в 2020 году, использовав строки Маяковского «Хочу быть понят» (исключенные из стихотворения «Домой») для хора *a cappella*. В последних хорах 2020–21 годов Щедрин обращается и к тем поэтам, которые «оставались в стороне» — к Давиду Бурлюку, Велимиру Хлебникову, Николаю Глазкову и даже к Эдуарду Лимонову. Доходит очередь и до Михаила Зощенко [4].

В недавно защищенной диссертации «Комическое в музыкальном театре Родиона Щедрина» ее автор, Сергей Буланов отмечает особое значение комического компонента для композитора [5], указывает на эту черту, как на сущностную — присущую не только музыке, но и самому характеру композитора, любящему всегда к месту рассказать анекдот, смешную историю. Повседневная речь Щедрина всегда необычайно колоритна, в ней часто встречаются интересные «старинные» слова и метафоры. И эта особая красочность мышления безусловно проявляется в его музыкальном лексиконе.

Взяв прозу Зощенко, Щедрин сделал определенные купюры. Распределение текста он намечал вначале в клавире, который представляет собой «скелет», облеченный потом композитором в роскошные инструментальные одежды.

Все повествование композитор разбил на 15 эпизодов, дав каждому заголовок. Однако разбивка эта чисто умозрительная, важная для испол-

нителей — прежде всего для чтеца и дирижера. Для слушателя повествование течет без остановок, сквозным потоком. Некоторые эпизоды очень краткие, до 10 тактов (как, к примеру, № 7 «Алеша Попов идет в школу»), некоторые, напротив, раз-

вернутые, почти без реплик Рассказчика — таков № 2 «И побежала как угорелая», скерцо, занимающее 135 тактов.

Представим в виде таблицы оригинальный текст Зоценко и сделанные сокращения.

М. Зоценко	Р. Щедрин
<p>В одном городе на юге был зоологический сад. Небольшой зоологический сад, в котором находились — один тигр, два крокодила, три змеи, зебра, страус и одна обезьяна, или, попросту говоря, мартышка. И, конечно, разная мелочь — птички, рыбки, лягушки и прочая незначительная чепуха из мира животных.</p> <p>В начале войны, когда фашисты бомбили этот город, одна бомба попала прямо в зоологический сад. И там она разорвалась с громадным оглушительным треском. Всем зверям на удивление.</p> <p>Причем были убиты три змеи — все сразу, что, быть может, и не является таким уж тяжелым фактом, и, к сожалению, страус.</p> <p>Другие же звери не пострадали, и, как говорится, только лишь отделались испугом.</p> <p>Из всех зверей больше всего была перепугана обезьяна-мартышка. Ее клетку опрокинуло воздушной волной. Эта клетка упала со своего возвышения. Боковая стенка сломалась. И наша обезьяна выпала из клетки прямо на дорожку сада.</p> <p>Она выпала на дорожку, но не осталась лежать неподвижной по примеру людей, привыкших к военным действиям. Наоборот. Она тотчас влезла на дерево. Оттуда прыгнула на забор. С забора на улицу. И, как угорелая, побежала.</p> <p>И вдруг, откуда ни возьмись, выскочила собака. И тоже погналась за нашей мартышкой. Притом, такая нахалка, не только тьякает и лает, а прямо-таки норовит схватить обезьяну своими зубами.</p> <p>Наша мартышка побежала быстрее. Бежит и, наверно, думает: «Эх, думает, зря покинула зоосад. В клетке спокойнее дышится. Непременно вернусь в зоосад при первой возможности».</p>	<p>1. Вступление</p> <p>В одном городе на юге был зоологический сад. Небольшой зоологический сад, в котором находились — один тигр, два крокодила, три змеи и одна обезьяна, или, попросту говоря, мартышка...</p> <p>В начале войны, когда фашисты бомбили этот город, одна бомба попала прямо в зоологический сад. И там она разорвалась с громадным оглушительным треском.</p> <p>Из всех зверей больше всего была перепугана обезьяна-мартышка. Ее клетку опрокинуло воздушной волной. Клетка упала со своего возвышения. Боковая стенка сломалась. И наша обезьяна выпала из клетки прямо на дорожку сада.</p> <p>Она влезла на дерево... И как угорелая побежала...</p>
<p>Бежит и, наверно, думает: «Э, нет, думает, если тут бомбы кидают, то я не согласна». И, значит, что есть силы бежит по улицам города. И до того шибко бежит, будто ее собаки за пятки хватают. Пробежала она через весь город. Выбежала на</p>	<p>2. «И как угорелая побежала...»</p> <p>Бежала, бежала и устала. Переутомилась. Влезла на дерево...</p> <p>Нет, думает, если тут бомбы кидают, то я не согласна». Кушать, конечно, захотела. А в городе, где она может покушать? На улицах ничего такого</p>

<p>шоссе. И бежит по этому шоссе прочь от города. Ну — обезьяна. Не человек. Не понимает, что к чему. Не видит смысла оставаться в этом городе. Бежала, бежала и устала. Переутомилась. Влезла на дерево. Съела муху для подкрепления сил. И еще пару червячков. И заснула на ветке, там, где сидела.</p> <p>А в это время ехала по дороге военная машина. Шофер увидел обезьяну на дереве. Удивился. Тихонько подкрался к ней. Накрыл ее своей шинелькой. И посадил в свою машину. Подумал: «Лучше я ее подарю каким-нибудь своим знакомым, чем она тут погибнет от голода, холода и других лишений военного времени». И, значит, поехал вместе с обезьяной.</p> <p>Приехал в город Борисов. Пошел по своим служебным делам. А мартышку в машине оставил. Сказал ей:</p> <p>— Подожди меня тут, милочка. Сейчас вернусь. Но мартышка не стала ждать. Она вылезла из машины через разбитое стекло и пошла себе по улицам гулять.</p> <p>И вот идет она по улице как миленькая. Гуляет, прохаживается, задрав хвост. Народ, конечно, удивляется, хочет ее поймать. Но поймать ее не так-то легко. Она живая, проворная, бегаёт быстро. Так что ее не поймали, а только замучили напрасной беготней.</p> <p>Замучилась она, устала и, конечно, кушать захотела.</p> <p>А в городе, где она может покушать? На улицах ничего такого съедобного нет. Не может же она со своим хвостом в столовую зайти. Или в кооператив. Тем более — денег у нее нет. Скидки нет. Продуктовых карточек она не имеет. Кошмар.</p>	<p>съедобного нет. Не может же она со своим хвостом в столовую зайти. Или в кооператив. Тем более — денег у нее нет. Скидки нет. Продуктовых карточек она не имеет. Кошмар.</p>
<p>Все-таки она зашла в один кооператив. Почувствовала, что там что-то имеется. А там отпускали населению овощи — морковку, брюкву и огурцы.</p> <p>Заскочила она в этот магазин. Видит — большая очередь. Нет, в очереди она не стала стоять. И не стала расталкивать людей, чтоб пробиться к прилавку. Она прямо по головам покупателей добежала до продавщицы. Вскочила на прилавок. Не спросила, почему стоит кило морковки. А просто схватила целый пучок морковки и, как говорится, была такова. Выбежала из магазина, довольная своей покупкой.</p> <p>Ну — обезьяна. Не понимает, что к чему. Не видит смысла оставаться без продовольствия.</p> <p>Конечно, в магазине шум произошёл, гам, пере-</p>	<p>3. Посещение кооператива. Кража</p> <p>Все-таки она зашла в один кооператив. Почувствовала, что там что-то имеется. А там отпускали населению овощи — морковку, брюкву и огурцы...</p> <p>Видит — большая очередь. Нет, в очереди она не стала стоять. Не спросила, почему стоит кило морковки. А просто схватила целый пучок морковки и, как говорится, была такова.</p> <p>Ну — обезьяна. Не понимает, что к чему. Не видит смысла оставаться без продовольствия.</p> <p>Конечно, в магазине шум произошёл, гам, пере-</p>

