

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

Главный редактор

Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора

О. М. Зароднюк

Редакционный совет:

Т. Н. Левая

В. Н. Сыров

А. А. Амрахова

В. Б. Валькова

С. И. Савенко

Пэн Чэн (КНР)

М. Зандер (Германия)

Р. А. Ульянова

А. Е. Кром

Т. Я. Железнова

А. А. Евдокимова

Т. Г. Бухарова

Л. А. Зелексон

Е. В. Приданова

Т. Б. Суханова

Компьютерная верстка

А. С. Платонова

Корректор

Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель

Федеральное

государственное бюджетное

образовательное учреждение

высшего образования

«Нижегородская

государственная

консерватория

им. М. И. Глинки»

Адрес издателя

и редакции:

603950, Нижний Новгород,

ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40

Тел./факс (831) 419-40-56

<http://www.nnovcons.ru>

E-mail:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

Проблемы теории и истории музыки

Герцман Е. В. Обучение кифаристике и авлетике в античную эпоху 3

Кузнецов Г. А., Зейфас Н. М. Оперный не-симфонизм: трактовка лейтмотивов в «Кольце нибелунга». Часть 1: «Грандиозная идея» Вотана 11

Константинова М. А. А. С. Даргомыжский и А. Н. Серов. Диалог о статье «Русалка» (по материалам переписки и периодики) 18

Барсова И. А. Музыка Эрнста Кшенека в России 25

Шикина Г. А. Оскорбление жанром. «Symphonia Germanica» Э. Шюльхофа как дадаистский музыкальный манифест 29

Орлов В. С. «Эоническая» смерть еврейской культуры: вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича 34

Бачковский С. А. Фортепианный цикл «Хороводы» Анатолия Самонова в контексте его творчества 40

Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Черты хоровой биографии 45

Серегина Н. С. Куплеты «Непобедимой силой...» в романе Ф. М. Достоевского и в опере А. П. Смелкова «Братья Карамазовы» (2008) 50

Вопросы этномузыкологии

Петри Э. К. «Кто должен быть невестой?» (песня из зингшпиля Гёте и пространство фольклора) 55

Петри Э. К. «Es Waren Zwei Königskinder» (картина мира в народной балладе и хоре М. Регера) 61

Макина А. В. Жанры детского фольклора в хоровом цикле «Ладушки» Д. А. Батина 67

Проблемы теории и истории исполнительства

Нгуен Тхи Ким Нган. М. С. Воскресенский — музыкант-просветитель 77

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Бурматов М. А. Эстрадная песня: к проблеме трактовки жанра в музыкальной науке 82

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Герцман Е. В., 2018

УДК 78.01

ОБУЧЕНИЕ КИФАРИСТИКЕ И АВЛЕТИКЕ В АНТИЧНУЮ ЭПОХУ

Статья представляет собой анализ античных источников, тематика которых связана с обсуждением проблем, возникающих при обучении игре на кифаре и авлосе. В трудах знаменитых античных философов, писателей и историков (Платона, Ксенофонта, Диогена, Лукиана Самосатского, Плутарха) можно встретить касающиеся музыкального образования замечания дилетантского характера. Однако при описании музыкального быта Древней Греции приходится опираться на эти свидетельства, поскольку не сохранилось письменных материалов, созданных профессиональными музыкантами. Приведенные в тексте фрагменты из источников могут дать общее представление о том, с какими трудностями приходилось сталкиваться античной музыкальной педагогике. Все цитаты заново переведены с греческого языка, и даются в двуязычном варианте.

Ключевые слова: обучение, образование, кифаристика, авлетика, Древняя Греция, античные инструменты, история античной музыки, философия музыки

Обучение на музыкальных инструментах являлось той педагогической работой, которой занимались исключительно музыканты-профессионалы, не оставившие после себя никаких письменных материалов. Поэтому сохранившиеся сведения, касающиеся этой области педагогики, представляют собой не более чем изложение дилетантских воззрений, написанных авторами далекими от самого процесса обучения. Однако у музыкального антиковедения нет другого выхода, как заняться их исследованием, вне зависимости от того, какие выводы в конечном счете будут получены.

Приступая к такому анализу, нужно прежде всего иметь в виду особенность преподавания игры на любом инструменте, которая присутствует во все исторические эпохи: как при любительском, так и профессиональном обучении используются в основном одни и те же методики. Разница заключается только в своеобразии их применения и в специфике самого инструмента. При любительском варианте они приобретают более облегченную форму и получающийся результат соотносится только с самыми общими критериями, способными удовлетворить невзыскательного слушателя. При профессиональном обучении те же самые методики реализуются предельно строго и достигнутый уровень исполнения оценивается по самым высоким требованиям. Поэтому при изучении сохранившихся разрозненных сведений, отсутствует принципиальная разница, из какой форме они сохранились — любительской или профессиональной.

Однако знакомство с этой областью следует начать с несколько иной стороны. Нужно от-

метить, что во времена Платона достаточно ясно были отделены специальности, связанные с инструментарием: изготовитель струнного инструмента и музыкант-исполнитель. Такая дифференциация нашла отражение еще в мифологии, но в реальной жизни не исключены были случаи совмещения в одном лице мастера по производству инструментов и музыканта-исполнителя.

Упоминание же «дидаскалов кифаристов»¹ (οἱ διδασκάλοι τῶν κίθαριστῶν) встречается довольно часто в самых различных сферах жизни, начиная от многочисленных эпитафических сообщений об музыкальных состязаниях и кончая рассказами о занятиях кифаристикой знаменитых людей. Одним из веских аргументов, подтверждающих, что учителя кифаристики выполняли определенную роль в музыкальном образовании античного общества, является упоминание Платоном этой специальности в его представлениях о «справедливом государстве»:

Τοῖς κίθαρισταῖς μὲν τοῖς ἑμᾶς δοκῶ <...> τὸ προσήκον νεῖμαι τῆς τε διδασκαλίας.

Нам кажется, что кифаристам <...> нужно уделить дополнительное место в воспитании [11, VII 812b]².

Он считал, что три года, отпущенные для освоения инструмента, недостаточны, поскольку «из-за поспешности [приобретенные навыки]³ забываются» («ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους») [11, VII 812e]. Был ли этот срок общепринятым для обучения кифаристике, или таково мнение только Платона? Во всяком случае, его точка зрения не могла радикально отличаться от той, которая была распространена-

на в его время. Поэтому ее можно рассматривать как некую «срединную» продолжительность для освоения струнного инструмента, бытовавшую во времена классики.

Среди популярных представлений, касавшихся обучения на кифаре, существовало определенное мнение, зафиксированное в сочинении историка V–IV вв. до н. э. Ксенофонта:

Οἱ δὲ δῆπου τὸ πρῶτον μανθάνοντες κιθαρίζειν καὶ τὰς λύρας λυμαίνονται.

Те, которые впервые учатся кифарить, портят лиру [19, II 13].

Возможно, автор этого сообщения был сам свидетелем такого случая. Но трудно сказать, насколько подобные явления были распространены.

Не было секретом, что перед тем как начать музицировать, необходимо было настроить инструмент. Поэтому тот же автор в другом своем сочинении, повествуя об одном эпизоде, рассказывает, как «...мальчик кифарил, [предварительно] настроив лиру по авлосу» («...συνηρμωσμένη τῇ λύρᾳ πρὸς τὸν ἀὐλὸν ἐκιθάρισεν ὁ παῖς») [20, III 1].

Вообще же об основном методе обучения Платон высказался следующим образом:

Ἐν δὲ κιθαριστοῦ τελέως μεμαθηκέναι μῶν ἄλλο τι ἦν ἢ τὸ τῷ φθόγγῳ ἐκάστω δύνασθαι ἐπακολουθεῖν, ποίας χορδῆς εἶη

Серьезно обучаться у кифариста разве не что иное, чем приобрести возможность следить за каждым звуком и [определять], какой струной он издается [15, 206b].

Такое мнение могло сложиться только у того, кто был свидетелем или сам делал первые шаги по освоению инструмента, но на этом прекратил свое музыкальное образование. Действительно, в начале ученического пути нужно не столько «следить» (ἐπακολουθεῖν), сколько «слушать» (ἀκούειν) каждый звук и понять на какой струне его можно извлечь. Но потом, в процессе дальнейшего обучения, после приобретения соответствующих навыков, которые совершаются уже автоматически, такой метод уходит на «задний план», а возникают новые более сложные задачи.

Сам философ и его современники прекрасно понимали, что основу обучения кифаристике составляют «упражнения», без активного применения которых музыкант-исполнитель не может состояться. Эти мысли Платон вкладывает в уста Сократа, ведущего беседу с молодыми людьми, Филебом и Протархом. В их беседе речь заходит об искусствах, в которых, по словам Сократа, «со-

вершенство достигается упражнением и трудом» (μελέτη καὶ πόνῳ ῥώμην ἀπειργασμένης):

Οὐκοῦν μεστή μὲν που μουσικῆ πρῶτον, τὸ ξύμφωνον ἀρμόττουσα οὐ μέτρῳ ἀλλὰ μελέτης στοχασμῶ· καὶ ξύμπασα αὐτῆς κιθαριστικῆ, <οὐ> τὸ μέτρον ἐκάστης χορδῆς τῷ στοχάζεσθαι φερομένης θηρεύουσα, ὥστε πολλὸ μείγμενον ἔχειν τὸ μὴ σαφές, σμικρὸν δὲ βέβαιον.

Разве как-то не полна [этим]⁴ прежде всего музыка, организующая созвучность не [точным] измерением, а применением упражнения. Да и вся ее⁵ кифаристика⁶ добываемая [результатов] не измерением каждой струны, а применением [целенаправленного] [упражнения], отчего она имеет много путанного, недостоверного и мало надежного [12, 56a].

В этом фрагменте проявляется Платон-пифагореец, признающий, что в музыке все должно быть осуществлено при помощи измерения, а не чувствами, которым не следует доверять, поскольку они вводят в заблуждение и приводят к множеству неточностей (подробнее об этом см.: [2, с. 78–89]). То же самое отношение у пифагорейцев было и к столь важному для музыканта слуху. По мнению изложенному в приведенном фрагменте, этот недостаток обучения, проявляющийся в музыке из-за главенства чувств, создает «много путаного, недостоверного и мало надежного». По логике Платона, применяемые музыкантами упражнения основываются на слухе и поэтому влекут за собой негативные последствия.

Далекий от музыки Платон не понимал, что каждое учебное задание, которое он называет «упражнением» (ἢ μελέτη), имеет определенную цель, являющуюся конкретной ступенью к овладению каким-то навыком. А ее достижение осуществляется благодаря тому, что результат упражнения должен контролироваться слухом. Поэтому его развитие в музыкальной педагогике во все времена являлось важнейшей задачей⁷. Без этого не могло состояться и обучение кифаристике. Но отсутствие специальных знаний у философа не позволяло ему понять этого.

Такие, как он, воспринимали упражнения как некую данность, издавна существующую в музыкальной педагогике, не задумываясь над их целенаправленностью. Даже когда Ксенофонт ведет разговор о севе, в котором активно участвует ручной труд, он настаивает «[на] необходимости упражнения, чтобы рука, как у кифаристов, подчинялась рассудку» («μελέτης δεῖται, ὥσπερ τοῖς κιθαριστοῖς ἢ χεῖρ, ὅπως δύνηται ὑπερετεῖν τῇ γνώμῃ») [19, XVII 7].

У музыканта же, как известно, движение рук и пальцев должны регулироваться не только рассудком, но и слухом.

Существует еще один очень важный фрагмент Платона, посвященный обучению кифаристике:

...δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τὸν τε κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι.

τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν ξυθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτήτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ζύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους,

καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας.

...должно стремиться посредством звуков лиры (благодаря точности [ее] струн), чтобы кифарист и обучаемый [им ученик] сопоставляли [свои] звуки со звуками [лиры].

Ведь многозвучие и разнообразие [струн] лиры (когда звучания бряцающих струн — одно, а сочиненная композитором вокальная партия⁸ — иное) способствуют тому, что, напряженность [противопоставляется] разреженности, скорость — медленности, высота — низине, а симфонность — антифонности⁹.

И точно так же разнообразные структуры ритмов подстраиваются под звуки лиры [11, VII 812d–e].

Анализ этого текста помогает понять, как представляли обучение кифаристике во времена Платона те, кто наблюдал за ним «со стороны» и не участвовал в этом процессе.

В приведенном отрывке можно выделить два тематических раздела. Первый достаточно простой, представляющий своеобразную карти-

| | | | | |
|----------|---------------|---|-----------|---------------|
| πυκνότης | напряженность | – | μανότης | разряженность |
| τάχος | быстрота | – | βραδυτήτι | медленность |
| ὀξύτης | высота | – | βαρύτης | низина |
| σύμφωνον | симфонность | – | ἀντίφωνον | антифонность |

Перевод трех из четырех этих категорий в плоскость музыкальных понятий в контексте платоновского фрагмента не составляет особого труда.

Противопоставление «быстроты» и «медленности» — это не сопоставление разных темпов, поскольку партии сопровождения и солиста должны исполняться в едином темпе. Если эту пару противоположностей Платон понимал иначе, то вообще нет смысла обсуждать ее, так как в этом случае выявляется полное отсутствие у автора текста элементарных знаний, необходимых для обсуждения данной проблемы. Но здесь возможен также другой вариант, предполагающий, что речь идет о различном количестве звуков, издаваемых певцом и инструментом в течение

ну урока у кифариста: напротив друг друга сидят учитель и ученик, который, глядя на руки своего наставника, старается повторять то же самое на своем инструменте. Очевидно, при отсутствии такого серьезного помощника в музыкальном обучении как нотация, подобный метод передачи профессиональных навыков от учителя к ученику был возможен. Но, конечно, он должен был осуществляться при самом активном участии слуха. В целом же не исключено, что представленная в процитированном тексте «сцена» действительно передает внешнюю сторону урока. Во втором разделе приведенного фрагмента внимание сосредоточено на трудностях, стоящих на пути приобретения опыта по созданию аккомпанемента для пения. Возникающий в таких случаях дуэт инструментального сопровождения и вокалиста представлен здесь противопоставлением, с одной стороны, «звучанием бряцающих струн» (μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν), а с другой — «сочиненной композитором вокальной партии» (τοῦ τὴν μελωδίαν ξυθέντος ποιητοῦ). Таким образом указывается на необходимость согласования этих двух аспектов музыкального материала. Интересно обратить внимание, что автор (ὁ ποιητής), то есть композитор, представлен здесь только как сочинитель мелодии самой песни. Поэтому вполне возможно, что «звучание бряцающих струн» рассматривается как музыка, которую должен создать кифарист или лирист.

В анализируемом тексте признается, что на пути создания инструментального сопровождения вокальной мелодии существует ряд трудностей, требующих согласования целой серии противоположностей:

одной и той же музыкальной длительности. Ведь при дилетантском подходе к этому явлению партия одного ансамблиста, исполняющего в рамках продолжительности конкретной временной единицы больше звуков, чем за это же время издает другой ансамблист, может трактоваться как воплощение «скорости» и «медленности». Несмотря на все условности такой постановки вопроса, нужно признать, что внимание к подобному сопоставлению не лишено смысла, так как в древние времена давало возможность будущему инструменталисту-исполнителю и, одновременно, композитору — учитывать это обстоятельство и реализовать его особенности в непосредственной связи с художественным образом.