<p>полох. Публика закричала. Продавщица, которая вешала брюкву, та вообще чуть в обморок не грохнулась от неожиданности. И, действительно, можно напугаться, если вдруг рядом, вместо обычного, нормального покупателя, скачет что-то такое мохнатое, с хвостом. И еще, вдобавок, денег не платит.</p> <p>Публика бросилась за обезьяной на улицу. А та бежит и на ходу морковку жует, кушает. Не понимает, что к чему.</p> <p>И вот впереди всех бегут мальчишки. За ними взрослые. А позади бежит милиционер и дует в свой свисток.</p> <p>И вдруг, откуда ни возьмись, выскочила собака. И тоже погналась за нашей мартышкой. Притом, такая нахалка, не только тявкает и лает, а прямо-таки норовит схватить обезьяну своими зубами.</p> <p>Наша мартышка побежала быстрее. Бежит и, наверно, думает: «Эх, думает, зря покинула зоосад. В клетке спокойнее дышится. Непременно вернусь в зоосад при первой возможности».</p> <p>И вот бежит она что есть мочи, но собака не отстает и вот-вот хочет ее схватить.</p> <p>И тогда наша обезьяна вскочила на какой-то забор. И когда собака подпрыгнула, чтоб схватить мартышку хотя бы за ногу, та со всей своей силой ударила ее морковкой по носу. И до того больно ударила, что собака завизжала и побежала домой со своим разбитым носом. Наверно, подумала: «Нет, граждане, лучше я буду спокойно дома лежать, чем ловить вам обезьяну и испытывать такие неприятности».</p>	<p>полох. Публика закричала. Продавщица, которая вешала брюкву, та вообще чуть в обморок не грохнулась от неожиданности. И, действительно, можно напугаться, если вдруг рядом, вместо обычного, нормального покупателя, скачет что-то такое мохнатое, с хвостом. И еще, вдобавок, денег не платит.</p> <p>Публика бросилась за обезьяной на улицу. А та бежит и на ходу морковку жует, кушает. Не понимает, что к чему.</p> <p>И вот впереди всех бегут мальчишки. За ними взрослые. А позади бежит милиционер и дует в свой свисток.</p>
<p>Короче говоря, собака убежала, а наша обезьяна прыгнула во двор.</p> <p>А во дворе в это время колол дрова один мальчик, подросток, некто Алеша Попов.</p> <p>Вот он колет дрова и вдруг видит обезьяну. А он очень любил обезьян. И всю жизнь мечтал иметь при себе какую-нибудь такую обезьянку. И вдруг — пожалуйста.</p>	<p>4. Подросток Алеша Попов колет дрова...</p> <p>И наша обезьяна прыгнула во двор.</p> <p>А во дворе в это время колол дрова один мальчик, подросток, некто Алеша Попов.</p> <p>Вот он колет дрова и вдруг видит обезьяну. А он очень любил обезьян. И всю жизнь мечтал иметь при себе какую-нибудь такую обезьянку. И вдруг — пожалуйста.</p>
<p>Алеша скинул с себя пиджачок и этим пиджачком накрыл мартышку, которая забилась в угол на лестнице.</p> <p>Мальчик принес ее домой. Накормил ее. Чаем напоил. И обезьяна была очень довольна. Но не совсем. Потому что Алешина бабушка сразу ее невзлюбила. Она накричала на мартышку и даже хотела ударить ее по лапе.</p>	<p>5. Недовольство бабушки</p> <p>Алеша скинул с себя пиджачок и этим пиджачком накрыл мартышку, которая забилась в угол на лестнице.</p> <p>Мальчик принес ее домой. Накормил ее. Чаем напоил. И обезьяна была очень довольна. Но не совсем. Потому что Алешина бабушка сразу ее невзлюбила...</p>

<p>Все из-за того, что, когда пили чай и бабушка положила свою откусанную конфету на блюдечко, обезьяна схватила эту бабушкину конфету и записала ее в свой рот. Ну — обезьяна. Не человек. Тот если и возьмет что, так не на глазах же у бабушки. А эта прямо в присутствии бабушки. И, конечно, довела ее чуть не до слез.</p> <p>Бабушка сказала: — Вообще, это крайне неприятно, когда в квартире живет какая-то макака с хвостом. Она будет меня пугать своим нечеловеческим видом. Будет прыгать на меня в темноте. Будет кушать мои конфеты. Нет, я категорически отказываюсь жить в одной квартире с обезьяной. Кто-нибудь из нас двоих должен находиться в зоологическом саду. Неужели же непременно я должна перейти в зоологический сад? Нет, уж пусть лучше она находится там. А я буду продолжать жить в моей квартире.</p>	<p>И все из-за того, что, когда пили чай и бабушка положила свою откусанную конфету на блюдечко, обезьяна схватила эту бабушкину конфету и записала ее в свой рот. Ну — обезьяна. Не человек. Тот если и возьмет что, так не на глазах же у бабушки. А эта прямо в присутствии бабушки. И, конечно, довела ее чуть не до слез.</p> <p>Бабушка сказала: «Вообще, это крайне неприятно, когда в квартире живет какая-то маргышка с хвостом. Она будет кушать мои конфеты. Нет, я категорически отказываюсь...»</p> <p>Кто-нибудь из нас двоих должен находиться в зоологическом саду. Неужели же непременно я должна перейти в зоологический сад? Нет, уж пусть лучше она находится там. А я буду продолжать жить в моей квартире».</p>
<p>Алеша сказал своей бабушке: — Нет, бабушка, вам не надо переходить в зоосад. Я вам гарантирую, что маргышка больше ничего у вас не съест. Я ее воспитаю, как человека. Я научу ее кушать с ложечки. И пить чай из стакана. Что касается прыжков, то не могу же я запретить ей лазать на лампу, которая висит на потолке. Оттуда, конечно, она может прыгнуть вам на голову. Но вы, главное, не пугайтесь, если что произойдет. Потому что это всего лишь безобидная обезьяна, привыкшая в Африке прыгать и скакать.</p>	<p>6. Алеша сказал своей бабушке Алеша сказал своей бабушке: ...Нет, бабушка, вам не надо переходить в зоосад. Я вам гарантирую, что маргышка больше ничего у вас не съест. Я ее воспитаю, как человека. Я научу ее кушать с ложечки. И пить чай из стакана. Но вы, главное, не пугайтесь, если что произойдет. Потому что это всего лишь безобидная обезьяна, привыкшая в Африке прыгать и скакать.</p>
<p>На другой день Алеша ушел в школу. И попросил свою бабушку присмотреть за обезьяной.</p>	<p>7. Алеша Попов идет в школу... На другой день Алеша ушел в школу. И попросил свою бабушку присмотреть за обезьяной.</p>
<p>Но бабушка не стала за ней смотреть. Она подумала: «Вот еще, стану я смотреть за всяким чудовищем». И с этими мыслями бабушка взяла и нарочно заснула в кресле. И тогда наша обезьяна вылезла через открытую форточку на улицу. И пошла себе по солнечной стороне. Неизвестно — может быть, она прогуляться хотела, но, может быть, и решила снова заглянуть в магазин, чтоб там что-нибудь себе купить. Не на деньги, а так.</p> <p>А по улице проходил в это время один старик. Инвалид Гаврилыч. Он шел в баню и в руках нес большую корзинку, в которой лежало мыло и белье.</p>	<p>8. Притворный сон бабушки Но бабушка не стала за ней смотреть. Она подумала: «Вот еще, стану я смотреть за всяким чудовищем». И с этими мыслями бабушка взяла и нарочно заснула в кресле. И тогда наша обезьяна вылезла через открытую форточку на улицу. И пошла себе по солнечной стороне. Неизвестно — может быть, она прогуляться хотела, но, может быть, и решила снова заглянуть в магазин, чтоб там что-нибудь себе купить. Не на деньги, а так.</p> <p>А по улице проходил в это время один старик. Инвалид Гаврилыч. Он шел в баню и в руках нес большую корзинку, в которой лежало мыло и белье.</p>

<p>Он увидел обезьяну и сначала даже не поверил своим глазам, что это обезьяна. Он подумал, что это ему показалось, поскольку перед этим он выпил кружку пива.</p> <p>Вот он с удивлением смотрит на обезьяну. И та на него смотрит. Может быть, думает: «Это еще что за чучело с корзинкой в руках?»</p> <p>Наконец Гаврилыч понял, что это настоящая обезьяна, а не воображаемая. И тогда он подумал: «Дай-ка я ее словлю. Отнесу завтра на рынок и там продам ее за сто рублей. И на эти деньги подряд выпью десять кружек пива». И с этими мыслями Гаврилыч стал ловить обезьяну, приговаривая: «Кыс, кыс, кыс... подойди сюда».</p> <p>Нет, он знал, что это не кошка, но он не понимал, на каком языке с ней надо разговаривать. И только потом сообразил, что это высшее существо из мира зверей. И тогда он вытащил из кармана кусочек сахара, показал его обезьяне и сказал ей, поклонившись:</p> <p>— Красавица мартышка, не желаете ли скушать кусочек сахара?</p> <p>Та говорит: «Пожалуйста, желаю...» То есть вообще-то она ничего не сказала, потому что она говорить не умеет. Но она просто подошла, схватила этот кусочек сахара и стала его кушать.</p>	<p>9. Инвалид Гаврилыч</p> <p>Вдруг Гаврилыч увидел обезьяну... И сначала даже не поверил своим глазам, поскольку перед этим он выпил кружку пива...</p> <p>Вот он с удивлением смотрит на обезьяну. И та на него смотрит. Может быть, думает: «Это еще что за чучело с корзинкой в руках?»</p> <p>Наконец Гаврилыч понял, что это настоящая обезьяна, а не воображаемая. И тогда он подумал: «Дай-ка я ее словлю. Отнесу завтра на рынок и там продам ее за сто рублей. И на эти деньги подряд выпью десять кружек пива».</p> <p>И Гаврилыч сообразил, на каком языке с ней надо разговаривать. Он вытащил из кармана кусочек сахара, показал его обезьяне и сказал ей, поклонившись:</p> <p>«Красавица мартышка, не желаете ли скушать кусочек сахара?»</p> <p>Та говорит: «Пожалуйста, желаю...» То есть вообще-то она ничего не сказала, потому что она говорить не умеет. Но она просто подошла, схватила этот кусочек сахара и стала его кушать.</p>
<p>Гаврилыч взял ее на руки и посадил в свою корзинку. А в корзинке было тепло и уютно. И наша мартышка не стала оттуда выскакивать. Быть может, она подумала: «Пусть этот старый пенёк понесет меня в своей корзинке. Это даже интересно».</p> <p>Сначала Гаврилыч думал отнести ее домой. Но потом ему не захотелось домой возвращаться. И он пошел с обезьянкой в баню. Подумал: «Еще и лучше, что я с ней в баню схожу. Я там ее вымою. Она будет чистенькая, приятненькая. На шею ей бантик привяжу. И мне за нее на рынке дорожке дадут».</p>	<p>10. Гаврилыч решает идти с обезьянкой в баню</p> <p>Гаврилыч взял ее на руки и посадил в свою корзинку. А в корзинке было тепло и уютно. И наша мартышка не стала оттуда выскакивать...</p> <p>Сначала Гаврилыч думал отнести ее домой. Но потом ему не захотелось домой возвращаться. И он пошел с обезьянкой в баню. Подумал: «Еще и лучше, что я с ней в баню схожу. Я там ее вымою. Она будет чистенькая, приятненькая. На шею ей бантик привяжу. И мне за нее на рынке дорожке дадут».</p>
<p>И вот он со своей мартышкой пришел в баню. И стал с нею мыться.</p> <p>А в бане было очень жарко — прямо как в Африке. И наша мартышка была очень довольна такой теплой атмосферой. Но не совсем. Потому что Гаврилыч намылил ее мылом, и мыло попало в рот.</p>	<p>11. Гаврилыч с обезьянкой моются в бане</p> <p>И вот он со своей мартышкой пришел в баню. И стал с нею мыться.</p> <p>А в бане было очень жарко — прямо как в Африке. И наша мартышка была очень довольна такой теплой атмосферой. Но не совсем. Потому что Гаврилыч намылил ее мылом, и мыло попало в рот.</p>

<p>Конечно, это невкусно, но уж не настолько, чтоб кричать, царапаться и отказываться мыться. В общем, наша мартышка стала плевать, но тут мыло попало ей в глаз. И от этого мартышка совершенно обезумела. Она укусила Гаврилыча за палец, вырвалась из его рук и, как угорелая, выскочила из бани. Она выскочила в ту комнату, где раздевались люди. И там она всех перепугала. Никто же не знал, что это — обезьяна. Видят — выскочило что-то такое круглое, белое, в пене. Кинулось сначала на диван. Потом на печку. С печки на ящик. С ящика кому-то на голову. И снова на печку.</p> <p>Некоторые нервные посетители закричали и стали выбегать из бани. И наша обезьяна тоже выбежала. И спустилась вниз по лестнице.</p> <p>А там, внизу, находилась касса с окошечком. Обезьяна прыгнула в это окошечко, думая, что там ей будет спокойней и, главное, не будет такой суеты и толкотни. Но в кассе сидела толстая кассирша, которая ахнула и завизжала. И выбежала из кассы с криком:</p> <p>— Караул! Кажется, бомба попала в мою кассу! Накапайте мне валерианки!</p> <p>Нашей мартышке надоели все эти крики. Она выскочила из кассы и побежала по улице.</p> <p>И вот бежит она по улице, вся мокрая, в мыльной пене. А за ней снова бегут люди. Впереди всех мальчишки. За ними взрослые. А за взрослыми милиционер. А за милиционером наш престарелый Гаврилыч, кое-как одетый, с сапогами в руках.</p> <p>Но тут снова, откуда ни возьмись, выскочила собака, та самая, которая вчера за ней гналась.</p>	<p>12. Бегство обезьяны из бани и погоня</p> <p>Конечно, это невкусно, но уж не настолько, чтоб кричать, царапаться и отказываться мыться. Наша мартышка стала плевать, но тут мыло попало ей в глаз. Она укусила Гаврилыча за палец и, как угорелая, выскочила из бани.</p> <p>Некоторые нервные посетители закричали и стали выбегать из бани.</p> <p>И вот бежит она по улице, вся мокрая, в мыльной пене. А за ней снова бегут люди. Впереди всех мальчишки. За ними взрослые. А за взрослыми милиционер. А за милиционером наш престарелый Гаврилыч, кое-как одетый, с сапогами в руках. Да еще откуда ни возьмись, выскочила собака...</p>
<p>А в это время наш мальчик, Алеша Попов, вернувшись из школы, не нашел дома своей любимой обезьянки. Он очень огорчился. И даже слезы показались на его глазах. Он подумал, что теперь уже никогда больше он не увидит своей славной обожаемой обезьянки.</p> <p>И вот от скуки и грусти он вышел на улицу. Идет по улице меланхоличный такой. И вдруг видит — бегут люди. Нет, сначала он не подумал, что они бегут за его обезьяной.</p>	<p>13. Огорчение Алеша Попова</p> <p>А в это время наш мальчик, Алеша Попов, вернувшись из школы, не нашел дома своей любимой обезьянки. Он очень огорчился. И даже слезы показались на его глазах.</p> <p>И вот от скуки и грусти он вышел на улицу. Идет по улице меланхоличный такой... И вдруг слышит — бегут люди. Нет, сначала он не подумал, что они бегут за его обезьяной...</p>
<p>Но тут он увидел свою обезьянку, всю мокрую, в мыле. Он бросился к ней. Схватил ее на руки. И прижал к себе, чтоб никому ее не отдавать. И тогда все бегущие люди остановились и окружили мальчика.</p>	<p>14. Продолжение погони</p> <p>Но тут он увидел свою обезьянку, всю мокрую, в мыле. Бросился Алеша к обезьянке. Схватил ее на руки. И прижал к себе, чтоб никому ее не отдавать. И тогда все бегущие люди остановились и окружили мальчика.</p>

<p>Но тут из толпы вышел наш престарелый Гаврилыч. И, всем показывая свой укушенный палец, сказал:</p> <p>— Граждане, не велите этому парнишке брать на руки мою обезьяну, которую я завтра хочу продать на рынке. Это моя собственная обезьяна, которая укусила меня за палец. Взгляните все на этот мой распухший палец. И это есть доказательство того, что я говорю правду.</p> <p>Мальчик Алеша Попов сказал:</p> <p>— Нет, это моя обезьяна. Видите, с какой охотой она пошла ко мне на руки. И это тоже доказательство того, что я говорю правду.</p> <p>Но тут из толпы выходит еще один человек — тот самый шофер, который привез обезьяну в своей машине. Он говорит:</p> <p>— Нет, уважаемые, это не ваша и не ваша обезьяна. Это моя мартышка, потому что я ее привез. Но я снова уезжаю в свою воинскую часть и поэтому я подарю обезьяну тому, кто ее так любовно держит в своих руках, а не тому, кто хочет ее безжалостно на рынке продать ради своей выпивки. Обезьяна принадлежит мальчику.</p> <p>И тут вся публика хлопала в ладоши. И Алеша Попов, сияющий от счастья, еще крепче прижал к себе обезьяну. И торжественно понес ее домой. Гаврилыч же со своим укушенным пальцем пошел в баню домываться.</p> <p>И вот с тех пор обезьяна стала жить у мальчика Алеши Попова. Она и сейчас у него живет.</p>	<p>Но тут из толпы вышел наш престарелый Гаврилыч. И, всем показывая свой укушенный палец, сказал: «Граждане, не велите этому парнишке брать на руки мою обезьяну, которую я завтра хочу продать на рынке. Это моя собственная обезьяна, которая укусила меня за палец. И это доказательство того, что я говорю правду».</p> <p>Мальчик Алеша Попов сказал: «Нет, это моя обезьяна. Видите, с какой охотой она пошла ко мне на руки. Это доказательство того, что я говорю правду...»</p> <p>...Тут из толпы выходит еще один высокий человек. Он говорит: «Обезьяну отдадим тому, кто ее так любовно держит в своих руках, а не тому, кто хочет ее безжалостно на рынке продать ради своей выпивки. Обезьяна принадлежит мальчику».</p> <p>И тут вся публика хлопала в ладоши... И Алеша Попов, сияющий от счастья, еще крепче прижал к себе обезьяну и торжественно понес ее домой. Гаврилыч же со своим укушенным пальцем пошел в баню домываться. И вот с тех пор обезьяна стала жить у мальчика Алеши Попова. Она и сейчас у него живет...</p>
<p>Недавно я ездил в город Борисов. И нарочно зашел к Алеше — посмотреть, как там она у него живет. О, она хорошо живет! Она никуда не убегает. Стала очень послушной. Нос вытирает носовым платком. И чужих конфет не берет. Так что бабушка теперь очень довольна, не сердится на нее и уж больше не хочет переходить в зоологический сад. Когда я вошел в комнату к Алеше, обезьяна сидела за столом. Она сидела важная такая, как кассирша в кино. И чайной ложкой кушала рисовую кашу. Алеша сказал мне:</p> <p>— Я воспитал ее, как человека, и теперь все дети и даже отчасти взрослые могут брать с нее пример.</p>	<p>15. Апофеоз</p> <p>Недавно я ездил в город Борисов. И нарочно зашел к Алеше — посмотреть, как там она у него живет. О, она хорошо живет! Она никуда не убегает. Стала очень послушной. Нос вытирает носовым платком. И чужих конфет не берет. Так что бабушка теперь очень довольна, не сердится на нее...</p> <p>И когда я вошел в комнату к Алеше, обезьяна сидела за столом. Она сидела важная такая, как кассирша в кино. И чайной ложкой кушала рисовую кашу. Алеша сказал мне: «Я воспитал ее, как человека, и теперь все дети и даже отчасти взрослые могут брать с нее пример».</p>

Щедрин перерабатывает текст рассказа, убирая второстепенных персонажей и отдельные подробности. Делать это было непросто: образы Зощенко очень яркие, «расставаться» с ними было жалко, но композитор стремился избежать затянутости, а также монотонного чередования декламации и музыки. Голос Рассказчика звучит то в паузах, то накладывается на оркестр, а где-то замолкает, и звучание инструментов «дорисовывает» нам перипетии сюжета или эмоциональное состояние героев.