Значительно проще понимание упомянутого в тексте противопоставления «высоты» и «низины», что в античном музыкознании всегда трактовалось как согласованность высоких и низких звуков. Представляется, что семантика этого противостояния могла подразумевать одновременное или одновременное сопряжение звуков различной высоты в зависимости от получаемого результата, который мог быть «симфонным» или «диафонным». Во всяком случае, совершенно очевидно, что при создании инструментального сопровождения вокальной партии это являлось одной из важнейших проблем, так как затрагивало «гармонию» необходимую между участниками ансамбля. Причем, здесь термин «гармония» можно понимать и в античном, и в современном значениях.

Непонятым оказывается противопоставление «симфонности» (τὸ σύμφωνον) и «антифонности» (τὸ ἀντίφωνον). Не вдаваясь сейчас в подробности этой музыкально-теоретической проблемы, отметим, что первый термин, использовавшийся в античной теории как существительное и почти всегда только в женском роде (ἡ συμφωνία), подразумевал ряд конкретных интервалов: кварту, квинту, октаву, ундециму, дуодециму и двойную октаву. Поэтому весьма опасно отождествлять семантику ἡ συμφωνία с τὸ σύμφωνον¹⁰. Это опасение усиливается, если учитывать, что в наследии Платона практически невозможно обнаружить следов знания науки о музыке даже в ее пифагорейской трактовке (хотя он заимствовал у последователей Пифагора многие свои воззрения, не относящиеся к музыке). Более того, в сохранившихся пифагорейских музыкально-теоретических штудиях, с которыми мог быть знаком Платон, отсутствует противопоставление τὸ σύμφωνον и τὸ ἀντίφωνον. Что же касается термина τὸ ἀντίφωνον, то среди датированных памятников музыкознания он впервые появляется только в трактате автора III в. Порфирия:

ὅταν ἐκ δυεῖν ἀποδέδωται δύναμις ὡσπερ ἀπὸ τοῦ ἐνός, διὸ καὶ ἀντίφωνοι οἱ φθόγγοι λέγονται.

когда [интервал состоит] из двух [звуков, то его] звучание [букв. — «значение»] воспринимается словно [исходящее] от одного [звука]; поэтому они называются антифонами [17, р. 104].

Таким образом термин «антифон» в позднем античном музыкознании обозначал интервал октавы¹¹.

Итак, если даже допустить, что Платон, живший на много столетий раньше появления в античной науке о музыке термина τὸ ἀντίφωνον,

подразумевал также октаву, то вновь возникает некая бессмыслица, поскольку получается, что октава могла квалифицироваться и как «симфония», и как «антифон»¹².

Во всяком случае, все говорит о том, что обучение кифаристике предполагало и приобретение навыков сочинения аккомпанемента к вокальным мелодиям. При отсутствии нотации такая область в кифаристической педагогике вполне закономерна. Ведь когда нет нотной записи вокальной и инструментальной партий, то первая осваивается слухом певца, а вторая должна при каждом новом аккомпаниаторе создаваться заново. Это обстоятельство и стало причиной необходимости приобретения импровизаторско-композиторских навыков в системе обучения кифаристике.

Таков небольшой комплекс сохранившихся свидетельств, на основании которых нужно сформировать представление об античной педагогике для овладения струнными инструментами.

Еще меньше уцелело материалов, способных продемонстрировать хотя бы некоторые особенности авлетической педагогики. Дошедшие до нас сведения, к сожалению, также получены из сочинений авторов, имеющих лишь косвенное отношение к ней (а зачастую — никакого), либо связанных с освещением событий, происходящих после обучения. Данные же, способные показать непосредственное приобщение к игре на авлосе, а также соответствующие методы и учебные задачи — отсутствуют.

Например, как и в кифаристике, здесь регистрируется разграничение функции авлета и мастера по производству авлосов. Это становится ясно из фрагмента текста Платона (*Plat. Resp. X 601d–e*):

...αὐλητῆς που αὐλοποιῶ ἐξαγγέλλει περὶ τῶν αὐλῶν, οἱ ἂν ὑπηρετῶσιν ἐν τῷ αὐλεῖν, καὶ ἐπιτάξει οἴους δεῖ ποιεῖν, ὃ δ' ὑπηρετήσῃ.

Оυκοῦν ὁ μὲν εἰδὼς ἐξαγγέλλει περὶ χρηστῶν καὶ πονηρῶν αὐλῶν, ὁ δὲ πιστεύων ποιήσει;

...авлет как-то сообщает мастеру по изготовлению авлосов об авлосах удобных при авлировании¹³ и предписывает какими [их] нужно делать, а [тот] исполняет [его поручение].

Разве знающий [авлет] не сообщает [мастеру] о хороших и плохих авлосах, а [тот], доверяющий [ему], будет изготавливать [их]?

Как мы видим, завершает краткий диалог на эту тему вопрос, не требующий ответа.

К таким же сведениям с полным основанием можно отнести известие, что профессия авле-

та передавалась главным образом по наследству. Свидетелем здесь оказывается вновь Платон, излагающий беседу Сократа с одним из основателей софистики Протагором (485/480–410/405 гг. до н. э.):

οἶεи ἄν τι, ἔφη, μάλλον, ὦ Σώκρατες, τῶν ἀγαθῶν ἀλλήτων ἀγαθοὺς ἀλλήτας τοὺς υἱεῖς γίγνεσθαι ἢ τῶν φαύλων;

οἶμαι μὲν οὐ, ἀλλὰ ὅτου ἔτυχεν ὁ υἱὸς εὐφυέστατος γενόμενος εἰς ἀλλήσιν, οὗτος ἂν ἐλλόγιμος ἠξιήθη, ὅτου δὲ ἀφυῆς, ἀκλειῆς.

καὶ πολλάκις μὲν ἀγαθοῦ ἀλλήτου φαῦλος ἂν ἀπέβη, πολλάκις δ' ἂν φαύλου ἀγαθός.

ἀλλ' οὐδ' ἀλλήται γοῦν πάντες ἦσαν ἰκανοὶ ὡς πρὸς τοὺς ιδιώτας καὶ μὴδὲν ἀλλήσεως ἐπαΐνοντας.

Думаешь ли ты, Сократ, спросил я, что сыновья хороших авлетов становятся лучшими авлетами, чем [сыновья] плохих?

Думаю, что нет, но оказалось, что сын [авлета], который рождается более одаренным для игры на авлосе, вырастит более прославленным, а [сын] которого не одарен, [тот окажется] забытым.

Часто у хорошего авлета [сын] может получиться плохим [музыкантом], но [так же] часто у плохого — хорошим.

Однако все они [более] умелые авлеты по сравнению с неучами и с теми, [отцы которых] никак неизвестны в авлосовом деле¹⁴ [13, 327b–c].

Этот диалог отражает житейскую ситуацию и в его основе лежат обычные рассуждения, связанные с проблемой отцов и детей, но в профессиональной среде. Основная утверждаемая мысль сводится к тому, что наследственное приобретение специальности не является гарантией мастерства. Однако в заключение приведенного текста автор признает, что в любых случаях авлет, воспитанный в семье авлета, оказывается профессионально более основательным, чем тот, который вырос в иной семье. Безусловно, в этом следует видеть отражение одной из сторон античной музыкальной жизни.

К серии же постучебных сведений относятся некоторые бытовавшие воззрения, касающиеся средств, при помощи которых авлет может достичь признания и даже славы. Обсуждение этой проблемы всегда завершалось тем, что признание достоинств авлета нужно искать не у толпы слушателей, а у сведущих в музыкальном искусстве. Так, сохранился пересказ эпизода, в котором главным действующим лицом является авлет Асоподор Флиунтский, не оставивший никаких других следов в истории античной музыки. Очевидно, это притча, отражала сложившееся в обществе

отношение к данной проблеме, которая передается в сочинении писателя рубежа II–III вв. Афиней Навкратийского:

καὶ πάλαι μὲν τὸ παρὰ τοῖς ὄχλοις εὐδοκμεῖν σημεῖον ἦν κακοτεχνίας· ὅθεν καὶ Ἀσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος κροταλιζομένου ποτέτινος τῶν ἀλλήτων διατρίβων ἀντὸς ἔτι ἐν τῷ ὑποσκηνίῳ "τί τοῦτ"; εἶπεν, δῆλον ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν", ὡς οὐκ ἂν ἄλλως ἐν τοῖς πολλοῖς εὐδοκμήσαντος.

В древности иметь хорошую славу у толпы считалось неприличным. Так, когда Асоподор Флиунтский, пребывая как-то за сценой [услышал] грохот¹⁵, касающийся какого-то авлета, он сказал: «Что это? Очевидно, произошло нечто очень плохое», [удивляясь] что добрая слава приобретается не иначе, [как] посредством толпы [4, XIV 631f, § 31].

Эта же идея постулируется и в другом предании, сохранившемся в сочинении писателя II в. Лукиана Самосатского. Одним из его действующих лиц является авлет времен Александра Македонского (356–323 до н. э.) Тимофей Фиванский (Τιμόθεος Θηβαῖος), прославившийся тем, что, исполняя драматическую и мужественную музыку, привел великого полководца в такое волнение, что тот схватился за оружие¹⁶. Потом Тимофей заиграл произведение более спокойного характера и страсти Александра улеглись. Это событие приводится во многих источниках (см.: [4, XII 538f; XIII 565a; 5, PG 31, col. 580; 10]) как доказательство влияния музыки на поступки человека.

Вторым действующим лицом повествования Лукиана Самосатского является другой авлет, некий Гармонид (Ἀρμονίδης) — скорее всего, результат литературной фантазии Лукиана. Однако от этого ценность его рассказа не теряется, поскольку посредством этих двух образов (исторического и вымышленного) передается бытовавшее мнение о пути для достижения славы. Тимофей Фиванский, отвечая на вопрос Гармонида, каким образом можно завоевать признание слушателей, говорит:

ἐγὼ καὶ τοῦτο ὑποθήσομαι σοι.

σὺ γὰρ αὐλεῖ μὲν καὶ πρὸς τὰ θεάτρα ἐνίοτε, ἀτὰρ ὀλίγον μελέτω σοι τῶν πολλῶν.

ἢ δ' ἐπιτομος καὶ ῥᾶστα ἐπὶ τὴν δόξαν ἄγουσα ἦδε ἐστίν· εἰ γὰρ ἐπιλεξάμενος τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι τοὺς ἀρίστους καὶ ὀλίγους αὐτῶν ὅσοι κορυφαῖοι καὶ ἀναμφιλόγως θαυμαστοὶ καὶ ἐπ' ἀμφοτέρα πιστοί, εἰ τούτοις, φημί, ἐπιδείξαιο τὰ ἀλλήματα καὶ οὗτοι ἐπαινέσονταί σε, ἅπασιν Ἑλλησι νόμιζε ἤδη γεγενῆσθαι γνώριμος ἐν οὕτω βραχεῖ.

Я посоветую тебе [поступить] так.
Ты авлируй [везде] и иногда в театре, однако не очень
заботься о [вкусах] толпы.
Но самый краткий [и] легкий путь, ведущий к славе,
[такой]: если ты, избрав из нее [то есть из толпы] луч-
ших и немногих в Элладе, которые корифеи [в знани-
ях] и бесспорно понимающие [в искусстве], а также
преданы с обеих сторон [этому делу]¹⁷, то я утвер-
ждаю, что если при этих [людях], почитаемых всеми
эллинами, слушаются [твои] авлемы¹⁸ и они прославят
тебя, то ты уже в столь короткий [срок] становишься
знаменитым [10, р. 402].

Конечно, все эти материалы не сообщают
конкретных критериев необходимых для опреде-
ления хорошего исполнения, а только указывают
на тех, кто должен оценивать выступление авле-
та. И это, безусловно, еще один пробел в свиде-
тельских показаниях источников, который невоз-
можно ничем заполнить.

Удалось обнаружить лишь одно мимоходом
высказанное замечание, обращающее внимание
на важную сторону авлетического искусства.
Само изложение цитируемого отрывка постро-
ено на «обыгрывании» различных значений су-
ществительного τὸ μέγα — «громкость» и «вели-
чие»:

οὐ κακῶς δὲ καὶ Καφισίας ὁ ἀὐλητής, ἐπιβαλλομένου
τινὸς τῶν μαθητῶν ἀὐλεῖν μέγα καὶ τοῦτο μελετῶντος,
πατάξας εἶπεν οὐκ ἐν τῷ μεγάλῳ τὸ εἶ κείμενον εἶναι,
ἀλλὰ ἐν τῷ εἶ τὸ μέγα.

Неплохо [выразился] и авлет Кафисий, когда кто-то из
[его] учеников добивался этого громким авлированием.
Ударив [его Кафисий] сказал, что не в громкости
проявляется профессионализм [исполнения], а вели-
чие в профессионализме [мастера]¹⁹ [4, XIV 629a–b,
§ 26].

Очевидно, этот рассказ был популярен, по-
тому что он присутствует и в сочинении писателя
III в. Диогена Лаэртского. Только в его сочинении
этот анекдот представлен как случай, рассказан-
ный в свое время философом V в. до н. э. Зеноном
Элейским:

καὶ προεφέρετο τὸ τοῦ Καφισίου, ὃς ἐπιβαλλομένου τι-
νὸς τῶν μαθητῶν μεγάλα φουσᾶν, πατάξας εἶπεν ὡς οὐκ ἐν
τῷ μεγάλῳ τὸ εἶ κείμενον εἶναι, ἀλλὰ ἐν τῷ εἶ τὸ μέγα.
И он [то есть Зенон Элейский] рассказывал [об авлете]
Кафисии, который, когда какой-то из [его] учеников
пытался сильно дуть [в авлос], ударил его, сказав, что
не в громкости проявляется то, что профессионально
[исполнено], а величия [мастера]²⁰ в профессионализ-
ме [6, VII 21].

Приведенными здесь сведениями фактиче-
ски ограничивается почти все, что сохранилось в
истории от системы обучения для приобретения
популярной специальности авлета²¹.

Примечания

¹ «Дидаскал» (ὁ διδάσκαλος) — учитель *хора*,
кифародии и других музыкальных специальностей.

² При ссылке на источник римскими цифрами
указаны крупные разделы (номер книги, части,
песни), а арабскими — более мелкие (главы, па-
раграфы, поэтические строки). Поскольку из-за
некорректных переводов древних источников в
процессе изучения античной музыки возникло
слишком много заблуждений, целесообразно при
анализе соответствующего материала непосред-
ственное цитирование документа на языке под-
линника.

³ Здесь и далее в квадратных скобках даны сло-
ва и обороты, отсутствующие в подлиннике, но
необходимые при переводе.

⁴ То есть «упражнением и трудом»

⁵ Имеется в виду музыка, областью которой яв-
ляется как кифаристика, так и авлетика.

⁶ В тексте — ἀὐλητική («авлетика»). Это явное
недоразумение, поскольку речь идет о «струне»
(ἡ χορδή). Да и вообще в данном контексте авле-
тике нечего делать. Кроме того, содержание явно
указывает на то, что во второй части предложения
выпущено повторение отрицания <οὐ> τὸ μέτρον.
Предлагаемый перевод выполнен с учетом всех
этим замечаний.

⁷ Даже пифагорейцы, провозглашавшие идею о
беспомощности слуха при изучении музыки, не
могли полностью отказаться от его помощи. Это
убедительно доказывает пифагорейская методика
«Деления канона» (см.: [2, с. 285–296]).

⁸ Как известно ἡ μελωδία первоначально была
определением «пения» (подробнее см. [1]). В
цитируемом отрывке Платона явное противопо-
ставление «звучаний» (τὰ μέλη) инструмента и ἡ
μελωδία. Именно поэтому данный термин переве-
ден здесь как «вокальная партия».

⁹ Как известно, термином «симфония»
(ἡ συμφωνία — «согласие», «соответствие») обозначалась группа интервалов, отличаю-
щихся своими акустическими особенностями,
использовавшимися при настройке инстру-
ментов: кварта, квинта, октава и им подоб-
ные.

¹⁰ Этим обстоятельством обусловлен и предло-
женный перевод, где используются не традици-
онные образования «симфония» и «антифония»,
а «симфонность» и «антифонность».

¹¹ Здесь не упоминаются странные мысли об τὸ ἀντίφωνον, изложенные у Псевдо-Аристотеля (см.: [18, XIX 7; XIX 13; XIX 16], поскольку этот источник (во всяком случае его «музыкальные главы») пока остаются недатированными. Поэтому при изучении обсуждаемого вопроса содержащийся в этом памятнике материал не может оказать помощь.

¹² Здесь столь подробно обсуждается дилетантские воззрения Платона, чтобы продемонстрировать еще одно свидетельство, наглядно показывающее, с какими источниками сталкивается музыкальное антиковедение при реконструкции истории музыки.

¹³ Буквально: «[которые] помогают при авлировании».

¹⁴ Буквально: «не прославлены авлосово».

¹⁵ Очевидно, подразумеваются восторги и рукоплескания слушателей.

¹⁶ Хотя в других источниках [16, II 2 335a] в этой истории фигурирует авлет Антигенид.

¹⁷ Очевидно подразумеваются два упомянутых качества: знания и преданность искусству.

¹⁸ «Авлема» (τὸ αὐλήμα) — сольная пьеса для авлоса.

¹⁹ В данном переводе субстантивированное наречие τὸ εἶδ᾽ представлено как «то, что профессионально». В принципе такая семантика не противоречит возможному значению этого слова (см.: [7, p. 704]), где τὸ εἶδ᾽ зарегистрировано и как «competently». Существуют и другие толкования этой фразы. Так, например, английская версия дает «excellence does not lie in bigness, but bigness in excellence» (см. [8, p. 288]).

²⁰ В опубликованном русском переводе это фраза не имеет никакого отношения ни к авлетике, ни вообще к музыке: «Не в силе добро, а в добре сила» [3, с. 275].

²¹ Настоящая статья является разделом исследования «Введение в музыкальное антиковедение», над которым сейчас работает автор по плану Российского института истории искусств.

Литература

1. Герцман Е. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // *Временник Зубовского института* № 1 (12). СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 7–25.
2. Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке. СПб.: Гуманитарная Академия, 2003. 384 с.
3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева, пер. М. Л. Гаспарова. М., 1979. С. 275.
4. *Athenaei Naucratic. Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel. I–III. Lipsiae, 1887–1890.*
5. *Basilii Magni. Homilia XIX. Ad adoloscetes // Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne. I–161. Paris, 1862. T. 31, col. 564–589.*
6. *Diogenis Laertii. Vitae philosophorum, ec. H. S. Long. T. I–II. Oxford, 1958.*
7. *A Greek-English Lexicon. Compiled by Liddell H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996.*
8. *Greek Musical Writings. I: The Musician and his Art. II: Harmonic and Acoustic Theory. Edited by Andrew Barker. Cambridge University Press. Cambridge 1984–1989 (Cambridge Readings in the Literature of Music). Vol. I.*
9. *Luciani. Adversus indoctum // Luciani Samosatensis. Opera. Ex recognovit C. Jacobits. T. III. Lipsiae, 1889. P. 139–153.*
10. *Luciani. Harmonides // Samosatensis. Opera. Ex recognovit C. Jacobits. T. I. Lipsiae, 1888. P. 400–404.*
11. *Platonis. Legges // Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. V. Lipsiae, 1913. P. 1–418.*
12. *Platonis. Philebus // Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. II. Lipsiae, 1909. P. 51–138.*
13. *Platonis. Protagoras // Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. III, Lipsiae, 1910. P. 135–198.*
14. *Platonis. Respublica // Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. IV, Lipsiae, 1914. P. 1–318.*
15. *Platonis. Theatet // Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. I, Lipsiae, 1908. P. 264–376.*
16. *Plutarchi. De Alexandri magni fortuna aut virtute. Orationes I–II // Chaeronensis Moralia, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Vol. II. Lipsiae, 1889. P. 426–454.*
17. *Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).*
18. *Pseudo-Aristotelis. Problemata // Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. Vol. II. Berolini 1832. P. 859–967.*
19. *Xenophontis. Oeconomicus // Quae extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum*

- coniecturis recensuit et interpretatus est Io. G. Schneider. Vol. V. Lipsiae, 1842. P. 1–128.
20. *Xenophontis*. Symposium // Quae extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum coniecturis recensuit et interpretatus est Io. G. Schneider. Vol. V. Lipsiae, 1842. P. 149–221.

References

1. Gerzman, E. (2014), "«Melody» in the musicology of Ancient Greece", *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute], vol. 1 (12), Rossiyskii institut istorii iskusstv, Saint-Petersburg, Russia, p. 7–25.
2. Gerzman, E. (2003), *Pifagoreyskoye muzikoznanie. Nachala drevneelliskoi nauki o musike* [Pythagorean musicology. The beginnings of the Greece ancient science about music], Gumanitarnaya akademiya, Saint-Petersburg, Russia.
3. Diogen, Laertskii (1979), *O zhizni, ucheniyah I izrecheniyah znamenitikh filosofov* [Lives and Opinions of Eminent Philosophers], in A.F. Losev (ed.), Moscow, Russia.
4. Athenaei, Naucratic (1887–1890), *Deipnosophistarum libri XV*, I–III, Lipsiae.
5. Basilii, Magni (1862), "Homilia XIX. Ad adoloscenscentes", *Patrologia cursus completus. Series graeca*, in J. P. Migne (ed.), I–161, T. 31, Paris, France.
6. Diogenis, Laertii (1958), *Vitae philosophorum*, rec. H. S. Long. T. I–II. Oxford, Britain.
7. Liddel, H. G. and Scott, R. (ed.) (1996), *A Greek-English Lexicon*, with a Revised Supplement, Oxford, Britain.
8. Barker, A. (ed.) (1984–1989), *Greek Musical Writings. I: The Musician and his Art. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Vol. I., Cambridge University Press. Cambridge (Cambridge Readings in the Literature of Music), Britain.
9. Luciani (1889), "Adversus indoctum", *Luciani Samosatensis Opera*, Ex recognovit C. Jacobits, T. III, Leipzig, Germany, p. 139–153.
10. Luciani (1888), "Harmonides", *Samosatensis Opera*, Ex recognovit C. Jacobits, T. I, Leipzig, Germany, p. 400–404.
11. Platonis (1913), "Legges", *Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab, Vol. V, Leipzig, Germany, p. 1–418.
12. Platonis (1909), "Philebus", *Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab, Vol. II, Leipzig, Germany, p. 51–138.
13. Platonis (1910), "Protagoras", *Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab, Vol. III, Leipzig, Germany, p. 135–198.
14. Platonis (1914), "Respublica", *Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab, Vol. IV, Leipzig, Germany, p. 1–318.
15. Platonis (1908), "Theatet", *Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab, Vol. I, Leipzig, Germany, p. 264–376.
16. Plutarchi (1889), "De Alexandri magni fortuna aut virtute. Orationes I–II", *Chaeronensis Moralia*, recognovit Gregorius N. Bernardakis, Vol. II, Leipzig, Germany, p. 426–454.
17. Porphyrios (1932), *Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, hrsg. I. Düring. Göteborg, Sweden.
18. Pseudo-Aristotelis (1832), "Problemata", *Graece*, Ex recensione Im. Bekkeri, Edidit Academia Regia Borussica, Vol. II, Berlin, Germany, p. 859–967.
19. Xenophontis (1842), "Oeconomicus", *Quae extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum coniecturis recensuit et interpretatus est Io. G. Schneider*, Vol. V, Leipzig, Germany, p. 1–128.
20. Xenophontis (1842), "Symposium", *Quae extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum coniecturis recensuit et interpretatus est Io. G. Schneider*, Vol. V, Leipzig, Germany, p. 149–221.

**ОПЕРНЫЙ НЕ-СИМФОНИЗМ:
ТРАКТОВКА ЛЕЙТМОТИВОВ В «КОЛЬЦЕ НИБЕЛУНГА».
ЧАСТЬ 1: «ГРАНДИОЗНАЯ ИДЕЯ» ВОТАНА**

Лейтмотив меча символизирует в тетралогии не только реальный предмет, но и стремление Вотана удержать верховную власть при помощи «новой силы». Вельзунги и Брюнгильда ценою жизни находят собственный способ избавить мир от проклятья кольца. Эволюцию «грандиозной идеи» отражают варианты лейтмотива, разрастающегося в комплекс.

Ключевые слова: Вагнер, лейтмотивы, «Кольцо нибелунга», мотив меча

Вагнер называл семантически емкие мотивно-тематические образования, способные к бесчисленным трансформациям, «пластическими» или «тематическими мотивами», «мелодическими моментами», «мотивами предчувствия», а также «основными» или «главными темами». Термин «лейтмотив» он употреблял, лишь ссылаясь на «младшего друга», барона Ганса Пауля фон Вольцогена (1848–1938), который за четыре недели до начала фестиваля 1876 года выпустил «Тематический путеводитель по музыке Рихарда Вагнера к торжественному представлению "Кольцо нибелунга"».

Три года спустя в статье «О применении музыки к драме» композитор посетовал, что «младший друг», не будучи профессиональным музыкантом, уделил основное внимание «драматическому значению и воздействию» лейтмотивов, а не их роли в целостной музыкальной структуре [9, S. 185–186]. 1 августа 1881 года, просмотрев изданный Вольцогеном четырехручный клави́р тетралогии с названиями тем в нотном тексте, сказал Козиме: «К сожалению, в этом издании содержатся лишь обозначения типа "мотив страсти к путешествиям", "мотив беды" и т. д. <...> В итоге люди подумают, что подобные глупости творятся по моей инициативе» [7, Bd. 2, S. 772].

Возникшая в качестве противовеса неизбежному схематизму путеводителей и каталогов концепция «оперного симфонизма» [1], [4] также не исчерпывает проблему. Согласно Вагнеру художественное единство в музыкальной драме, как и в симфонии, достигается посредством «пронизывающего все произведение сплетения основных тем», которые «противостоят, дополняют друг друга, обретают новый вид, разделяются и соединяются». Однако в музыкальном театре, в отличие от симфонии, «законы разделения и соединения» диктует не логика формы, а «исполня-

емое и разыгрываемое на сцене драматическое действие» [9, S. 185].

Проследим судьбу нескольких ключевых лейтмотивов, за которыми закрепились определения Вольцогена, несмотря на их явную неполноту. Начнем с так называемого мотива меча (№ 35 в путеводителе¹), который далеко не всегда звучит при упоминании оружия Вельзунгов, зато часто появляется в ситуациях, с мечом не связанных.

В финале «Золота Рейна», прежде чем войти в оплаченную сокровищем нибелунга крепость, которая еще утром сулила единоличную власть над миром, Вотан терзается мрачными предчувствиями. Внезапно его воодушевляет «грандиозная идея». Авторской ремаркой отмечен момент, когда оркестр разрешает выдержанную доминанту к с-moll (символизирующему «зависть ночи», то есть Альбериха) в тонику одноименного мажора, над которой солирующая труба провозглашает новый лейтмотив. В клави́ре издательства Peters с дополнительными ремарками Феликса Мотля, принимавшего участие в подготовке первого фестиваля в Байройте и тщательно зафиксировавшего авторские указания в ходе репетиций, добавлено: «*Фафнер перед уходом презрительно отбросил в сторону невзрачный меч, относящийся к сокровищу [нибелунга]. Теперь его замечает Вотан и простирает как символ своей "грандиозной идеи" по направлению к крепости. (Прямое указание Мастера певцу Бетцу.)*»

Возникают вопросы: почему «грандиозную идею» олицетворяет «невзрачный меч» и кто его сковал². Неожиданный ответ находим в воспоминаниях сына Генриха Фогля, который пел Логе на мировой премьере: «Исполнитель партии Вотана берлинский камерный певец Бетц, выдающийся мастер вокала, никак не мог найти для данного мотива тот возвышенный,

импозантный жест, который виделся Мастеру и должен был придать словам Вотана "So grüss ich die Burg" необходимую властность. Эпизод репетировали снова и снова, но Мастер оставался недоволен. Тогда ему предложили облегчить задачу исполнителя актерским приемом: Вотан мог бы поднять меч во время проведения мотива. В крайнем удивлении он воскликнул: "Что, меч? Здесь вообще нет никакого меча!" — "Меч находит и отбрасывает великан", — гласило следующее предложение. После длительных споров Вагнер дал согласие на эту вынужденную меру» [6, S. 139].

Таким образом, при первом проведении лейтмотив меча воплощает не реальный предмет, которого пока не существует, но замысел Вотана произвести на свет «новую силу» [10, S. 43], не связанную обязательствами перед Фафнером, не претендующую на власть над миром и потому *якобы* не подпадающую под проклятие Альбериха (увы, громовержец недооценил могущество проклятья!). Руководствуясь исключительно личными побуждениями, «новая сила» должна отнять кольцо у Фафнера и не допустить его возвращения к нибелунгу. Достичь цели поможет меч, который Вотан сотворит для Зигмунда.

Тема, основанная на разложенном мажорном трезвучии, не входит в группу «пластических мотивов природы» [8, S. 266] и на всем про-

тяжении тетралогии ни разу не соприкасается с фанфарой золота Рейна (№ 5), хотя их нередко сопоставляют, руководствуясь сходством очертаний [10, S. 43; 4, с. 157–158]. По смыслу фанfare меча ближе отражающие стремление Вотана к верховной власти лейтмотивы Валгаллы (№ 10) и договоров (№ 11), или копья [3, с. 343], и именно с ними она активно взаимодействует.

Наделенная неукротимой волей к становлению, тема меча постепенно разрастается в лейтмотивный комплекс. К до-мажорной фанfare трубы вместе с ее многочисленными модификациями (M-1) по ходу действия присоединяются мотивные гибриды (M-2 – M-4), наделенные собственным смыслом и обрастающие собственными вариантами, а также вокальные темы-спутники (C-1 и т. д.), способные замещать основную³.

В финале «Золота Рейна» на протяжении девяти тактов представлены M-1, упомянутая реплика Вотана (C-1) и расширенный вариант (M-2), где энергия верхней терции выплескивается в победный каданс (I–V–I), превращая исходную тему-жест в полноценный период. При первом проведении каданс M-2 налагается на заключительный мотив темы Валгаллы ([III]–III–II–V–I)⁴. А в оркестровой постлюдии M-2 в ритмическом увеличении завершает тему Валгаллы, выражая уверенность Вотана в торжестве «грандиозной идеи».

WOTAN

(Wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen.)
(As though seized by a great thought, very firmly.)

Neid bie - te sie Ber - gung nun.
ills shel - ter it of - fers now.

sehr energisch.

cresc. molto - ff

So grüss' ich die Burg, si - cher vor Bang' und Grau'n!
So greet I the home, safe from dis - may and dread!

ff p fp p cresc.

(Er wendet sich feierlich zu Fricka.)
(He turns solemnly to Fricka.)