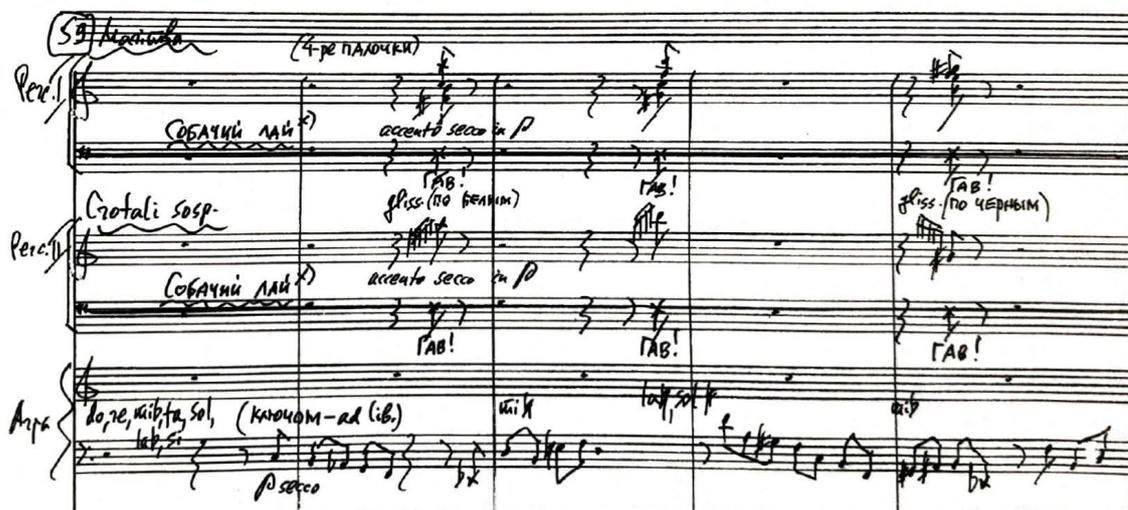
Щедрин избирательно подошел к составу оркестра, трактуя его, скорее, в качестве большого ансамбля. Более того, руководитель Мариинского театра, дирижер Валерий Гергиев, первый исполнитель этого сочинения, отметил важнейшую особенность фактуры: «Как всегда партитура у Щедрина — с громадной проработкой и выдумкой, создается впечатление, что каждый инструмент — это персонаж» [2].

С. Буланов называет эту особенность инструментального письма Щедрина «артистизмом», приводя в пример одно из ранних сочинений «Озорные частушки» (1963): «Щедрин наполняет партитуру обилием остроумных ремарок: например, по указанию композитора валторнам нужно каким-то образом играть *staccatissimo*, а контрабасам предписано скорбно играть триоли (*piano voce, doloroso*). Это дает возможность охарактеризовать “Озорные частушки” как инструментальный театр» [5, с. 14].

«Приключения обезьяны» логично подводят итог исканиям композитора в сфере комического и инструментального театра. В. Петров в статье «О специфике жанра инструментального театра» делает акцент на театрализации исполнительского процесса и предлагает такую типологию признаков: 1) «специфическая диспозиция инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала (пространственная музыка); 2) психофизические приемы привлечения внимания публики — актерская игра (виды пластического искусства); 3) технологические приемы привлечения внимания публики — использование внешних эффектов: световое и цветовое оформление сцены, наличие костюмов и грима (идентификация исполнителя с внешним видом персонажа или персонажей), инструментальное мультимедиа; 4) вокализация и вербализация инструментального процесса» [6, с. 64–65].

Согласно этой классификации Щедрин использует второй и четвертый элементы. В партитуре есть ряд ремарок, в которых оркестрантам предписано издавать определенные звуки, например: «Женщины струнной группы (V-ni, V-le) тяжело вслух дышат, подражая дыханию от быстрого бега» или «говорить вполголоса, подражая шуму покупателей в магазине (все струнные)»¹. В обоих случаях, правда, автор ставит указание «Ad libitum!», понимая, что могут быть различные контекстные условия исполнения. В двух эпизодах (№ 12 и № 14) ударникам предписано

Рис. 1
III. 1



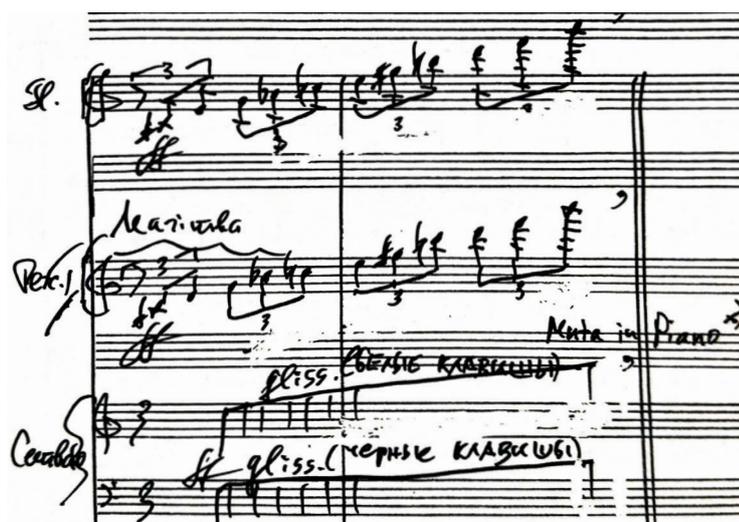
подражать собачьему лаю (выкрикивать: «Гав!», «Гав!»), причем в партитуре выписано конкретно, на каких долях это нужно делать (Рис. 1).

Однако в гораздо большей степени Щедрин работает с собственно тембрами оркестра, он создает атмосферу театральности не через внешние атрибуты, не через телесный жест, а с помощью звукописи. Выбранный им состав оркестра не предполагает грандиозной звучности, напротив, это прозрачная фактура, в основе которой — ансамблевый принцип музицирования с дифференциацией задач, поставленных практически каждому инструменту. Тут есть развернутые соло маримбы, трубы, но в основном в фактуре представлены составные тембры, созданные из соединения нескольких инструментов. Здесь Щедрин следует французской традиции XIX века — Берлиоза, Листа, и русской

— в лице Римского-Корсакова и Стравинского.

Например, во Вступлении, когда Рассказчик перечисляет обитателей зоологического сада, оркестр «дорисовывает» их образы. Рык тигра передан сложным созвучием: *pizzicato* у низких струнных накладывается на сухой аккорд у клавесина и глissандо у трубы и валторны с сурдиной. Два крокодила «изображены» коварно затаившимися и внезапно набрасывающимися на добычу: тихий аккорд на *tutti*, глissандирующий вверх на нону на *crescendo* на последней доле такта. Его снятие подчеркнуто резким скребущим звуком ударного инструмента гуиро и кластером у клавесина — как будто челюсти крокодилов сомкнулись. Ползущие глissандо у скрипок и альтов *divisi* и маримбы почти зримо рисуют трех змей. Главная героиня сочинения — обезьяна — имеет

Рис. 2
III. 2



свою тему, которая повторяется в дальнейшем, развиваясь и модифицируясь. Вначале короткие «скачущие» мотивы, имитационно проводятся у флейты, скрипок, засурдиненной трубы и маримбы, потом обезьяна делает резкий прыжок вверх — на пассаж струнных и духовых накладывается глissандо клавесина, причем левая рука играет по черным, а правая — по белым клавишам. Эта фигура повторяется в сочинении несколько раз, когда речь заходит о прыжках или внезапном появлении хвостатой проказницы (Рис. 2).

Эпизоды погони пронизывают все сочинение: бегство от опасности — одна из стержневых сю-

жетных и музыкальных линий. Первый раз (№ 2, цифра 12) на фоне оstinатного пульса, выбиваемого метелочками по барабану, происходит «беготня» шестнадцатыми у маримбы. Когда погоня возобновляется (№ 3, в цифре 24) на фиоритур флейты накладывается завывания флексофона и звук милицейского свистка — вполне себе конкретная музыка, живописно иллюстрирующая строки рассказа: «... Вот впереди всех бегут мальчишки. За ними взрослые. А позади бежит милиционер и дует в свой свисток» (Рис. 3).

Положительный мальчик Алеша Попов обрисован оптимистичными диатоническими мотивами

Рис. 3
III. 3



в характере марша, основанными на ходах по широким интервалам. Далее, по мере развития темы вступает труба, которая под сурдинку играет мотивчик, ритмически явно пародирующий «Неаполитанскую песенку» Чайковского. Позднее (№ 7), когда «Алеша Попов идет в школу», мотив трубы с сурдиной, построенный на репетиции, возвращается, и тут Щедрин пишет ремарку: «Как пионерский горн», проясняя генезис образа (Рис. 4, 5).

В момент, когда Алеша колет дрова, вступает «коробочка» (woodblock). Ее цоканье дублируется роялем и сопровождается pizzicato альтов «с легким щелчком о гриф». Внезапно первые скрипки

играют сложный восходящий глissандирующий пассаж, на фоне которого Рассказчик сообщает, что Алеша... «внезапно увидел обезьяну». Очень красноречивая иллюстрация!

Пятый эпизод назван «Недовольство бабушки», и это точно отражает намерение композитора — обрисовать не облик, а внутреннее состояние. Здесь царят струнные, у них довольно экспрессивные фразы с трелями, тремоло и даже sul ponticello, чтобы придать тембру скрипок зловеще-шипящий оттенок.

Свист во всех его возможных модификациях — также проходит сквозной линией через пе-

Рис. 4

III. 4

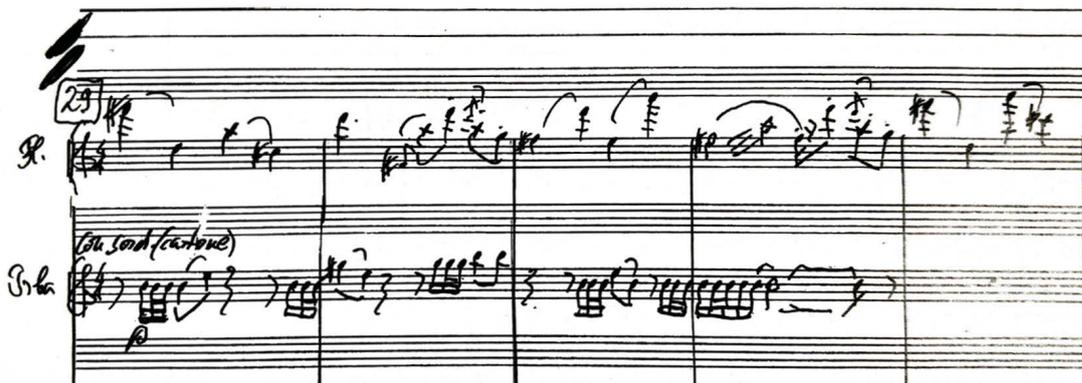


Рис. 5

III. 5

*) Как пионерский горн.

рипетии сочинения. Когда «Алеша Попов идет в школу», он насвистывает некую мелодию. В партитуре она записана как партия исполнителя на ударных (Perc. I), но автор делает сноску: «Мальчишеский свист (возможно исполнение другим артистом оркестра)» (Рис. 6).

На премьере в Мариинском театре это соло исполнил баритон Виктор Коротич, владеющий навыками художественного свиста. Для большей вынятности и отчетливости на него была надета радиогарнитура (подзвучивающий микрофон). Еще раз «художественный свист» вернется в № 15 «Апофеоз», но тут уже он будет «замиксован» с тембром флейты.

В № 8 «Притворный сон бабушки» первым и вторым скрипкам приготовлен сюрприз. Эпизод с темповым обозначением *Andante berceuse*² построен на очень тихих глissандирующих созвучи-

ях. Скрипачам предписано в определенном ритме негромко вздыхать, «как подхрапывание во сне». Композитор ставит указание «*Ad libitum*» («по желанию»), но в партитуре точно выписывает нужные слоги и стрелочками указывает доли, на которых их надо произносить: «Хр-р» — «Фу-у». И алгоритм дыхания: «Вдох» — «Выдох» (Рис. 7).

На концерте все это выразительно проделала исполнительница партии Рассказчика — актриса Полина Маликова (Толстун), и такое решение оправдано, ведь микрофон позволял подзвучить и гораздо явственней донести храп бабушки до зрителей, чем если бы это делали оркестранты со своих мест. В конце этого эпизода, когда обезьяна выпрыгивает через форточку на улицу, в оркестре звучит ее каденционная формула, но в нисходящем варианте, остроумно отражая направление ее движения вниз (Рис. 8).

Рис. 6

III. 6

*) МАНУШЕВСКИЙ СВЯСТ (ВОЗМОЖНО ИСПОЛНЕНИЕ ДРУГИМ АРТИСТОМ ОРГЕСТА).

Рис. 7

III. 7

x) V. I и V. II одновременно не только сильная как подспыливание "со снес. и. (1) r. d.

Рис. 8

III. 8

60- *Recitativo*

...И ПОИСКА СЕБЕ ПО СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ. НЕИЗВЕСТНО - МОЖЕТ БЫТЬ ОНА
 ПРОИЗЖАЛАСЬ КОГДА-ТО МОЖЕТ БЫТЬ И РЕШИЛА СЕРВА ЗАГЛЯНУТЬ В
 МАГАЗИН, КТО ТАМ ЧТО-ТО ИЩЕЛ. СЕБЕ КУПИТЬ НЕ ЗА ЛЕВЫХ ТАК.
 А ПО УЛИЦЕ ПРОХОДИЛА В ЭТО ВРЕМЯ ОДИН СТАРИК, КАВКАЗСКИЙ
 ТАВРАКОВЫЙ. В КИШЕ В САМОМ И В РУКАХ И С ПУХОМ КОЖУХИ,
 В КОТОРОЙ ЛЕЖАЛО МЫЛО И ВЕХБЕ...

colta cantatore

colta cantatore

colta cantatore

colta cantatore

Muta Cecchino a Piano

В точке золотого сечения, в № 9 появляется главный отрицательный персонаж рассказа — Инвалид Гаврилыч, «не дурак выпить», человек простого нрава. Но при этом выразительные средства, которые использует Щедрин, весьма изысканны.

Тут есть и прием из джазового исполнительства — «Wau» губами у валторны, и маршевая тема с подчеркнута синкопированным ритмом у духовых: вначале у валторны с флейтой в терцию, потом у валторны с трубой. Такой тематизм и тембровая краска, характерные для симфоний Малера, здесь имеют явно гротескный оттенок. Об этом композиторе напоминает и партия контрабасов, которым предложено играть в очень высокой тесситуре в скрипичном ключе (подобно тому, как это было в «Траурном марше» из Первой симфонии Малера) (Рис. 9).

С особым остроумием Щедрин пишет сцену обращения Гаврилыча к обезьяне, пародируя речитатив то ли из оперы, то ли из баховских «Страстей». Подобную веселую шутку Щедрин уже написал однажды в фортепианной пьесе «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» (1981). Но монохромность фортепианного звучания не сравнима с возможностями оркестра: в симфонической партитуре композитор находит остроумные тембровые решения, усиливающие абсурд контекста ситуации. Итак, инвалид Гаврилыч пытается приманить мартышку и обращается к ней, как к человеку. Линию речитатива

автор поручает трубе и пишет ремарку: «Играть на мундштуке», а в сноске добавляет: «Либо на расстроенном амбюшуре, как фальшивое пение». Примечательно, что Щедрин дублирует темповое обозначение *Quasi recitativo*, выставленное ко всему фрагменту, и дополнительно пишет трубе: «P[iano] cant[abile], quasi recitativo, dolce» («Тихо, певуче, как речитатив, нежно»). Дублирующему трубу первому пульта контрабасов, он также дает указание: P[iano] cant[abile], dolce, quasi *opere recitativo* («Тихо, певуче, нежно, в духе оперного речитатива»). Контрабасы вновь играют в немыслимо высокой тесситуре, флажолетами, забираясь до «ми третьей октавы». Вместе этот дуэт звучит необычайно комично, и в то же время возникает иллюзия человеческого пения закрытым ртом, как бы «мычания» себе «под нос». Как и положено в старинной опере, солиста поддерживает группа *continuo* — арпеджио чембало на фоне органного пункта у валторны с сурдиной, альтов, виолончелей и остальных пультов контрабасов. В конце, как и положено, звучит каданс — доминанта и тоника (в положении квартсекстаккорда) в ре мажоре (Рис. 10).

После короткой связки, где возвращается маршевая тема (№ 10 «Гаврилыч решает идти с обезьяной в баню»), следует новый эффектный эпизод, «рисующий» мытье Гаврилыча с обезьяной. Слушателей буквально «окутывает» пар, искусно созданный трелями у флейты в низком регистре в

Рис. 9
III. 9



унисон со скрипками, звучащими в канон с альтами и трубой с сурдиной (ей предписано играть *very soft* — «очень мягко»). На этом размытом фоне возникает глissандо арфы с указанием способа исполнения: «Тереть». Градус температуры начинает постепенно повышаться, и все инструменты по полутонам постепенно начинают «ползти» вверх (как ртуть на градуснике), а к арфе присоединяется чембало, каждые шесть тактов расширяющее амбитус оstinатного гаммообразного пассажа.

С № 12 «Бегство обезьяны из бани и погоня» начинается репризный раздел сочинения. Возвращается мотив погони из № 2, усиленный параллельными хроматическими гаммами у рояля (композитор пишет, что «по желанию» клавишник может переходить за рояль). Суматоха по-

степенно нарастает, раздает милицейский свист — «и тут появляется еще и собака»... Щедрин в цифре 59 выписывает двум ударникам специальную строчку, обозначив ее как «Собачий лай». Первый музыкант, ударяя по кроталам, другой, играя аккорды на маримбе (четырьмя палочками) должны синхронизировать свои движения с выкрикиванием в долю междометия «гав». На видеозаписи с концерта видно, с каким «остервенением» ударники выполняют эту необычную задачу. Такое «еще никогда не встречалось в музыке, и Щедрин тут — абсолютный новатор...», — считает В. Холопова [7, с. 165].

Этот эпизод, идущий на *crescendo* и *accelerando*, в котором еще раз повторяются самые эффектные приемы — игра на мундштуке у валторны и

Рис. 10

III. 10

The image shows two pages of a musical score, labeled 67 and 68. The score is for a vocal ensemble and orchestra. The vocal parts are Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The instrumental parts are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with 'Narrator' and 'Solo'. The lyrics are in Russian and French. The score is marked with 'Narrator' and 'Solo'.