Fol-ge mir, Frau! In Wal-hall
Fol-low me, wife! In Wal-hall

f *ff* *dim.* *p*

Пример 1. М-1, С-1 и М-2. Финал «Золота Рейна»

В «Валькирии» на сцене с самого начала присутствует меч, скрытый в стволе ясени — опоры для дома Хундинга. Зиглинда, которую в детстве похитили из дома Вотана/Вельзе и насильно выдали замуж за Хундинга, догадывается, кем и кому предназначено оружие. В конце второй сцены I д., покидая зал, она «с тоской устремляет глаза на Зигмунда и указывает ему долгим, красноречивым взглядом на ствол ясени». В этот момент в оркестре из вариантов тем сострадания (№ 37) и любви (№ 38) выводятся соль-мажорное проведение М-1 у басовой трубы и соль-минорный отклик гобоя (надежда призрачна). После угрожающего жеста Хундинга «прощальный взгляд на Зигмунда» сопровождается почти безнадежным вариантом М-2, где неразрешенный каданс выделен в отдельную попевку⁵.

Пришелец не понимает смысл взглядов, зато твердо верит в обещание Вельзе предоставить сыну заветный меч в «крайней нужде». Поэтому в начале третьей сцены I д. ля-минорный вариант М-1 у басовой трубы как бы формируется заново из восходящих фигураций по разложенным трезвучиям в сумраке нижнего регистра (ритм лейтмотива Хундинга). А вокальная партия начинается с почти точного повторения С-1 на словах «Ein Schwert verhieß mir der Vater», причем под словом «отец» басы оркестра проводят фрагмент темы договоров.

Страстный призыв «Вельзе! Где же твой меч?» возникает из противоборства тем Хундинга и любви (№ 38): меч нужен герою не только для самозащиты, но и для освобождения прекрасной женщины из логова врага. Захваченный новым чувством, Зигмунд не замечает рукоять в стволе ясени, которую высвечивает внезапная вспышка очага, и связывает сияние исключительно с прощальным взглядом Зиглинды. Периодически «вспыхивающие» проведения М-1 выполняют роль рефрена в лирическом монологе, где на пе-

редний план выдвигается смягченный вариант темы меча (впервые у флейты перед словами «Wie der Schein»), питающий вокальную кантилену триолями и мелодизированным спуском от терции к тонике.

Перед рассказом Зиглинды над М-1 у басовой трубы возникает движущийся по его контурам «победный клич Вельзунга» (№ 42). На наш взгляд, производная тема воплощает страстное ожидание брата-избавителя, который защитит Зиглинду отцовским оружием. Набирая силу, она временно вытесняет в рассказе темы меча и Валгаллы, а со вступлением Зигмунда («Dich selige Frau») неожиданно осознается еще и как мажорный вариант «темы героев» (№ 40-а), или героического рода Вельзунгов [3, с. 355].

Обретение оружия отмечено расширенным вариантом С-1 в вокальной партии («Wälse verhieß mir in höchster Not»), чередованием М-1 с темой договоров в оркестре перед заклинанием меча и «удлинённым» вариантом М-1 в момент, когда Зигмунд извлекает его из ствола. В той же сцене впервые звучат имя и тема Нотунга (т.е. обретенного в «крайней нужде», С-2), выросшая из нисходящей октавы в М-1 и С-1, а также призыва «Вельзе!»⁶.

Сцепление М-1 с мотивами любви в финале I д. сохраняется и в оркестровом вступлении к следующему акту, где пунктированные триоли постепенно преобразуются в тему валькирий, также основанную на разложенном трезвучии (№45-б): Брюнгильда должна принести Зигмунду победу в схватке с Хундингом. Однако «грандиозную идею» (вариант М-2 у басовой трубы после слов «danach trachtet mein Sinn») развенчивает Фрика. Завещав меч Зигмунду, громовержец нарушил главное условие ее воплощения — полную свободу героя (растерянный возглас Вотана «Das Schwert?» над М-1 в оркестре). Так проклятие Альбериха настигает соперника,

заставляя его отречься от «новой силы» и меча (соединение М-1 в одну мелодическую цепочку с темой проклятия кольца, № 29, после слов Вотана «*trügend verraten, wer mir traut!*») во второй сцене II д.).

Горечью разочарования отмечено последнее проведение С-1 в диалоге Зигмунда с Брюнгильдой (четвертая сцена II д., «*Schande ihm, der das Schwert mir schuf*»). Оно завершается лейтмотивом судьбы [3, с. 362]⁷, на котором валькирия вышла к Вельзунгу, после чего октавные басы оркестра спускаются вниз по ступеням *lamento*, искажающего диатоническую непреложность темы договоров. Враждебной Вельзунгам и лейтмотивному комплексу меча становится отныне и тема Валгаллы, сопровождавшая воспоминания близнецов об отце и детстве; теперь они могут соединяться разве что в репликах других персонажей (например, у Миме в первой сцене I д. «Зигфрида» или у Вотана в сцене с Эрдой из III д. той же оперы, когда он завещает «мировое наследство» «прекраснейшему Вельзунгу»).

Осознав невозможность защитить свою любовь от враждебного мира, Зигмунд направляет Нотунг на спящую Зиглинду. Жест отчаяния воплощает М-3, соединяющий минорный вариант темы меча с фрагментом *еще не звучавшего* первого лейтмотива Зигфрида (З-1, № 53), который называют также темой Зигфрида-героя [3, с. 365].



Пример 2. М-3 в путеводителе Вольцогена

Вольцоген видит в М-3 (№ 51-а) «двойной смысл»: тот, чью едва затеплившуюся жизнь готов пресечь Зигмунд, станет впоследствии «победоносным хранителем божественного меча» [10, S. 63]. На наш взгляд, в данном случае музыка и сценическая ситуация наделены *одним* смыслом: прямой угрозой герою. В сходной ситуации М-3 вернется во второй картине I д. «Гибели богов», когда Зигфрид под влиянием волшебного зелья забывает Брюнгильду и вызывается доставить ее в качестве невесты Гунтеру, чтобы получить в жены его сестру Гутруну. Давая клятву кровного братства, герой надрезает руку Нотунгом, то есть ранит себя собственным мечом. Двойной смысл данной сцены заключается в том, что не ничтожная рана, но клятва, данная Гунтеру,

приведет Зигфрида к гибели и осквернит верный меч.

В полном виде З-1 проводит в первой сцене III д. «Валькирии» Брюнгильда, присоединившаяся к бунту «новой силы» против Вотана. Спасая Зиглинду, она вручает ей обломки Нотунга и нарекает герою говорящее имя (Sieg — победа, Friede — мир) на вокальном варианте М-1. Оркестр подытоживает пророчество мажорным вариантом М-3, который завершается не на сексте, а на квинте лада. Отныне «новая сила» обретает полную самостоятельность, поэтому М-3 в различных модификациях вытесняет М-2 вплоть до Траурного марша.

После гибели Зигмунда и погружения Брюнгильды в волшебный сон «хранителем меча» неожиданно оказывается младший брат Альбериха Миме. Зная, что именно Зигфриду суждено победить Фафнера божественным оружием, хитрый нибелунг дает приют умирающей Зиглинде, похищает у нее обломки Нотунга и воспитывает сироту в надежде завладеть с его помощью кольцом. Однако возродить меч, способный сразить змея, трусливому карлику не под силу. Вот почему в начале «Зигфрида» варианты М-1 (в том числе «обломки») соединяются с тематическим комплексом нибелунгов, прежде всего с «мотивом ковки» (№ 22), характеризующим незадачливого Миме-кузнеца.

Получив от Миме обломки Нотунга вместе с его лейтмотивами, Зигфрид тут же переиначивает темы на свой лад. В М-4 (№ 51-б по Вольцогену, *Lebhaft* перед фразой «*Und diese Stücke sollst du mir schmieden*») в конце первой сцены I д.) ритмически сжатый вариант М-1 соединен с триолями из второго лейтмотива героя (З-2), который Вольцоген называет «бодрым кличем лесного мальчика» (№ 54-а), а Ваак и другие исследователи [3, с. 370] — темой серебряного рога Зигфрида (кстати, скованного Миме). Двойное название, как и в случае с лейтмотивами меча и договоров, обусловлено двояким использованием в опере: звук реального рога (нередко на сцене) и характеристика персонажа — задорного, неукротимо стремящегося вперед⁸. Соответственно, М-4, в первом проведении выражающий восторг юноши при виде обломков Нотунга, в дальнейшем олицетворяет отцовское оружие, собственноручно возрожденное Зигфридом и утратившее всякую связь с Вотаном. Оба гибрида тем меча и его владельца варьируются, образуя промежуточные варианты — например, без ритмического сжатия М-1, но с триольным поступенным спуском от верхней терции перед скачком к квинте или сексте⁹.



Пример 3. М-3 в путеводителе Вольцогена

В сцене плавки иковки меча подсказанный Миме клич «Нотунг!» с увеличенным трезвучием и кантиленным продолжением (С-2-а) повторяется в качестве рефрена на одной высоте вплоть до заключительного проведения, перенесенного на большую терцию вверх. А варианты М-1, М-3 и М-4 отмечают ключевые эпизоды трудового процесса, запечатленного Вагнером со скрупулезностью профессионала. Как и в монологе Зигмунда, инструментальные лейтмотивы меча поддерживают кантилену героя, которой здесь противопоставлены суетливые реплики Миме, разрабатывающего коварный план: после победы над Фафнером опохмелить Зигфрида сонным зельем, зарубить Нотунгом и отобрать кольцо (варианты М-1 и М-3 на словах «Mit der eignen Waffe»). Итог «поединку теноров» подводит сокрушительный удар Нотунга по наковальне Миме: нибелунг в испуге сваливается на пол, а «Зигфрид, ликоуя, поднимает меч высоко над головой» (М-4, поглощаемый вихрем восходящей триольной секвенции). Отныне Нотунг олицетворяет еще и бесстрашие героя, чем объясняется, например, проведение М-1 в конце II д. «Гибели богов» на словах Брюнгильды «nie reicht er fliehend ihm den Rücken».

С момента появления у пещеры Фафнера и до конца третьей части тетралогии Зигфрид использует Нотунг пять раз, из них лишь трижды — по прямому назначению. Три сокрушительных удара, наносимых мечом, отмечены отрывистым уменьшенным септаккордом на последних звуках М-4 (в сражении с Фафнером) или М-3 (столкновение Нотунга с копьем Вотана). Проведение М-4 на фоне хихиканья Миме целиком опирается на уменьшенный септаккорд, а в момент удара заключительная триоль лейтмотива подхватывается в вокальной партии: Зигфрид убивает ненавистного карлика «как бы в приступе сильнейшего отвращения», но с убеждением в собственной правоте.

Перед сражением с Фафнером, когда герой «срежет мечом тростинку и мгновенно вырезает из нее дудочку», проводится «одноразовая» модификация М-1, сопряженная с темами Птички, пению которой Зигфрид пытается подражать. Потерпев неудачу, герой «берет серебряный рог и играет на нем» 3-2 в качестве рефрена, а 3-1

и М-4 — эпизодов. С этого момента и вплоть до рассказа Зигфрида Нотунг становится неотъемлемой частью его звуковой «автобиографии».

В последней сцене оперы, разрезав мечом «с нежной осторожностью» броню спящего воина, юноша впервые видит перед собой женщину. Проведение М-1 у первой валторны застывает на верхней терции, смягчается триольным эхом двух валторн и растворяется в мечтательном параллельном двухголосии кларнетов. Чуть позже, пытаясь справиться с нахлынувшими чувствами и помня пророчество Птички, что разбудить Брюнгильду сможет лишь бесстрашный, Зигфрид «снова приближается к спящей» — разумеется, в сопровождении М-3 (унисон гобоев и кларнетов), соединяемого по вертикали с начальным мотивом 3-1 (три трубы). Однако верхняя секста М-3 сразу соскальзывает в темы «любвонной жажды» и «любвонного замешательства» (№ 69-а и б). В сцене пробуждения Брюнгильды и в двух любовных дуэтах Зигфрида и Брюнгильды — в отличие от дуэтов Зигмунда и Зиглинды, для которых Нотунг был символом кровного родства и памяти об отце, — комплекс меча не представлен.

Раздробив копьё Вотана вместе с темой договоров, Зигфрид, сам того не ведая, не только разрушил установленные дедом несправедливые законы, но и разорвал нить предопределения, которую пряли норны¹⁰. Однако проклятие кольца по-прежнему неумолимо настигает каждого, кто касается золота, независимо от отношения к власти и богатству. Темой проклятия приветствует Зигфрида в замке Гибихунгов его ровесник и антипод Хаген — зачатый без любви сын Альбериха¹¹. Попав в искусно расставленные им сети, прямодушный герой связывает себя новыми обязательствами, нарушая обеты, данные Брюнгильде. Вот почему «раздробленная» в последнем действии «Зигфрида» тема договоров не только возрождается в «Гибели богов», но и вступает в противоестественный союз с лейтмотивом меча.

Новый лейтмотивный комплекс (М/Д⁺) формируется в сцене клятвы кровного братства, но в окончательном виде предстает лишь в финале I д., когда Зигфрид, явившись к Брюнгильде в обличье Гунтера, обнажает Нотунг, чтобы отделить себя в брачных покоях от невесты кровного брата. Комплекс составляют: так называемый «мотив верности» — три нисходящих октавных скачка (от VI–II–V в миноре)¹², «тритон Хагена», диссонантно оттеняющий первый звук темы договоров¹³, и светлая хоральная тема, символизирующая святость клятвы¹⁴. Вариант М-1 просто налагается поверх темы договоров и тритона, как бы починяясь коварному плану Хагена.

(Siegfried zieht sein Schwert.)
(Siegfried draws his sword.)
Lebhafter.

SIEGF. (mit seiner natürlichen Stimme.)
(in his natural voice.)

Nun, No - thung, zeu - ge
Now, No - thung, wif - ness

Пример 4. Лейтмотивный комплекс М/Д⁺. «Гибель Богов», I д., 4 сц.

Уверенность Зигфрида в безупречности собственных действий выражают проведения М/Д⁺ в диалоге с Гутруной (вторая сцена II д., «Zwischen Ost und West»), и в разгар спора с Брюнгильдой («Nothung, das werthe Schwert»). В последнем случае верность клятве братства дополнительно подтверждается повторением М-1 над сопоставлением увеличенного и мажорного трезвучий.

Однако Брюнгильда перетолковывает свидетельствование меча в свою пользу. На словах «Wohl kenne ich seine Schärfe» оркестр проводит лейтмотив на той же высоте и с тем же сопоставлением трезвучий, но М-1 заменяется на М-3, перекидывающий смысловую арку ко второй сцене III д. «Валькирии», когда вещая дева спасала Зиглинду, меч и еще не родившегося Зигфрида. А следом утверждается «мотив любви к герою» (№ 79), в окружении которого тихое проведение М-1 как бы смягчается невольной нежностью: отвергнутая женщина прекрасно помнит не только острый клинок, но и ножны, в которых Нотунг покоился на стене супружеской спальни.

После такой дискредитации подтвердить свою правоту Зигфриду приходится уже не мечом, но клятвой на копье Хагена, которое поразит героя во второй сцене III д. В отличие от копья Вотана, оно не связано с темой договоров и не наделено собственным лейтмотивом, зато освящено очередной опрометчивой клятвой, которой не может противостоять Нотунг, опороченный невольным лжесвидетельством. Поэтому лейтмотив

меча не звучит в сцене смерти Зигфрида, да и в первых сценах III д. «Гибели богов» появляется лишь эпизодически (спор с дочерьми Рейна, рассказ Зигфрида), хотя герой выходит на сцену «в полном вооружении».

Зато в Траурном марше, который Вагнер уподобил греческому хору, исполняемому оркестром [7, Bd. 1, S. 444], репризу открывает триумфальное проведение почти забытого М-2 в союзе с фрагментом темы договоров, а за ним следуют столь же блистательные 3-1 и 3-2-а. Как воспринимать это проведение: прославление героя, утверждение преемственности двух поколений «новой силы» или торжество «грандиозной идеи», о которой мы успели забыть? Ведь в данный момент победу празднует Хаген, к концу марша свет гаснет, возвращается тема проклятия, а 3-2-а проводится в миноре, как грустное воспоминание.

Первый ответ Вагнер предлагает в следующей сцене. Убив Гунтера, Хаген «хватает руку Зигфрида, которая угрожающе поднимается», не позволяя сыну нибелунга завладеть кольцом. Беснующиеся в оркестре темы кольца и рабства (№ 3, имеется в виду подчинение власти кольца) неожиданно вытесняются формулой, предвосхищающей тему святости Грааля («дрезденский аминь»), за которой следует ре-мажорное проведение М-1, как бы воспаряющее к небесам.

Однако для очищения золота от проклятья и искупления мировых грехов жертвенной смерти Зигфрида недостаточно¹⁴. Подарив герою блаженную кончину-просветление, Вагнер выстроил его

предсмертный монолог как второе пробуждение Брюнгильды — на сей раз от кошмарного сна, навеянного кознями Хагена.

Именно Брюнгильда завершает тетралогия двадцатиминутным резюме, текст которого Вагнер неоднократно переделывал. Один из разделов целиком посвящён Зигфриду — чистейшему, вернейшему и вероломнейшему. На словах «*schied er sich durch sein Schwert*» здесь в последний раз звучит М-1, напоминая о муках отвергнутой любви. Пройдя сквозь них, развенчанная Вотаном валькирия вновь обретает вещее знание. Она снимает проклятие кольца в пламени погребального костра, уничтожающего Валгаллу и воссоединяющего возлюбленных. А русалки уносят золото вместе с трупом Хагена в Рейн, возвращая потоку изначальный свет.

Примечания

¹ При первом упоминании лейтмотива в скобках дается его номер по путеводителю Вольцогена. В отдельных случаях привлекаются и другие укоренившиеся определения со ссылкой на источники или предлагаются рабочие термины.

² Оригинальный способ избежать подобных вопросов нашел Б. В. Левик, назвав «предчувствие, предвосхищение в музыке будущих событий» приемом, характерным для лейтмотивной системы Вагнера в целом [3, с. 350].

³ Подобные спутники есть и у других чисто инструментальных тем — например, у лейтмотива Хундинга (№ 41). В начале второй сцены I д. «Валькирии» муж Зиглинды произносит «*Heilig ist mein Herd*», и в дальнейшем эта тема символизирует мнимую святость его семейного очага. Как весомый аргумент проводится она в споре Фрики с Вотаном в первой сцене II д., а в конце того же акта (когда Вотан презрительным жестом отправляет Хундинга к своей супруге — сообщить об исполнении вырванной ею клятвы), соединяется с темой договоров.

⁴ Впервые он звучит в оркестре в начале второй сцены «Золота Рейна», на словах Вотана «*hehrer, herrlicher Bau*»; в последний раз — в финальном монологе Брюнгильды, после слов «*Ruhe, du Gott!*».

⁵ Разрешение осуществится в рассказе Зиглинды на словах «*Bis zum Neft haftet es drin*», дополнительно подтверждаемых проведением М-1 в основном виде.

⁶ Вольцоген включает октавный ход в состав «фразы Нотунга» (№ 63) из сцены плавки иковки меча [10, S. 76]. Как «мотив Нотунга» он фигурирует в каталогах Карла Ваака и Лотара Виндспергера [5].

⁷ Вольцоген считает его элементом «темы предсказания судьбы» (№ 50).

⁸ В «Гибели богов» представлен также аккордовый вариант (3-2-а), связанный с обликом возмужавшего героя, но 3-2 используется намного чаще и многограннее.

⁹ Впервые этот вариант звучит во второй сцене I д. «Зигфрида», подтверждая слова Вотана-Странника, что заново сковать меч может лишь бесстрашный (С-3). Но особенно примечательно минорное проведение в вокальной партии Альбериха (первая сцена II д. «Гибели богов»: «*an den Walsung verlor er Macht und Gewalt*»).

¹⁰ Напомним, что нить обрывается в конце первой картины Пролога «Гибели богов» (М-3, фрагменты 3-2 и тема проклятья), тогда как рассечь ее Нотунгом Зигфрид угрожает лишь в споре с дочерьми Рейна (конец первой сцены III д.: «*Nothung zerhaut es den Nornen!*»), минорный вариант М-4).

¹¹ Подробнее о противостоянии Зигфрида и Хагена см. [2, с. 9].

¹² Это расширенный вариант нисходящей октавы на слове «*Treu*», которым завершался вокальный раздел клятвы. Ваак выделяет ее в самостоятельный мотив «клятвы верности», Виндспергер называет «мотивом верности» (№ 439) только трехзвенный вариант, а Вольцоген просто упоминает «мощные октавные удары» в конце I д. «Гибели богов», не определяя их как лейтмотив [10, S. 103].

¹³ Вольцоген связал с образом Хагена и «внезапным смертельным ударом» [10, S. 99] все нисходящие скачки на сильной доле такта, независимо от интервала (№ 80). Мы считаем целесообразным особо выделить тритон, символизирующий ненависть сына нибелунга к Зигфриду. Примечательно, что М/Д⁺ в полном виде также открывается интонацией тритона (VI – II), только восходящего.

¹⁴ Ваак называет ее «темой кровного братства», но фиксирует лишь во II д. «Гибели богов» (№ 22).

¹⁵ Идею искупительной жертвы утверждают не только «дрезденский аминь», но и вложенные ранее в уста Зигфрида слова Иисуса из Евангелия от Иоанна — «*Mich dürstet*» (перед началом рассказа).

Литература

1. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. 308 с.
2. Кузнецов Г. А., Зейфас Н. М. Образ Зигфрида как краеугольный камень тетралогии «Кольцо нибелунга» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования». 2017. № 1 (43). С. 8–13.
3. Левик Б. В. Рихард Вагнер. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 446 с.

4. Николаева Н. С. Об оперном симфонизме Вагнера // Рихард Вагнер: сб. ст. / ред.-сост. Л. В. Полякова. М.: Музыка, 1987. С. 147–176.
5. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's: für Klavier mit übergelegtem Text. In 2 Bde / hrsg. von Lothar Windsperger. Mainz: B. Schott & Söhne, [o. J.]. Bd. 2. 56 S.
6. Hörner S., Werr S. Wagner-Minimalia aus Tutzing: Heinrich Vogl juniors Erinnerungen an das Sängerpaar Heinrich und Therese Vogl // Musik in Bayern. Band 79/80. Jahrgang 2014/2015. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Allitera, 2016. S. 123–156.
7. Wagner C. Die Tagebücher: In 2 Bde / Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. – München: Piper, 1976–1977.
8. Wagner R. Epilogischer Bericht // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner: Volks-Ausgabe in 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 6. S. 257–272.
9. Wagner R. Über die Anwendung der Musik auf das Drama // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner: Volks-Ausgabe in 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 10. S. 176–193.
10. Wolzogen H. von. Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig: Verlag von Edwin Schloemp, 1876. 126 S.
2. Kuznetsov, G. A., Zejfas, N. M. (2017), "The character of Siegfried as the cornerstone of the tetralogy "The Ring of the Nibelung"", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (43), p. 8–13.
3. Levik, B. V. (2011), *Rihard Vagner* [Richard Wagner], 2nd ed., Knizhnyj dom «LIBROKOM», Moscow, Russia.
4. Nikolaeva, N. S. (1987), "On Wagner's Operatic Symphonism", *Rihard Vagner* [Richard Wagner], in L. V. Polyakova (ed.), *Muzyka*, Moscow, Russia, p. 147–176.
5. *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's Bd. 2.* Mainz, Schott, Germany.
6. Horner, S., Werr, S. (2014). "Wagner-Minimalia aus Tutzing Heinrich Vogl juniors Erinnerungen an das Sangerpaar Heinrich und Therese Vogl", *Musik in Bayern, Vol. 79–80*, S. 123–156.
7. Wagner, C. (1976). *Die Tagebücher*, in 2 vol. Piper, München, Germany.
8. Wagner, R. (n. d.) "Epilogischer Bericht", *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. Sechste Auflage. Sechster Band.* Breitkopf & Härtel, Leipzig, Germany, S. 257–272.
9. Wagner, R. (n.d.) "Über die Anwendung der Musik auf das Drama", *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. Sechste Auflage. Zehnter Band.* Breitkopf & Härtel, Leipzig, Germany, S. 176–193.
10. Wolzogen, H. von (1876), *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Zweite verbesserte Auflage.* Verlag von Edwin Schloemp, Leipzig, Germany.

References

1. Asaf'ev, B. V. (2008), *Simfonicheskie etudy* [Symphonic Etudes], Kompozitor, Moscow, Russia.

© Константинова М. А., 2018

УДК 78.072

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ И А. Н. СЕРОВ. ДИАЛОГ О СТАТЬЕ «РУСАЛКА» (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСКИ И ПЕРИОДИКИ)

В статье рассмотрен характер взаимоотношений двух музыкантов в период работы Серова над циклом публикаций об опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Выявление обширного контекста их переписки способствовало уточнению датировок, выяснению деталей и пр.

Ключевые слова: Даргомыжский, Серов, «Русалка», переписка, публикации

Исследование проведено при поддержке РФФИ, грант №16-04-0001-ОГН А

Переписка А. С. Даргомыжского и А. Н. Серова, сохранившаяся до наших дней, выделяется особым образом в эпистолярном наследии двух музыкантов, поскольку на страницах писем про-

слеживается единый сюжет, посвященный серии статей Серова об опере «Русалка»¹ [15]. Сюжет этот ранее в музыковедческой литературе не рассматривался, а проблема творческого взаимо-

действия и сотрудничества музыкантов в данном аспекте не была сформулирована. В монографии М. С. Пекелиса о Даргомыжском есть лишь упоминание, что статью «Русалка» Серов писал в период «близкого общения с Даргомыжским» [9, с. 194]. Это утверждение, не получив развития в работе, оставляет достаточно широкое поле для толкований и гипотез. Таким образом, представляется чрезвычайно важной постановка проблемы о вовлеченности Даргомыжского в процесс написания Серовым разбора оперы «Русалка». Был ли композитор посвящен в замыслы критика, имела ли место в рамках «близкого общения» практика совместной работы и редактирования статей, предоставлял ли предварительно Серов свои тексты в распоряжение Даргомыжского², как протекала работа и какие темы могли обсуждать музыканты, чем продиктованы те или иные высказывания в письмах композитора, каким было его отношение к критическим замечаниям Серова и пр. современников. Именно в переписке двух музыкантов следует искать ответы на ряд важных вопросов о формах их взаимодействий в указанный период.

Существует немало документальных подтверждений тому, что творческие связи Даргомыжский и Серов поддерживали на протяжении долгих лет³. О содержании их частных бесед мы можем лишь строить предположения. В то же время сохранившиеся письма — это важнейшие документальные свидетельства диалога между музыкантами. Эти материалы наряду с публицистическими выступлениями Серова и др. современников стали основой для данной статьи.

Шесть писем Даргомыжского к Серову публиковались полностью дважды: в журнале «Артист» (1894) [1, с. 45–46; 2, с. 96] и в издании Н. Ф. Финдейзена (1921) [3, с. 42–44, 121]⁴. Их автографы, судя по всему, не были датированы и, по всей вероятности, оказались утрачены после первой публикации. Издатели корпуса писем композитора в журнале «Артист» (В. В. Стасов, И. А. Корзухин), а позднее Финдейзен обозначили весьма пространные временные рамки пяти недатированных документов: «лето 1856» и «лето-осень 1856»⁵.

Семь писем Серова к Даргомыжскому, изданные лишь однажды в сборнике «Невский альманах» (1917) В. [Г.] Каратыгиным [10, с. 78–84], были практически точно датированы самим автором, а их автографы сохранились в РО ИРЛИ (Пушкинский дом) [20].

Как уже отмечалось, переписка музыкантов ранее не становилась объектом для специального изучения. Не исключено, что серьезным препятствием для историков и ученых оказывалось

отсутствие датировки в письмах Даргомыжского, что не оставляло возможности выстраивать последовательный сюжет. Поэтому выявление более точных дат названных документов видится мне в числе главнейших задач при работе с источниками. Упомянутые особенности документов во многом определили и методы работы с ними. Тексты писем обоих корреспондентов, подвергнутые сравнительному анализу, рассматривались в хронологическом порядке выхода статей Серова в журнале «Музыкальный и театральный вестник», а также тщательно изучались на предмет общности тем, переключек в высказываниях, отсылок к определенным цитатам в публицистике. В результате сформировался ряд прямых и косвенных доказательств, что в комплексе позволило установить в ходе исследования точные даты трех из пяти недатированных писем Даргомыжского: 1) 12 августа, 2) 17 августа, 3) 24 сентября 1856 года; а в двух других указать дату с точностью до нескольких дней: 4) начало октября 1865 года, 23 или 24 декабря 1856 года⁶.

Уточнение датировок писем композитора стало ключевым моментом работы, а рассмотрение материалов переписки в контексте периодики послужили прочной основой для хронологически выверенной реконструкции диалога двух музыкантов.

Обратимся к источникам. В письмах Даргомыжского неоднократно встречаются слова благодарности автору критического разбора. Очевидно, эта была своеобразная форма эмоциональной поддержки, исходившей от композитора. Он неоднократно отмечал высокий профессионализм Серова, его способность глубоко проникнуть в замыслы создателя произведения.

Так, 12 августа 1856 года после выхода в свет статьи критика, где был дан разбор увертюры оперы и часть 1-го действия, композитор писал Серову: «Душевно благодарю вас за умные и добрые ваши речи по поводу моей "Русалки"» [1, с. 45]. В послании от 24 сентября того же года Даргомыжский спешил выразить восхищение очередной рецензией критика, содержащей чрезвычайно тонкий анализ одной из ключевых сцен оперы: «Вчера уже поздно прочел я разбор ваш дуэта Мельника с Князем⁷. Душевно благодарен вам не за похвалу, а за необыкновенно глубокое вникание в сокровенные и даже часто безотчетные мои помыслы. Я право не думал, что дуэт мой так удачен, но я уже говорил, что вы имеете счастливый дар осветить со всех сторон разбираемый вами предмет» [1, с. 45–46].

Серов действительно очень высоко оценил сцену и дуэт Мельника с Князем. Отметив «пре-

восходную задачу», «музыкальное изобретение», «глюковскую правду выражения», «все подробности мелодии, ее обработки и оркестровки», он подчеркнул, что сцена эта «сделала бы честь самому опытному и европейски прославленному композитору» [17, с. 680]. Критик полагал, что Даргомыжский, «освежил» вдохновенной концепцией своего «безумного мельника» один из самых «богатых» театральных приемов — «мотив безумия». Он воскликнул: «Какое роскошное поле для пения и для игры артистов! Какое неизгладимое впечатление оставляет вся эта сцена в тех, кто истинно восприимчив к музыкально-драматическим красотам!» [там же].