трубы, милицкий свист, гавканье, — обрывается, дойдя до «высшей точки кипения». Мальчик Алеша Попов возвращается домой и не находит обезьянки: мелькают уже знакомые нам мотивы из части «Недовольство бабушки», а Рассказчик называет главный аффект этой музыки — «меланхоличность». Алеша выходит на улицу, и попадает в водоворот погони. В номере № 14 происходит развязка истории: обезьяна наконец возвращается в руки к Алеше, и окружающие аплодируют справедливому решению — ударники и все оркестранты, у кого свободны руки, «перевоплощаются» в жителей городка и громко хлопают (этот алеаторический фрагмент завершается по руке дирижера).

Наступает «Апофеоз», звучит музыка Вступления, повествование подходит к концу — обезьяна вроде бы перевоспиталась, кушала чайной ложечкой рисовую кашу... Но Щедрин решает сделать «открытый конец», как нередко бывает в повествованиях о сказочных или фольклорных персонажах (можно вспомнить финалы симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса

или балета «Петрушка» Стравинского). Стремительно взлетающий вверх хроматический пассаж и финальный аккорд тутти с пронзительным свистом ставит эффектный восклицательный знак и одновременно намекает, что история еще может продолжиться, что «сколько обезьяну не корми, а она все равно в лес смотрит...».

Предпринятый анализ показал, что «Приключения обезьяны» — сочинение прежде всего иллюстративного характера. Театральность в нем представлена на нескольких уровнях. Во-первых, в партии Рассказчика, чья функция — не просто прочесть текст Зоценко, но и интонациями, жестами перевоплотиться в героев, выразить личное отношение к ситуациям, в которые они попадают. При этом, многое в действиях Рассказчика регламентировано композитором и жестко увязано с музыкой. Чтецу необходимо четко вступать в строго оговоренных тактах, следовать динамике и эмоциональному тону, предписанному автором. Полина Маликова, делясь своими ощущениями после премьеры, призналась, что «от Вале-

рия Абисаловича словно исходил огонь, оркестр вслед за ним вспыхнул, они все за моей спиной, а я как проводник текста и смысла, впереди, должна соответствовать этой энергии. И мы все дружно словно летим куда-то в космос» [2].

Каждый сюжетный ход в мельчайших деталях находит свое отражение в партитуре, и Щедрин стремится максимально визуализировать инструментальную часть. Для иллюстрации конкретного действия (храпа, свиста, лая, аплодисментов) он не довольствуется только голосом драматического актера, и подключает голоса оркестрантов. В традициях инструментального театра в партитуру вкраплены различные «шумы»: сирена, милицейский свисток, тембры ударных, издающие специфические звуки — гуиро, коробочка, использованы звукоподражательные приемы игры на арфе — ногтями, трением.

Однако все элементы инструментального театра не становятся самодовлеющими: эстетическая позиция Щедрина всегда была чужда авангардному эксперименту ради эксперимента. Он не использует акционизм, хэппенинг, перемещение оркестрантов. Сам композитор говорил так: «Для меня всегда образцом были Шостакович, Чайковский, Бах, Моцарт, Брамс, а вовсе не Булез, не Штокхаузен. Те, для кого образцом являются Булез, Кейдж, а не Брамс, не Малер, не Стравинский — мне думается, они могут, увы, пострадать в своем развитии...» [3, с. 172].

В заключение, вернемся еще раз к подзаголовку: «В память Майи Плисецкой, так любившей этот рассказ». За смешной назидательной историей здесь прочитывается иной смысл — тема свободы и несвободы, травля личности, выделяющейся из толпы. Скорее всего именно этот подтекст выделяла для себя Плисецкая, испытывавшая постоянное давление со стороны властей в СССР [8]. Ну, и как штрих: сам Щедрин по восточному городскому рождению родился в Год Обезьяны. Тема астрологии, мистических совпадений всегда его интересовала, так что не исключено, что и он почувствовал «астральную связь» с событиями рассказа. Во Вступлении, когда речь идет о бомбежке во время войны, в оркестре завывает настоящая сирена, очень похоже имитирующая звук оповещения о приближающемся налете бомбардировщиков — эти звуки Щедрин слышал подростком, когда пытался убежать на фронт. Баня, как мы помним, играла со времен Маяковского особое значение в системе смеховых координат Щедрина. Эти знаки и символы, раскиданные в тексте Зощенко, воз-

можно, стали дополнительным импульсом, вдохновившим Щедрина на создание этого шедевра.

Примечания

¹ Здесь и далее цитирование и ссылки на примеры основаны на рукописном экземпляре партитуры, любезно предоставленном автором.

² Интересно соединение итальянского и французского слов, что вместе может быть переведено как «неторопливая колыбельная» или «убаюкивающее Andante».

Список источников

1. Синельникова О. Родион Щедрин: жанровые эксперименты и вариации на собственный стиль // Мир Науки, Культуры, Образования. № 7 (19) 2009. С. 14–17.
2. «Приключения обезьяны» в Мариинском / Видеоинтервью с В. Гергиевым, Р. Щедриным, П. Маликовой (Толстун). СПб.: Мариинский театр, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fgeYPLLKw7E> (дата обращения: 04.08.2024).
3. Щедрин Р. Монологи разных лет. М.: Композитор, 2002. 192 с.
4. Кривицкая Е. Хоровые сочинения Щедрина. Век двадцать первый // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 158–171.
5. Буланов С. Комическое в музыкальном театре Родиона Щедрина. Автореферат дисс. ... канд. иск.: 5.10.3. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. 26 с.
6. Петров О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 64–69.
7. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2022. 452 с.
8. Щедрин Р. Автобиографические записи. М.: Слово, 2008. 288 с.

References

1. Sinel'nikova, O. (2009), "Rodion Shchedrin: genre experiments and variations on your own style", *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], vol. 7 (19), pp. 14–17.
2. Gergiev, V., and Shchedrin, R., and Malikova (Tolstun), P. (ed.) (2021), "«The Adventures of the monkey» in the Mariinsky", available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fgeYPLLKw7E> (accessed 04 August 2024).

3. Shchedrin, R. (2002), *Monologi raznykh let* [Monologues of different years], Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Krivitskaya, E. (2020), “Choral compositions of Shchedrin. Century Twenty-First”, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], vol. 4, pp. 158–171.
5. Bulanov, S. (2023), “Comical in the musical theater of Rodion Shchedrin”, Abstract of dissertation Candidate of Art History, Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
6. Petrov, O. (2013), “On the specifics of the genre of instrumental theater”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 1 (27), pp. 64–69.
7. Kholopova, V. N. (2022), *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [Path in the center. Composer Rodion Shchedrin], Kompozitor, Moscow, Russia.
8. Shchedrin, R. (2008), *Avtobiograficheskie zapi-*

si [Autobiographical records], Slovo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

E. D. Krivitskaya — Doctor of Arts, Professor of the History of Foreign Music Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Research Fellow at the Music Theory Department of State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 05.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 05.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.014

Пародия в массовой музыкальной культуре современности

Антипова Юлия Владимировна

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Новосибирск, Россия

E-mail: antikostin@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>

Аннотация. Одной из главных задач массовой культуры является развлекать и удивлять публику, погружать в желанные для нее эмоциональные состояния. Как никогда прежде она характеризуется особым интересом к пародии, объединяющей подражание, развенчание, глумление, издевку. Пародирование в современной массовой музыке сохраняет многие свойства этой древней формы выражения, художественного принципа, жанра: несоответствие стилистического и тематического планов, гиперболизирование, ведущее к трансформации оригинала; агглютинацию. Здесь складываются новые формы взаимоотношений музыки и внемузыкальных компонентов; утверждается самоценность предлагаемых потребителю форм подражаний (симулякров), обесценивающих настоящее и оригинальное; проявляются свойства интертекстуальности. Пародии в музыкальном масскульте могут выполнять роль критики, давать оценку многим явлениям современной культуры, доказывая актуальность оригинала и, одновременно, спекулируя на нем. В статье предлагается классификация пародий (пародия на жанр, стиль, отдельные типажы, различные форматы развлекательного контента, пласт классической музыки). Доказывается, что пародия реализует многие свойства постмодернизма (стирание граней между элитарным и массовым, ослабленное чувство истории, медиатизация культуры, популистские тенденции многих искусств, коммерциализация культуры) и нередко предстает в эстетически оправданных и художественно ярких образцах.

Ключевые слова: массовая музыка, постмодернизм, пародия, современная культура, массовая культура

Для цитирования: Антипова Ю. В. Пародия в массовой музыкальной культуре современности // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 115–120. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.014>

Original article

Parody in modern popular music culture

Antipova Yulia V.

Glinka Novosibirsk State Conservatoire,

Novosibirsk, Russia

E-mail: antikostin@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>

Abstract. One of the main tasks of mass culture is to entertain and surprise the public, to immerse it in the emotional states desired by it. As never before, it is characterized by a special interest in parody, which combines imitation, debunking, mockery, and ridicule. Parody in modern mass music retains many of the properties of this ancient form of expression, artistic principle, and genre: discrepancy between stylistic and thematic plans, hyperbolization leading to the transformation of the original; agglutination. Here new forms of relationships between music and extra-musical components are formed; the intrinsic value of the forms of imitation (simulacra) offered to the consumer is affirmed, devaluing the real and the original; the properties of intertextuality are manifested. Parodies in musical mass culture can play the role of criticism, giving an assessment of many phenomena of modern culture, proving the relevance of the original and, at the same time, speculating on it. The article proposes a classification of parodies (parody of genre, style, individual types, various formats of entertainment content, parody of a layer of classical music). It is proved that parody implements many properties of postmodernism (erasure of boundaries between the elite and the mass, weakened sense of history, mediatization of culture, populist tendencies of many arts, commercialization of culture) and often appears in aesthetically justified and artistically vivid examples.