В начале октября 1856 года композитор поздравил критика с выходом в свет последней статьи об опере [1, с. 46]. Даргомыжский также публично с большим воодушевлением отзывался о работе, проделанной Серовым. На это указывал сам критик в письме от 24 сентября 1856 года: «Энгельгардт рассказывал мне, что вы просто "превозносили" меня в разговоре с Одоевским в театре. Кланяюсь в пояс за добрые речи, но убежден, что Вы преувеличиваете мои заслуги» [20, л. 8].

Безусловно, оценка композиторского мастерства в рецензиях Серова искренне радовала Даргомыжского. Но благодарил он критика не столько за похвалу, сколько за тщательное изучение оперного произведения, глубокий и последовательный анализ.

Разумеется, Серов находил в опере не только достоинства, но и недостатки. Судя по корреспонденциям композитора, некоторые расхождения во мнениях он считал незначительными, другие — довольно серьезными. Однако свои соображения Даргомыжский излагал весьма тактично, осознавая, насколько противоположными могут быть ощущения автора музыкального произведения и слушателей.

Так, ознакомившись с новым выпуском журнала «Музыкальный и театральный вестник», композитор в письме от 12 августа 1856 года учтиво приглашал к себе критика, дабы обсудить «одну безделицу». При этом Даргомыжский добавлял: «А какая она, не скажу для того, чтобы придрататься к случаю и лично побеседовать с вами» [1, с. 45]. Данная фраза долго оставалась бы загадкой вне контекста переписки и публицистики. Комплексное рассмотрение материалов дает основание датировать письмо, а также установить, что композитор среагировал на замечание Серова о перечнях в голосоведении увертюры. Кроме того, становится понятно, что именно в ответ на эту реплику критик писал: «Догадываюсь,

что пункт разночтения со мной для вас — "Querstand" не так ли? Ну, да потолкуем и все объяснится» [20, л. 3]. Серов предположил, что обсуждению подлежит следующее замечание в тексте рецензии: «В одной из этих фраз и при самом начале увертюры, и в середине ее есть сочетание, которое, по крайней мере на мой слух, звучит как будто неправильно, одно *C* у валторны соло, потом кряду аккорд *H-dug* в гобоях и кларнетах *C* не разрешается на *H*, потому что это *H* в другой, высшей октаве. Впрочем, быть может, композитор именно рассчитывал на такой "Querstand" (*fausse relation*, перечень)» [16, с. 565–567].

Несколько более серьезные противоречия во взглядах двух музыкантов выявились после выхода статьи, в которой критик отнес последнее действие оперы к числу неудачных композиторских решений. Он подчеркивал, что «фантастический» элемент, в отличие от элемента «драматического» — Даргомыжскому не удался: «После необыкновенно сильного окончания третьего действия, после захватывающего впечатления сцены с мельником, зритель ждет подобных же драматических красот и в заключительных сценах. Но... к сожалению — ждет напрасно. Всей концепции четвертого действия автор придал поворот фантастический» [18, с. 696]. Серов неодобрительно относился к финалу спектакля, полагая, что закончить следовало квартетом главных героев и полностью отказаться от картины в подводном царстве, избежав тем самым жанровой неоднозначности, смешения драматического и фантастического элементов. Критик отмечал, что заключительная картина спектакля (в подводном царстве), именуемая некоторыми рецензентами «апофеозом», «слишком близко напоминает обыкновенное избитое окончание балетов и даже арлекинад, где чета влюбленных соединяется в храме купидона при торжественном сиянии разноцветных бенгальских огней» [там же, с. 699]⁸.

Композитор, ознакомившись с тем, как Серов «порасчесал» четвертое действие его оперы, высказался весьма тактично и не стал вступать в письменную полемику: «Я верю вашим впечатлениям <...>, но странно, что *любимый мой номер оперы* — это все-таки *последний финал*; впрочем, сам автор в этих случаях плохой судья» [1, с. 46].

Выявление подобного рода фраз в письмах Даргомыжского позволяет сделать обобщение, что даже в случае несогласия с замечаниями критика, он не вступал в ожесточенные споры, а, наоборот, демонстрировал добродушие и готовность признать право собеседника на иное мнение.

В целом характер и хронология исследуемой корреспонденции свидетельствует, что

композитор знакомился с рецензиями Серова по выпускам журнала «Музыкальный и театральный вестник» и все обсуждения между ними происходили по факту публикации статей⁹. Таким образом, нет оснований утверждать, что критик нуждался в предварительном одобрении Даргомыжского и направлял ему тексты до размещения в журнале.

На основании материалов переписки можно заключить, что Серов длительное время обдумывал идею представить на суд публики детальный анализ опер отечественных композиторов. Об этом он упоминал в письме от 24 сентября 1856 года, добавляя, что хотел бы подробно разобрать оперы М. И. Глинки, но опасается его реакции: «Хотелось бы мне точно также подробно разобрать "Жизнь за царя" и "Руслана" — боюсь только Глинка примет мою критику *иначе*, нежели Вы. А сделать себе из него "врага" — я никак бы не хотел» [20, л. 8]. Критик указывал на сложность положения «судьи над людьми близко знакомыми» и подчеркивал, что "правда" — важнейшее условие суждений о музыкальном произведении» [там же, л. 3].

По мере выхода в свет новых статей Серов убеждался, что не ошибся в своей оценке человеческих качеств Даргомыжского и, безусловно, радовался тому, как добродушно композитор принимал критику, подчеркивая его умение сдерживать авторское самолюбие: «Необыкновенно *нравится мне в Вас* (простите за "наивность") — что Вы принимаете замечания мои *о слабых* сторонах Вашей оперы — *так*, как я пишу их — от чистой души. "Авторское" самолюбие самое щекотливое из всей породы самолюбий человеческих — и встретить автора, который бы решительно *не обижался* критикой — наверное реже случается, нежели дельную и добросовестную критику <...> Ведь в статьях своих, не все же я вас глажу по головке — оборони Боже! — случаются "кокурочки"¹⁰ и Вам — *зная Вас* и Ваш характер в этом отношении, я пишу еще смелее и беспристрастнее» [л. 7 об-8].

По всей вероятности, задумывая глобальный проект тщательного разбора оперы, критик остановил свой выбор именно на произведении Даргомыжского. Особенности характера композитора, стиль их общения позволили Серову безошибочно определить, что публичные высказывания о своей новой опере Даргомыжский примет вполне благосклонно.

Данные переписки дают основания предположить, что в процессе создания статей композитор оказывал Серову не только эмоциональную поддержку, но и техническую помощь. Он охотно

снабдил критика партитурой оперы, о чем неоднократно упоминают оба корреспондента, а также отдельными периодическими изданиями. В частности, к письму от 17 августа 1856 года [1, с. 45] Даргомыжский приложил выпуск журнала «Отечественные записки»¹¹[8], в котором помещалась анонимная рецензия на оперу «Русалка», вызвавшая неудовольствие композитора. Автор рецензии, выразил мнение, что реакция публики на оперу оказалась весьма противоречива: «Некоторые <...> находят в ней замечательный драматический элемент, тогда как драматический элемент, по нашему мнению, в этой музыке весьма слаб» [там же, с. 110–111]. На это замечание последовала реакция композитора в письме к Серову: «Прежде я только пробежал статью о "Русалке", а теперь прочел: и нелепо, и смешно. Более всего забавляет меня то, что статья написана не столько против меня, сколько против вас всех, находящихся в опере драматический элемент. Мне автор статьи дает и полное знание дела, и замечательное вдохновение для романсов¹²; но за кого же считает он вас, принимающих, по его мнению, внешнюю работу за глубокий драматизм¹³? Он один видит светло. Согласитесь, что забавно» [1, с. 45].

В корреспонденции музыкантов немало подтверждений тому, что оба они были осведомлены о тех критических отзывах, которые размещались в современной им прессе после премьеры оперы. В послании композитору от 24 сентября 1856 года критик отметил, что Ф. М. Толстой (Ростислав) «недурно» разобрал сцену Князя и Мельника из 4 действия оперы¹⁴. Даргомыжский в письме, написанном в начале октября 1856 года упоминал «стыдящихся» и «нестыдящихся» рецензентов [1, с. 46]. Этому высказыванию, казалось, довольно трудно найти толкование, поскольку никакого продолжения в тексте за данной фразой не последовало. Однако изучение документа в контексте прочих свидетельств, позволило прийти к заключению, что реплика композитора стала своеобразным отражением полемики, представленной в статьях Серова [18, с. 697–700]. Даргомыжский, упомянув «стыдящихся» и «нестыдящихся» рецензентов, должно быть, имел в виду анонимную публикацию из журнала «Отечественные записки» [8], а также статью Толстого [11].

Предпринятое исследование дает основание реконструировать характер переписки Даргомыжского и Серова в целом, а также выдвинуть ряд предположений о формах их взаимоотношений, интенсивности обмена письмами. Представляется очевидным, что Серов не входил в тот ближний круг адресатов композитора, к которо-

му принадлежали члены семьи Даргомыжского и некоторые близкие друзья. Тем не менее долгие годы двух музыкантов связывала профессиональная дружба, подогреваемая общими интересами. Принимая во внимание широкие возможности живых бесед между ними (музыкальные вечера в доме композитора, визиты к общим знакомым, встречи в театрах и концертных залах), можно допустить, что роль переписки нередко сводилась к решению технических и житейских вопросов: приглашения, разрешение срочных ситуаций, «препровождения» нот, журналов, книг и пр. Вполне возможно, что по причине регулярных встреч оба корреспондента не часто испытывали потребность обсуждать в письмах вопросы творчества. Факт отсутствия обширной переписки музыкантов также можно трактовать, как свидетельство определенного технического назначения посланий. Сам Даргомыжский придерживался мнения, что сохранности подлежат только письма, вызывающие интерес с артистической точки зрения. А разного рода деловая корреспонденция, по его выражению, интереса не представляла, а потому и не сохранялась [6, с. 822]¹⁵.

В свете сказанного, тем более уникальным представляется корпус изученных источников. Безусловно, критические суждения о «Русалке» оказывались импульсом, вызывавшим потребность у композитора незамедлительно братья за перо, не откладывая изъяснения мыслей, впечатлений и эмоций до личной встречи с критиком. Примечателен и тот факт, что зачастую Даргомыжский выступал инициатором обсуждений: четыре из шести его писем послужили поводом для Серова написать ответ.

Выявление обширного контекста корреспонденций музыкантов способствовало выяснению многих деталей, уточнению датировок, а также развернутому комментированию событий. Порой отдельная фраза, упоминание, намек в посланиях композитора, ранее остававшиеся за пределами внимания исследователей, неожиданно находили продолжение или подтверждение в письмах Серова и публицистике того времени, давая возможность проследить идеи и темы, заинтересовавшие собеседников.

Рассмотренные документы свидетельствуют, что композитор не оказывал явного влияния на содержание текстов, но всеми силами поддерживал критика в этой работе, снабжал необходимыми материалами, эмоционально поддерживал, высоко отзывался о его профессиональных качествах. Обсуждения текстов статей происходили по факту их появления в печати, но в процессе переписки поднимались узкоспециальные во-

просы (о перечнях в голосоведении, структуре финала), приводились полемичные высказывания других рецензентов об опере.

Таким образом, серию статей Серова об опере «Русалка» в определенной степени следует воспринимать, как совместный проект двух музыкантов. Можно предположить, что отнюдь не счастливый случай способствовал сохранности комплекса представленных писем. По всей вероятности, в памяти обоих корреспондентов этот период запечатлелся, как один из удачных моментов диалога и сотрудничества.

Примечания

¹ В период с июня по сентябрь 1856 года А. Н. Серов в журнале «Музыкальный и театральный вестник» опубликовал 10 статей, в которых последовательно разобрал и проанализировал оперу Даргомыжского «Русалка» [15].

² Подобное предположение может показаться небезынтересным, если вспомнить, например, что несколько ранее Н. А. Мельгунов, отправил М. И. Глинке свою статью об опере «Жизнь за царя» до ее публикации, предоставив право распоряжаться текстом: «Посмотри, исправь, переделай мою статью, как хочешь; я отдаю ее в твое полное распоряжение», — писал он в письме к Глинке [19, с. 130–131].

³ О первых встречах с Даргомыжским Серов писал в письме к В. В. Стасову в октябре 1844 года [13, с. 263]. См. также: [14, с. 82; 3, с. 146].

⁴ Одно из названных писем вошло в издание «Избранные письма» Даргомыжского, опубликованного М. С. Пекелисом [4, с. 42–43].

⁵ Эти публикации в наши дни стали библиографической редкостью. Чрезвычайно актуальные для своего времени, они требуют пересмотра с позиций современной практики издания подобных материалов, поскольку содержат такие недостатки, как приблизительная датировка, отсутствие поясняющих комментариев и пр. неточности.

⁶ В данной статье приводится новая уточненная датировка.

⁷ Разбор дуэта Князя и Мельника был напечатан в журнале «Музыкальный и театральный вестник» от 23 сентября 1856 года [17, с. 680].

⁸ В приведенных строках критика обозначилось его видение оперного спектакля в целом, как «подлинно драматического произведения». По всей вероятности, подобные взгляды Серова несколько лет спустя нашли отражение в статье об операх Глинки, где критик выделил «Жизнь за царя» в качестве образцового оперного произведения [12]. Вместе с тем он весьма резко отзывался об опере «Руслан и Людмила». Не находя в

этой опере драматической составляющей, критик поставил ее в один ряд с такими «марионеточными зрелищами», как опера Ф. Кауэра «Русалка», представления которой в «переделке» пользовались в Петербурге большой популярностью в начале XIX в. [12, с. 24]. Не исключено, что подобные параллели он находил и в финале оперы Даргомыжского.

⁹ Отмечу, что композитор отслеживал в периодике и другие рецензии Серова. В письме от 12 августа 1856 года он не только высказался по поводу очередной статье о «Русалке», но и отметил забавные пассажи в обзоре критика «новоизданных» музыкальных сочинений [7, с. 551]: «Разодолжили вы меня игрою слов *три О* и "Никаноркой", ужасом музыкальной литературы» [1, с. 45]. Подобные наблюдения в письмах Даргомыжского также способствовали уточнению датировок.

¹⁰ «Кокурками» Даргомыжский и Серов называли острые замечания.

¹¹ В 6 книге журнала «Отечественные записки» за 1856 год была помещена анонимно небольшая статья И. А. Манна, посвященная опере Даргомыжского «Русалка» [8]. Следует отметить, что, комментируя этот эпизод, Финдейзен привел неверную ссылку на том журнала «Отечественные записки». Эту же ошибку впоследствии воспроизвел Пекелис в издании избранных писем композитора.

¹² Вероятно, подразумевается следующая реплика: «Г. Даргомыжский имеет замечательное вдохновение для сочинения романсов и в то же время обладает основательным знанием правил композиции. При помощи этого знания, он вздумал перенести свой талант из одной сферы в другую, более обширную, результатом чего и явилась "Русалка", опера в четырех актах» [там же, с. 111].

¹³ По мнению автора статьи, композитору следовало сократить значительным образом свое произведение, поскольку в представленном виде в опере заметно отсутствие драматического действия. Он указывал также на «несоответственность запаса вдохновения с тем количеством музыки, которое композитор должен был израсходовать на четыре длинные акта» [там же, с. 110].