Keywords: mass music, postmodernism, parody, modern culture, mass culture

For citation: Antipova Y. V. Parody in modern popular music culture. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 115–120 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.014>

Издавна пародия занимала особое место в том пласте музыкальной культуры, что принято называть массовым, неакадемическим. Вне пародии немислимы балаганное и ярмарочное искусство, бурлеск и оперетта, современная музыкальная индустрия развлечений. В наши дни различные формы пародирования расцвели в многочисленных шоу, юмористических программах и концертах. В этом «жанре»¹ проявляются десятки исполнителей; сотни персонажей и проектов, в свою очередь, подвергаются пародированию. Причины триумфа пародии — в самой природе массового искусства, которое характеризуется потаканием вкусам публики, удовлетворением самых насущных ее потребностей. *Развенчание + насмешка + с(у)нижение* — вот верная формула пародии, обязательная к соблюдению.

С древних времен глумление и передразнивание были присущи натуре человека, через которые он достигал радости, уходил от тоски и страха смерти. Таковы оргии, посвященные умирающим и воскрешающим богам и героям, обряды обесчещиванья, инвективы, Сатурналии с их обменом ролей — потешением над царем и последующим избиением раба [4]. В насмешках, обличении и издевках люди преодолевали страх неизвестности и обретали силу; развенчание и унижение имели космогоническое значение, означали пробуждение здоровых вегетативных энергий, возвращение к жизни. Эти глубинные причины устойчивости пародийных форм, пожалуй, не исчезли, хотя современные культурологи склонны размышлять об этом феномене в русле постмодернистской парадигмы и посткультурных практик [5; 6], обнаруживать моменты совпадения пародии с явлениями пастиша, ремейка, стилизации, цитаты, плагиата, иронии, стеба [3; 7]. Именно постмодернизмом с его плюрализмом, стиранием граней между элитарным и массовым (а значит осмеяние любых авторитетов является нормой), ослабленным чувством истории (объектами пародирования становятся любые исторические стили, жанры, персонажи), изменениями, связанными с Интернет-революцией (новая целостность «всего», собранного в сети, и новые коммуникационные возможности передачи информации), медиатизацией культуры (создание «параллельной» реальности в программах телевидения, Интернет-контенте, социальных сетях), торжеством симуляций и симулякров, при котором культура предстает как «супермаркет стилей», коллаж образов и цитат, объясняется засилье этой формы высказы-

вания. Добавим сюда интеграцию в повседневную жизнь, нацеленность на массовую публику и популистские тенденции многих искусств, коммерциализацию культуры и убедимся, что торжество пародии — симптоматично во многих областях современной жизни (литература, кино, театр, музыка, индустрия развлечений).

Тотальность пародии свидетельствует о состоянии современной культуры:

- происходит развенчание прежних (а по сути, любых) культурных ценностей и традиций (сакрального, духовного, серьезного, популярного): теперь все и вся может представлять как объект снижения, высмеивания, комичного подражания;
- пародия выходит из области деструктивной логики пародирования (абсурдизм, фарс), становится новой нормальностью и проявляется безотносительно прежней структуры оценок (высокое/низкое, истинное/ложное, интеллектуальное/примитивное, реалистическое/игровое);
- удовлетворяется потребность современного человека в ином взгляде на любые культурные события, в «сомнении», неверии (которое зачастую сочетается с банальной необразованностью);
- пародия дарит радость узнавания, «компетентность», важные для комфортного мироощущения обывателя;
- важны пиар-стратегии увеличения прибыли — использование достижений известных трендов, что позволяет спекулировать на популярных именах, проектах, жанрах.

Множественность проявлений современного масскультного пародирования в самых разных формах представляет довольно пеструю картину. Обозначим следующие группы:

- **пародия на жанр**, сопровождающаяся семантической трансформацией жанра (бардовская песня, романс, лирический дуэт). При этом пародийно может быть решена текстовая или музыкальная составляющая, комплекс имиджевых характеристик. Указанная семантическая трансформация существенно отдаляет пародию от стилизации и пастиша;
- **пародия на стиль** (поп, диско, рэп), при которой стилевые характеристики подаются в нарочито формализованном и упрощенном виде (в т.ч. смоделированы

при помощи синтезатора с его базой сэмплов и предустановленных стилей автоаккомпанемента);

- **пародия на отдельные типажы** (реальные и обобщенно- типовые) в отечественной и западной шоу-индустрии и их исполнительские манеры, опять же, как в случае с пародированием жанра, в целом «звездный» имидж. Этот тип пародий продолжает традиции З. Гердта, Г. Дудника, В. Чистякова, А. Пескова;
- **пародия на различные форматы развлекательного контента** (шоу, конкурсы, клипы). В подобных случаях скрупулезно «собираются» многие составляющие целого — концепция, содержательная часть, конкретные стилистические приемы.

Разумеется, перечисленные объекты пародирования в большинстве случаев будут пересекаться, поскольку многие «продукты» массовой музыки не существуют вне синтеза музыкальной, текстовой и визуальной составляющих.

Назовем и **пародию на пласт классической музыки**, ее эстрадные обработки, которые «развенчивают ее образ, создают пародийную, гротескную или же просто несерьезную версию» [6]. Начатое интермедиями вроде «Играть — не играть» (1988) В. Винокура-Л. Оганезова в наши дни для пародии на классических музыкантов («Кафедра бубна» в шоу «Уральские пельмени»), отдельные типажы дирижеров, оркестрантов, солистов (YouTube-канал Stradivaly).

Приведем один лишь пример. Бардовская песня (в прошлом — уникальное культурное явление в жизни страны) в наши дни зачастую предстает как объект насмешки. В пародиях на бардов, обязательных в комедийных шоу, нередки изощренная пошлость, абсурдизм; подчеркиваются примитивность и косность жанра, множественные штампы и пустота интеллигентского свободолобия. Так, в пародиях на «тихих» бардов передразниваются навязчивая исповедальность, заикленность на простейших мотивах, «зажатых» в узком диапазоне, примитивность фактуры. Гармоническая безыскусность может быть усилена переборами даже не трех, а двух аккордов, дилетантское напевание доходить до «доверительного» полусшепота и имитировать фальшивость. Пение сопровождается старательным покачиванием (признак закомплексованности и зажатости) в такт незамысловатым мелодиям. Карикатурно изображается и внешний облик барда (небритость, растянутые свитера).

Во многих случаях будут сохраняться признаки двух типов *несоответствий стилистического и тематического планов* [8], присущих феномену пародии — *бурлеска* (низкий предмет излагается «высоким» стилем) и *травестики* (напротив, высокое излагается «низким») (разумеется, понятия высокого и низкого мы применяем с большой долей условности²). Повсеместно происходит *гиперболизирование средств выразительности*, их утрирование, ведущее к трансформации оригинала/пародируемой модели. «Укрупненная» подача отдельных выразительных элементов становится карикатурным (подчеркивая неприятные моменты объекта пародирования), шаржированным (выявляя отдельные черты более добродушно). Может возникать *агглютинация* — столкновение стилистически разнородных элементов, несоответствие ситуации и средств. Этот принцип пародирования стал наиболее ярким отражением постмодернистской культурной парадигмы с ее плюральностью и игрой стилями. Столкновение протекает в характере пастиша, «пустой пародии» [5]. Почти всегда складываются *новые формы взаимоотношений музыки и немusicalных компонентов сочинения* (текста, жеста, визуального обрамления), часто вступающие в несуразный союз, «невязку» (термин Ю. Тынянова³). Возникает *симулякр «большого» (оригинального) объекта*, что в очередной раз утверждает самоценность предлагаемой потребителю формы подобию, подделок, обесценивающих настоящее и оригинальное.

Многие проявления пародийного «комплекса» можно наблюдать в творчестве *К. Нечаева*, известного имитацией уникальных исполнительских манер⁴. Владеющий способностью к копированию голосов, он использовал пародирование звезд для продвижения сольной карьеры и запустил вирусное видео, перепев композицию Ф. Киркорова «Цвет настроения синий» (2018) голосами звезд российской эстрады и с характерными для них аранжировками. Одна песня, «разобранная» на фрагменты, звучит во множестве (около 10) манер. В указанной композиции пародируются, среди прочих, голоса *Ю. Шатунова* (евродиско, «подростковый» голос, пение в довольно высоком регистре, гнусавый назальный оттенок, характеризующийся как зажатый, плоский, скомпрессированный); *С. Михайлова* (русский шансон, пение с эффектом полукрика, «сброса» звука в конце слов, вальяжностью, «нагловатостью»); *Элджея* (хаус-рэп, голос выделяется грубоватой хрипотцой и невнятным произнесением многих фраз

из-за слабой артикуляции и полузакрытого положения рта). Завершает композицию безвибраторное пение в фольклорно-эстрадной манере Л. Зыкиной («плачевый» вокал в сочетании с тембром баяна). Нужно ли говорить, что подобная работа в чужих манерах требует большой искусности.

Продолжим. Пародия в пласте массовой музыкальной культуры сохраняет еще одно важное качество «жанра» — ее критическую роль. Чаще всего критикуются художественные продукты массовой культуры — бестолковые тексты поп-песен, наглость и пренебрежительное отношение к произношению текста многих современных исполнителей, фальшь вокалистов, слабое владение голосовым аппаратом.

Как и в других областях (литература, театр), понимание пародии требует знания объекта пародирования и выработки навыка «двойного зрения» (В. Новиков), умения высвечивать «второй» (пародируемый) план. Подобный угол зрения на феномен заставляет указать на проявление свойств интертекстуальности, что связано с обращением к элементам «чужого текста». Разумеется, любому человеку невозможно ориентироваться во всех «первых» и «вторых» планах и знать весь спектр пародируемых явлений. Так складываются отдельные сегменты публики, на которые нацелены пародии: в развлекательных шоу центрального телевидения ее объектами становятся звезды эстрадного мейнстрима. Пародии на менее распространенные проекты, размещенные на Интернет-каналах и в социальных сетях, смотрят более ограниченное число подписчиков (впрочем, их количество может исчисляться миллионами).

Укажем на пародию композиции «Пьяла» из сериала «Слово пацана» (2023) о трагедии казанских молодежных группировок в 80-е годы прошлого века. Трек на татарском языке звучит в драматичные и полные жестокости сцены сериала и, несмотря на свою «инородность» среди других композиций (записан в 2020 г.), является наиболее убедительным музыкальным воплощением страшных и безнадежных времен. Сразу после выхода сериала появляется клип-пародия на «Пьяла» (режиссер Б. Барадиев): «Слово чабана» (теперь на бурятском) воспекает трудности жизни забайкальского скотовода, управляющего баранами и вступающего в драку с местными беспредельщиками (этот конфликт, в прочем, мирно разрешается совместными традиционными играми и плясками). Клип высмеивает наиболее известные, ставшие мемами, реплики и сцены из сериала; му-

зыка «Пьяла» сохранена практически в неизменности, что способствует созданию комического эффекта (в этих условиях — бурлеска).

Пародирование форматов и персонажей современной массовой музыки может иметь разную степень комикования — от юмора до гротеска. Например, пастиш «Полёт Шмеля в джазовой обработке» в исполнении джаз-бэнда Д. Мацуева примечателен необычайно скорым темпом исполнения пьесы: саксофонистка С. Тюрина «справляется» с нею за 45 секунд (напомним, вошедшая в Книгу рекордов Гиннеса игра «Полета шмеля» скрипача Д. Гаррета занимает 65 секунд). Слияние звуков оказывается настолько близким, что действительно напоминает жужжание. «Полет» объединен с «Libertango» А. Пьяццоллы, слышны и реплики других известных композиций («Кузнецик» В. Шаинского, «Bumble Boogie» Д. Фина).

Как гротеск выступает ремейк «Розовый фламминго» А. Свиридовой и группы «Cream soda» (2021). Хит 1990-х о бегстве в заветное царство любви был перезаписан в обновленной музыкальной стилистике и с новым видеорядом. Именно «невязка» вербально-музыкального («первого текста») и видеоряда («второго текста») превращает клип в новый продукт, полный интертекстуальной игры и неожиданных намеков. Розовый фламинго здесь — не «дитя заката», прекрасное пластикой движений на фоне фантастических ландшафтов, а безумный барин, переодетый в птицу и объявляющий охоту на самого себя. Голый, в розовых перьях он бежит по своей усадьбе, а колоритная толпа «подданных» выполняют безумный барский каприз. Пародия на обширный пласт клише о дворянских нравах прошлых веков (очевидны отсылки к фильмам «Формула любви», «Турецкий гамбит») сочетается с пародией на контент 1990-х, когда стало популярным обращение к романтике дореволюционной России (укажем на «гусарские» романы А. Малинина). Стилистика песни во многом сохранена, хотя некоторые нововведения меняют ее саунд. Она начинается с эффекта «со-старивания» звука; голос исполнительницы отредактирован и звучит инфернально. Новая аранжировка выглядит старомодной: более контрастно выступает басовая линия, «органные» аккорды с микро-опозданием от сильной доли придают эффект невовремя долетающих звуков. Фактура упрощается (в ней нет придающих объемность «живых» гитарных «кличей», гула ударной установки) и словно бы возвращает в годы расцвета техно-музыки (конец 1980-х — начало 90-х).

Итак, в наши дни мы сталкиваемся с пересмотром и даже ревизией многих явлений, что нередко протекает в пародийном ключе. Пародирование в современной массовой музыке выступает как жанр, форма выражения, художественный принцип и, с одной стороны, продолжает традиции прошлого, с другой — обретает иные свойства, которые принято рассматривать в русле постмодернистской культурной парадигмы. Все указывает на то, что дальнейшее интенсивное развитие пародийных форм продолжится через обнаружение все новых граней и способов проявления, будет менять характер восприятия и оценок, за чем нам следует пристально наблюдать.

Примечания

¹ Определений пародии множество, тем более применительно к различным искусствам, литературе, философии. Так, у В. Даля пародия — «забавная переделка важного сочиненья, смешное или насмешливое подражанье; перелицовка, сочиненье или представленье наизнанку» [1]. А. В. Денисов понимает пародию как художественный принцип, воплощающийся в структурно-семантической инверсии оригинала [2]. Используется понятия «пародийный дискурс», «пародийный модус» [3].

² Условно, «низкий» предмет (глупый текст в манере большинства популярных песен) будет обыгрываться «серьезным» воспроизведением стиля той самой поп-музыки.

³ Под «невязкой» В. И. Новиков, развивающий идеи Ю. Н. Тынянова, предлагает понимать «сигнал пародийности, услышав который мы перестаем верить в буквальность первого плана» [9, с. 8].

⁴ Подобные эксперименты близки опытам в других искусствах. Так, в цикле Ю. Левитанского «Сюжет с вариациями» на стих «Вышел зайчик погулять» даны 26 его версий в стилях различных поэтов.

Список источников

1. *Даль В. И.* Пародия // Толковый словарь живаго великорусского языка. URL: <https://slovardalja.net/letter.php?charkod=207> (дата доступа: 15.07.2024).
2. *Денисов А. В.* Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики // *Opera musicologica*. 2017. № 3 (33). С. 51–64.
3. *Галиуллина А. Ф.* Особенности пародийного дискурса в развлекательном телевизионном контенте (программа «Большая разница») // Медиаскоп. 2014. № 1. URL: <http://www.mediascope.ru/1509> (дата доступа: 15.07.2024).

4. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
5. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления // *Логос*. 2000. № 4. С. 63–77.
6. *Шапинская Е. Н., Денисов А. В.* Пародия как культурный феномен: два взгляда на один предмет // *Культура культуры*. 2015. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/parody-as-a-cultural-phenomemon-two-views-on-one-subject/> (дата доступа: 15.07.2024).
7. *Томсон О. И.* «Цитата, плагиат, ирония, пародия, пастиш и стеб...» // *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2009. Том 186. С. 208–212.
8. *Гаспаров М. Л.* Пародия // Большая советская энциклопедия. Т. 19. М.: Большая советская энциклопедия, 1975. С. 225.
9. *Новиков В. И.* Литературная пародия: учеб.-метод. пособие по курсу «Теория литературы». М.: Фак. журн. МГУ. 2019. 36 с.

References

1. Dal, V. I. (1863), “Parodija”, *Tolkovyj slovar' zhivago velikorusskogo jazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], available at: <https://slovardalja.net/letter.php?charkod=207> (Accessed: 15 July 2024).
2. Denisov, A. V. (2017), “Parody in Italian and French opera of the 18th century: questions of poetics”, *Opera musicologica* [Opera musicologica], vol.3 (33), pp. 51–64.
3. Galiullina, A. F. (2014), “Features of parody discourse in entertainment television content (the program «Bol'shaja raznica»)”, *Mediascope* [Mediascope]. vol.1, available at: <http://www.mediascope.ru/1509> (Accessed: 15 July 2024).
4. Frejdenberg, O. (1997), *Pojetika sjuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre], Labirint, Moscow, Russia.
5. Dzhejmison, F. (2000), “Postmodernism and consumer society, *Logos* [Logos], vol. 4, pp. 63–77.
6. Shapinskaya, E. N., and Denisov, A.V. (2015), “Parody as a cultural phenomenon: two views on one subject”, *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], available at: <http://cult-cult.ru/parody-as-a-cultural-phenomemon-two-views-on-one-subject/> (Accessed: 15 July 2024).
7. Thomson, O. I. (2009), “Quote, plagiarism, irony,

- parody, pastiche and banter...”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the Saint Petersburg State Institute of Culture], no. 186, pp. 208–212.
8. Gasparov, M. L. (1975), “Parodija”, *Bolshaja sovetskaja jenciklopedija* [The Great Soviet Encyclopedia], no. 19, pp. 225.
 9. Novikov, V. I. (2019), *Literaturnaja parodija: uchebno-metodicheskoe posobie po kursu “Teorija literatury”* [Literary parody: a teaching aid for the course “Theory of Literature”], Moscow University, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ю. В. Антипова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Information about the author

Y. V. Antipova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 04.08.2024; одобрена после рецензирования 02.09.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 04.08.2024; approved after reviewing 02.09.2024; accepted for publication 09.09.2024.