¹⁴ Ф. М. Толстой опубликовал в газете «Северная пчела» серию из четырех статей об опере «Русалка» [11].

¹⁵ Подобный метод практиковали и несколько поколений исследователей писем композитора [5, с. 28].

Литература

1. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского [публикация И. А. Корзухина] // Артист. 1894. Кн. 3. № 35. Март. С. 32–49.

2. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского [Публикация И. А. Корзухина] // Артист. 1894. Кн. 7. № 39. Июль. С. 86–97.
3. Даргомыжский А. С. (1813–1869): автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. и прим. Н. Финдейзена. Пг.: Госиздат, 1921. 182 с.
4. Даргомыжский А. С. Избранные письма / вступ. ст., ред. М. С. Пекелиса. Вып. 1. М.: Музгиз, 1952. 75 с.
5. Константинова М. А. «Неизвестный» классик или как редактировались письма А. С. Даргомыжского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2. С. 27–31.
6. Материалы для характеристики русских писателей, художников и общественных деятелей. Письма к В. Н. Кашперову А. С. Даргомыжского // Русское обозрение. 1894. Т. 28. Август. С. 819–822.
7. Модест 3-нь [Серов А. Н.]. Новоизданные музыкальные сочинения // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 31. 5 августа. С. 550–551.
8. Новости отечественные // Отечественные записки. 1856. Т. 106. Июнь. Кн. 6. С. 108–111.
9. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 416 с.
10. Письма М. И. Глинки к А. С. Даргомыжскому и Н. А. Степанову и письма А. Н. Серова к А. С. Даргомыжскому, с предисловием и примечаниями В. Каратыгина // Невский альманах. Вып. 2. «Из прошлого» (писатели, художники, артисты) / ред. Ф. Д. Батюшков. Петроград, 1917. С. 71–84.
11. Ростислав [Толстой Ф. М.]. Разбор «Русалки» А. С. Даргомыжского. Пчелка. Музыкальные беседы // Северная пчела. 1856. № 118. 28 мая. С. 1–3; № 125. 6 июня. С. 1–2; № 131. 13 июня. С. 1–3.; № 137. 20 июня. С. 1–2.
12. Серов А. Н. «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» // Русский мир. 1860. № 67. 1 сентября. С. 12–24.
13. Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публикация А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам // Музыкальное наследие: сборники по истории музыкальной культуры СССР / ред. Г. Б. Бернандт, В. А. Киселев, М. С. Пекелис. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. Т. 1. С. 65–312.
14. Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публикация А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам // Музыкальное наследие: сборники по истории музыкальной культуры СССР / ред.

- М. П. Алексеев, Г. Б. Бернадт, Л. В. Данилевич, В. А. Киселев, М. С. Пекелис. М.: Государственное музыкальное издательство, 1970. Т. 3. С. 27–207.
15. Серов А. Н. Русалка, опера А. С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 24. 17 июня. С. 435–437; № 26. 1 июля. С. 469–476; № 28. 15 июля. С. 500–505; № 32. 12 августа. С. 565–570; № 33. 19 августа. С. 582–586; № 34. 26 августа. С. 600–603; № 36. 9 сентября. С. 657–642; № 37. 16 сентября. С. 656–659; № 38. 23 сентября. С. 677–680; № 39. 30 сентября. С. 696–701.
 16. Серов А. Н. Русалка, опера А. С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 32. 12 августа. С. 565–570.
 17. Серов А. Н. Русалка, опера А. С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 38. 23 сентября. С. 677–680.
 18. Серов А. Н. Русалка, опера А. С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 39. 30 сентября. С. 696–701.
 19. Штейнпресс Б. С. Глинка, Верстовский и другие // М. И. Глинка. Исследования и материалы / ред. А. В. Оссовский. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. С. 130–131.
 20. Письма А. Н. Серова к А. С. Даргомыжскому // РО ИРЛИ (Пушкинский дом). № 4301. 14 л.
- References
1. Korzukhin, I. A. (1894) "Autobiography and letters of A. S. Dargomyzhsky", *Artist*, book 3, March, p. 32–49.
 2. Korzukhin, I. A. (1894) "Autobiography and letters of A. S. Dargomyzhsky", *Artist*, book 7, July, p. 86–97.
 3. Findeizen, N. (ed.) (1921), *Dargomyzhskij A. S. (1813–1869): avtobiografiya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Dargomyzhsky A. S. (1813–1869): Autobiography. Letters. Memoirs of contemporaries], Gosizdat, Petrograd, Russia.
 4. Pekelis, M. S. (ed.) (1952), *Dargomyzhskij A. S. Izbrannye pis'ma* [Dargomyzhsky A. S. Selected Letters], vol. 1, Muzgiz, Moscow, Russia.
 5. Konstantinova, M. A. (2017), "«Unknown» classic or the tradition of editing the letters of A. S. Dargomyzhsky", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 2, p. 27–31.
 6. "Materials for the description of Russian writers, artists and public figures. A. S. Dargomyzhsky. Letters to V. N. Kashperov" (1894), *Russkoe obozrenie* [Russian Review], vol. 28, August, p. 819–822.
 7. Modest Z-n [Serov, A. N.] (1856), "Newly-released musical compositions", *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Musical and Theatrical Bulletin], no. 31, August, p. 550–551.
 8. "Domestic news" (1856), *Otechestvennyye Zapiski* [Domestic notes], vol. 106, June, book 6, c. 108–111.
 9. Pekelis, M. S. (1973), *Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskij i ego okruzenie* [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and his background], vol. 2, Music, Moscow, Russia.
 10. "M. I. Glinka's letters to A. S. Dargomyzhsky and N. A. Stepanov and A. N. Serov's letters to A. S. Dargomyzhsky" (1917), *Nevsky almanac*, in Batiushkov, F. D. (ed.), vol. 2, Petrograd, Russia, p. 71–84.
 11. Rostislav [Tolstoi, F. M.] (1865), "Analysis of the «Rusalka» (A. S. Dargomyzhsky)", *Severnaya pchela* [Northern Bee], no. 118, May; no. 125, June; no. 131, June; no. 137, June.
 12. Serov, A. [N.] (1860), "«Zhizn za tsaria» and «Ruslan i Liudmila»", *Russky Mir* [Russian world], no. 67, September, p. 12–24.
 13. Gozenpud, A. A. and Ogram, V. A. (1962), "A. N. Serov. Letters to V. V. Stasov and D. V. Stasov", *Muzykal'noye nasledstvo. Sborniki po istorii muzykal'noy kul'tury SSSR* [Musical heritage: collections on the history of musical culture of the USSR], in Bernandt, G. B., Kiselev, V. A. and Pekelis, M. S. (ed.), vol. 1, Muzgiz, Moscow, Russia, p. 65–312.
 14. Gozenpud, A. A. and Ogram, V. A. (1970), "A. N. Serov. Letters to V. V. Stasov and D. V. Stasov", *Muzykal'noye nasledstvo. Sborniki po istorii muzykal'noy kul'tury SSSR* [Musical heritage: collections on the history of musical culture of the USSR] in Alekseev, M. P., Bernandt, G. B., Danilevich, L. V., Kiselev, V. A. and Pekelis, M. S. (ed.), vol. 3, Muzgiz, Moscow, Russia. p. 27–207.
 15. Serov, A. N. (1865), "Rusalka, the opera of A. S. Dargomyzhsky", *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Musical and Theatrical Bulletin], no. 24, June; no. 26, July; no. 28, July; no. 32, August; no. 33, August; no. 34, August; no. 36, September; no. 37, September; no. 38, September; no. 39, September.
 16. Serov, A. N. (1865), "Rusalka, the opera of A. S. Dargomyzhsky", *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Musical and Theatrical Bulletin], no. 32, August, p. 565–570.
 17. Serov, A. N. (1865), "Rusalka, the opera of A. S. Dargomyzhsky", *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik* [Musical and Theatrical Bulletin], no. 38, September.
 18. Serov, A. N. (1865), "Rusalka, the opera of A. S. Dargomyzhsky", *Muzykal'nyj i teatral'nyj*

- vestnik* [Musical and Theatrical Bulletin], no. 39 September, p. 696–701.
19. Steinpress, B. S. (1950), "Glinka, Verstovsky and others", *M. I. Glinka. Issledovaniya i materialy* [M. I. Glinka. Research and

- materials], Muzgiz, Moscow, Leningrad, Russia, p. 130–131.
20. "Letters from A. N. Serov to A. S. Dargomyzhsky", *Pushkinsky Dom* [Pushkin House], Manuscript Department, no. 4301.

© Барсова И. А., 2018

УДК 78.01

МУЗЫКА ЭРНСТА КШЕНЕКА В РОССИИ¹

Статья посвящена истории исполнения и рецепции музыки Эрнста Кшенека в России. В ней приводится список сочинений композитора, которые были исполнены в России во время первой волны авангарда, а также освещается история постановки оперы «Джонни наигрывает».

Ключевые слова: Кшенек, Россия, опера, «Джонни наигрывает»

«Молодой, исключительно одаренный и выдающийся по силе и своеобразию своего таланта австрийский композитор Эрнст Кшенек (собственно "Крженек") принадлежит к самому левому крылу современной музыки» [4, с. 5]. Молодость Кшенека² прошла в Вене, где он родился в 1900 году. Его музыкальное воспитание находилось в руках композитора Франца Шрекера.

Кшенеку так и не удалось побывать в Советском Союзе, в отличие от Франца Шрекера и Альбана Берга, хотя он высказывал свое пожелание приехать в Россию с оперой «Джонни наигрывает».

Интерес к творчеству Эрнста Кшенека пережил в советской России две волны. Первая была связана с событиями концертной и оперной жизни в пору авангарда 1920-х годов. Вторая волна возникла через три десятилетия, уже после репрессивных 1930-х годов и Великой Отечественной войны. Эта вторая волна русского авангарда заявила о себе в пору «оттепели» начала 60-х годов.

В сознании русских любителей музыки впечатления от произведений Кшенека, которые можно было услышать в СССР, связаны прежде всего с его двумя операми — «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает», а также, пожалуй, со Второй фортепианной сонатой. Далеко не всем известно, как много сочинений почти во всех жанрах музыки было написано Кшенеком в 1920–1930-е годы. Ограничимся в нашем списке лишь теми произведениями, которые были исполнены в России во время первой волны авангарда. Как правило, пропагандистами музыки Кшенека были совсем молодые музыканты:

1923 — «Токката и чакона» ор. 13. Исполнял будущий историк музыки Роман Ильич Грубер на семинаре в Институте истории искусств в Петрограде.

1925, 05.02 — Третий струнный квартет ор. 20. Сыграл в Петрограде в Малом зале филармонии квартет им. Глазунова, организованный в 1919 году скрипачом Ильей Лукашевским.

1926, 19.02 — «Маленькая сюита» (приложение к ор. 13); исполнил в Малом зале Филармонии пианист Михаил Друскин.

1926, 26.04 — вторая сюита ор. 26; исп. Михаил Друскин.

1926, 09.10 — первая сюита ор. 26; второе исполнение «Маленькой сюиты» ор. 13 немецким пианистом Эдуардом Эрдманом в Большом зале Ленинградской филармонии.

1926, 13.10 — Concerto Grosso № 2, ор. 25. Исполнители: соло скрипки В. Заветневский, соло альты — С. Панфилов, соло фортепиано — И. Брик, оркестр Ленинградской филармонии под управлением Владимира Дранишников.

1926, 16.10 — Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll*, ор. 18, исполнил оркестр Ленинградской филармонии под управлением Николая Малько, соло — Мария Юдина. Первое исполнение в России.

1926, 20.10 — концерт для скрипки с оркестром ор. 29, оркестр Ленинградской филармонии под управлением Фрица Штидри (соло — Альма Моди).

1926, осень; многократное исполнение «Маленькой сюиты» (пианист — Г. Герц).

1927 — Первая симфония под управлением Германа Шерхена в Большом зале Московской консерватории.

1927, май — ор. 17. Опера «Прыжок через тень» поставлена в Малеготе; постановка Н. Смолыча, дирижер С. Самосуд, художник В. Дмитриев, балетмейстер А. Чекрыгин.

1928, 13.11 — Опера «Джонни наигрывает» ор. 45 поставлена в Малеготе; постановка Н. Смо-

лича, дирижер С. Самосуд, художник В. Дмитриев, балетмейстер В. Вайнонен.

1928 — Вторая фортепианная соната, ор. 59, исполнила М. Юдина.

1929, 15.05 — опера «Джонни наигрывает», Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко. Постановка Владимира Немировича-Данченко, режиссер — Леонид Баратов, дирижер О. М. Брон, художник Борис Эрдман [11].

Рецензии на исполнение симфонических и камерных сочинений Кшенека оказались не столь обильными, как отклики на оперные премьеры. Но тем не менее атмосфера подготовки и исполнения произведений, никогда не слышанных русской публикой, достаточно интересна.

Среди дирижеров, наиболее увлеченных современной музыкой, вне сомнения, следует назвать Николая Малько. Современные нам критики остроумно и безошибочно охарактеризовали универсальность программ Малько: «От Корелли до Крженека» [9, с. 29]. Не удивительно, что именно Кшенек замыкает вереницу имен. Но в 1920-е годы Малько нуждался в столь же неутомимом партнере-солисте, как и он сам. Этим партнером стала Мария Вениаминовна Юдина. В переписке Малько мелькают фразы, дающие понять атмосферу репетиций и концертов из произведений Кшенека:

«Вот в двух словах моя жизнь. Провел здесь концерт (Прокофьев — Классическая симфония, Крженек — фп. концерт — Юдина, Онеггер — *Pastorale d'Été*, Стравинский — "Соловей"). Удалось получить за три дня пять репетиций, и вышло очень хорошо. Я попрыгал и порадовался» (из письма Н. Малько — Н. Мясковскому, Ленинград, 4 ноября 1926) [там же, с. 172–173].

Это исполнение вызвало восторженную оценку Игоря Глебова:

«Концерт был превосходно сыгран М. В. Юдиной. Какая глубоко продуманная игра, какое разнообразие экспрессии и какие прекрасные чисто-пьянистические свойства» [3, с. 565].

Иной отклик Малько возник по поводу еще одного исполнения этого концерта. 16 октября 1927 дирижер записал в дневнике: «В концерте Юдина указала мне 32 места. Хочет она хорошо, но исходит из звучности фортепиано и во все вносит элемент святости, "жертвенности" <...> Шостакович говорил, что иногда она заглушает оркестр» [9, с. 30].

Подготовка концертов из инструментальных произведений и оперных премьер Кшенека требовала от организаторов тщательной работы особого рода. Знакомства с нотами оказалось со-

вершенно недостаточно. И министерство отправляло за границу наиболее опытных музыкантов, чтобы они посмотрели спектакль «живьем», на подмостках. В «Отчете о зарубежной командировке», состоявшейся в 1929 году, Асафьев писал: «Согласно данному мне поручению Дирекцией гос. театров Ленинграда, я посетил несколько спектаклей Венской государственной оперы и среди них "Джонни" Кшенека и "Rosen Kavalier" Рихарда Штрауса — оперы, которые осенью были поставлены в Ленинграде и о венской постановке и исполнении которых я сообщил в Ленинград» [1, с. 63].

Ревнивым сравнениям не чужд был и Луначарский. 5 марта 1928 года Смолич докладывал Асафьеву о впечатлениях наркома по поводу Ленинградской постановки: «Вчера на "Прыжке" был Луначарский, говорит, что подобного по мастерству и вкусу спектакля он нигде и никогда не видел. Будет о нем писать подробно и включит слово о нем в своей сегодняшней лекции, т[ак] к[ак] в спектакле необычайно остро выявлено истинное состояние современной Европы... Вчера послал Кшенеку поздравительное письмо с 30-м представлением, он опять написал мне о желании приехать, но захватить и "Джонни"» [там же, с. 34].

Но помимо знатоков современного оперного театра залы должны были заполнить обычные любители искусств. Здесь тоже требовалась предварительная подготовка. Критики накинудились на Асафьева с криками SOS. «Дорогой Борис Владимирович! Ввиду ожидающихся постановок "Прыжка через тень" и "Воццека" очень желательно было бы подготовить публику к восприятию музыкальных произведений, столь выходящих из обычного оперного плана... В статье (или статьях) желательно провести мысль о необходимости пробить брешь в закостенелой атмосфере оперного театра, для которого все еще действительны иллюзии чистого вокализма и т. п. Попутно желательно подготовить читателей к восприятию особенностей музыкального письма Берга и Кшенека» [там же, с. 124].

Николаю Петровичу Малкову вторил другой театральным критик — Борис Владимирович Мазинг: «Скоро "Воцек" и "Прыжок через тень". Я не говорю, насколько важно для газеты, и читателей, и театра иметь об этих двух операх Ваши отзывы — это само собой ясно, но мне хочется указать еще на то, что только Вы можете достойно сказать веское слово в защиту новой музыки от реакционной обывательщины. Вот почему так прошу Вас: не оставьте на этот раз нас без Ваших отзывов и статей об этих двух операх. Пользуюсь здесь случаем сказать, что кроме Вас

ни до, ни после писать об этом никто не будет» [там же, с. 125]. К сожалению, критик, как мы увидим дальше, оказался прав.

В театральных журналах СССР появилось множество рецензий на непривычные для России спектакли, рецензий весьма противоречивых. Пожалуй, наибольший интерес представляют собой беседы музыкантов с другими участниками спектаклей, в данном случае, с режиссером и дирижером оперы по поводу «Джонни наигрывает». Приводим тексты, записанные и опубликованные музыкальным критиком Виктором Михайловичем Беляевым.

Беседа с режиссером Н. В. Смоличем.

«Действие происходит в крупном государстве современной Европы, частью на курорте у глетчеров, главным образом — в большом индустриальном городе, с вплетением всех специфических элементов последнего: огромного отеля, вокзала с движущимся поездом, автомобилями, уличными перекрестками с ездой и движением, радио, кино, джаза. Изготовленная по рисунку художника В. В. Дмитриева *конструкция*, служащая оформлением спектакля, является характерной квинтэссенцией современной строительной техники, использующей железо, бетон, стекло. С технической стороны конструкция состоит из шести подвижных плоскостей и разводного моста, дающих возможность быстро и выразительно разнообразить площадку всех 12 картин оперы, разделенных на три акта по четыре картины в каждом» (В. Беляев) [2, с. 7].

Танцы поставлены В. И. Вайнонен. Что же касается актерского состава, то, как справедливо писал И. Соллертинский, «на первом месте, безусловно — Б. Фрейдков, поющий заглавную роль самого Джонни. Здесь мы имеем дело со случаем находки актером самого себя» [10, с. 14]. В Европе «Джонни» стал подлинным бестселлером, будучи включенным в репертуар более чем 60 оперных театров.

Беседа с дирижером С. А. Самосудом:

«Музыка Э. Кшенека в "Джонни" — мелодичная, ритмичная, бодрая, остропикуантная — превосходно характеризует современную американизированную Европу; ее инструментовка с приближением к джазу вполне оправдывает присвоение "Джонни" названия "Джаз-оперы". Как с внешней стороны, так и по существу, "Джонни" резко отличается от "Прыжка через тень" того же автора. В "Прыжке" весь музыкальный материал исходит от творчества самого композитора; в "Джонни" же он сам окружает последнего бытом. По характеру своему музыка здесь и тональная, и атональная, но всегда очень сценична <...>. Оркестр, согласно требованиям партитуры, дополнен рядом джазовых инструментов, как флякстон

(в цитате допущена неточность, правильно "флексатон". — И. Б.), суанусколь (лебединый свист), стеклянная фисгармония³, банджо, саксофон и др. Кроме того, в спектакле участвует и радио, отчасти введенное в партитуру самим композитором для передачи звука скрипки из отдаленной от места действия местности (скрипач Даниэлло узнает по радио звук похищенного у него инструмента — скрипки Амати)».

В. Беляев добавляет:

«С технической стороны партитура "Джонни" представляет исключительные трудности, как для вокальных исполнителей, так и для оркестра: здесь требуется особая тонкость выявления инструментовки — каждому голосу присвоено самодовлеющее положение, каждый инструмент имеет индивидуальное значение. Кажущаяся на спектакле легкость исполнения своих партий певцами и оркестром достигнута ими путем продолжительного, интенсивного труда и упорного напряжения сил для достижения ансамблевой стройности» [2, с. 7].

Впечатления о восприятии музыки Кшенека в России сохранили не только напечатанные рецензии на спектакли, но и эпистолярные жанры начала 1930-х годов, когда композиторы обменивались письмами либо заносили свои впечатления в дневник. «Вчера был на "Джонни" с Ириной в Михайловском театре, — записывал Гавриил Попов в дневнике за 1929 год (ночь с 18 на 19 октября, скорый поезд Ленинград–Москва). — Получил огромное удовлетворение от сочности и яркости кшенековского таланта, несмотря на поверхностность идей и легкожанровый стиль их оформления. Масса искренности, подкупающей задушевности и яркости в движении, мелодиях (здесь слабее, много воды и неорганичности), инструментовке» [8, с. 235].

А в 1936 году Г. Попов продолжает свои размышления об оркестровке Кшенека (писать о Кшенеке публично было бы в те годы безумием): «Если мой оркестр будет звучать так же естественно и свободно, как у Кшенека, то я буду удовлетворен. Кшенека очень и очень люблю за свободную и терпкую (в целом очень талантливую) инструментовку...» [там же, с. 263].

Но уже в конце 1920-х годов в прессе все чаще стали раздаваться обвинения музыки Кшенека с позиций идеологии. Среди них — отзыв «Объединения музыкальных критиков при комитете современной музыки государственного института»:

«Если, однако, формально-технические завоевания и достоинства "Джонни" во многом неоспоримы, то весьма большие сомнения возбуждает приемлемость "Джонни" в плоскости идеологической. Психология "Джонни" чужда современно-

му советскому слушателю, как вообще чужда ему вся капиталистическая культура Запада» [10, с. 10].

Однако подлинный скандал надела на Западе фраза из немецкой газеты, содержащая пересказ Альбаном Бергом рапмовских оценок опер Берга («Воцтек») и Кшенека («Джонни наигрывает»), опубликованных в 1929 году. Приводим их:

«"Воцтек" — контрреволюционная музыка».

«...Такие оперы, как "Джонни наигрывает" и "Воцтек", будут обозначены как контрреволюционная музыка, которая несла чуждую пролетариату гармонию» [7].

И все же тихие страницы дневника хранят иные, хотя и не безопасные для 1940 года оценки, в которых все более утверждался Гавриил Попов: «...Шостакович и Прокофьев — композиторы международного класса, как Хиндемит, Шёнберг, Стравинский, Кшенек, Р. Штраус» [8, с. 275].

Оттепель

«Вспомним, с каким прямо юношеским пылом играла Мария Вениаминовна во всех своих концертах конца 50-х и начала 60-х годов произведения Стравинского и Хиндемита, Кшенека и Бартока, Берга и Веберна, творчество которых в то время многими не признавалось...» [5, с. 717]. В письме к Теодору Адорно-Визенгунд М. Юдина писала: «Излишне было бы подчеркивать, что как раз таких художников, которых любят, знают (иногда лично), изучают, играют (я имею в виду исполняют!) — Стравинского, Кшенека, Хиндемита, Новую Венскую школу, Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена и некоторых других музыкантов, именно их нельзя найти у нас официальным путем...» [там же, с. 482]. И не напрасно многие отмечали, что Мария Вениаминовна со страстью отыскивала молодые таланты — Онеггера, Кшенека. «Теперь у нас есть на выбор: *поздний* или *ранний* Hindemith, есть на выбор *Онеггер* или *Кшенек*» [там же, с. 500] (9 февраля 1960). Не без гордости М. Юдина соглашалась с дирижером Игорем Блажковым: «Вы правы, я всегда весьма отличалась и отличаюсь от своих собратьев-пианистов и очень рада этому... Всю жизнь я играла все *новое* — наше (не "псевдо-новое", конечно!) и "зарубежное". Множество произведений я играла *впервые* и больше они не игрались, как, например, концерт *Кшенека* в 1926 году с Малько» [там же, с. 475].

Невозможно пройти мимо того факта, что музыка Эрнста Кшенека постоянно присутствовала в репертуаре Юдиной. До сих пор речь шла о его Первом фортепианном концерте (соч. 1923), который обрел в России новую жизнь. Но вот появляется Вторая соната Кшенека, исполненная, по воспоминанию Бориса Тищенко, в октябре

1960 года в зале ленинградского Союза Композиторов. Как он писал, «в послевоенном Ленинграде Кшенек не звучал. Кроме Третьей сонаты [1943] в исполнении Гульда (как тут не проводить параллели?)» [там же, с. 724]. Но Вторая соната! Должно было пройти 32 года, прежде чем она зазвучала в России.

Эта соната была одной из любимых в репертуаре Юдиной конца 1950-х — начала 1960-х годов. «Я много занималась новой музыкой...». Я «сыграла всех тех своих современников и соотечественников, кто был или казался когда-то новым, — я сыграла в Ленинграде и Москве во множестве: Кшенека, Хиндемита, Шёнберга, Казеллу, Онеггера, Веллеша, Стравинского, Сероцкого, Лютославского, Барбера...» [6, с. 324].

Итак, в 1920-х годах репертуар Малько — одного из самых пламенных пропагандистов новой музыки, — располагался «от Корелли до Крженека». А в начале 60-х годов не менее пламенная пианистка Мария Вениаминовна Юдина выстроила свои программы от «Кшенека до Лютославского».

Примечания

¹ Статья была опубликована к столетию со дня рождения композитора в издании «Эрнст Кшенек в "Геликон-опере"» (орг. комитет фестиваля: Юлия Пекарская, Александр Щетинский, художественный руководитель и составитель буклета Юрий Полубелов). М., 2000. С. 23–30.

² Далее мы будем писать фамилию «Кшенек» так, как было принято произносить ее в России в те годы.

³ Имеются в виду инструменты: флексатон, swaneewhistle (разновидность цуг-флейты), стеклянная гармоника.

Литература

1. Асафьев Б.. Отчет о зарубежной командировке, 1929 год // Материалы к биографии Б. Асафьева / сост. и коммент. А. Н. Крюкова. М.: Музыка, 1982.
2. Беляев В. Беседа с режиссером Н. Смоличем // Жизнь искусства. 1928. № 43.
3. Глебов И. [Б. В. Асафьев]. Музыкальная жизнь в Ленинграде // Юдина Мария. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 / вступ. ст., сост., примеч. А. М. Кузнецова. М.: Росспэн. 2006.
4. Гинзбург С. Л. Эрнст Кшенек. Биографическая справка // Эрнст Кшенек и его опера «Прыжок через тень». Новая музыка. Сб. 2. Л.: Тритон, 1927.
5. Дроздова М. Кто жил для лучшего в свое время, тот жил для всех времен // Юдина М. В. Лу-

- чи Божественной Любви. Литературное наследие. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
6. Петр Сувчинский и его время / сост. А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999.
 7. Письмо А. Берга — Б. В. Асафьеву. РГАЛИ. Фонд 2658. Опись № 492. Лист 6/7, оборот.
 8. Попов Г. Дневник // Гавриил Попов. Из литературного наследия / сост. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1986.
 9. Раабен Л., Шерман И. Н. А. Малько — жизнь, дирижерская и общественная деятельность // Воспоминания. Статьи. Письма / сост. и авт. прим. О. Л. Данскер. Л.: Музыка, 1972. С. 11–42.
 10. Соллертинский И. «Джонни» в Государственном Малом оперном театре // Жизнь искусства. 1928. № 47. С. 14–15.
 11. Хроника жизни Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко / сост. И. И. Казенин. М., 1999.
4. Ginzburg, S. (1927), "Ernst Kshenek. Biographical information", *Ernst Kshenek i ego opera «Pryzhok cherez ten»* [Ernst Kshenek and his opera «Jump through the Shadow»], Triton, Saint-Petersburg, Russia.
 5. Drozdova, M. (1999), "Who lived for the best in his time, he lived for all time", *Mariya Yudina. Luchi Bozhestvennoj Lyubvi. Literaturnoe nasledie* [Maria Yudina. Rays of Divine Love. Literary heritage], Universitetskaya kniga, Moscow, Saint-Petersburg, Russia.
 6. Bretanickaya, A. (ed.) (1999), *Petr Suvchinskij i ego vremena* [Pyotr Suvchinsky and his time], Kompozitor, Moscow, Russia.
 7. Pis'mo A. Berga — B. V. Asafyevu [The letter of A. Berg — B. V. Asafyev]. RGALI, fond 2658, opis' № 492, list 6/7, oborot.
 8. Popov, G. (1986), "A diary", *Gavriil Popov. Iz literaturnogo naslediya* [Gabriel Popov. From the literary heritage], in Z. A. Apetyan, Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
 9. Raaben, L. (1972), "N. A. Malko — life, conducting and social activities", *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters], in O. L. Dansker (ed.), Muzyka, Saint-Petersburg, Russia, c. 11–42.
 10. Sollertinskij, I. (1928), "«Johnny» at the State Small Opera House", *Zhizn' iskusstva* [Life of art], no. 47, p. 14–15.
 11. Kazenin, I. (ed.) (1999), *Hronika zhizni Moskovskogo akademicheskogo Muzykal'nogo teatra im. K.S.Stanislavskogo i V.I.Nemirovicha-Danchenko*, [Chronicle of life of the Moscow Academic Music Theater. K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko], Moscow, Russia.

References

1. Asaf'ev, B. (1982), "Report on a foreign business trip, 1929", *Materialy k biografii B. Asaf'eva* [Materials for the biography of B. Asafyev], in A. N. Kryukova (ed.), Saint-Petersburg, Russia.
2. Belyaev, V. (1928), "Conversation with director N. Smolych", *Zhizn' iskusstva* [Life of art], no. 43.
3. Glebov, I. (2006), "Musical life in Leningrad", *Yudina Mariya. Vysokij stojkij duh. Perepiska 1918–1945* [Yudina Maria. High persistent spirit. Correspondence 1918–1945], in A. M. Kuznecov (ed.), Rosspehn, Moscow, Russia.

© Шикина Г. А., 2018

УДК 78.082

ОСКОРБЛЕНИЕ ЖАНРОМ. «SYMPHONIA GERMANICA» Э. ШУЛЬХОФА КАК ДАДАИСТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАНИФЕСТ

В статье рассматривается наиболее провокационное сочинение, созданное Эрвином Шультхофом в русле дадаизма — «Symphonia Germanica». В центре внимания автора — история создания данной композиции, ее жанровая специфика (пародия на национальный гимн), а также некоторые особенности партитуры.

Ключевые слова: дадаизм, Шультхоф, национальный гимн, «Symphonia Germanica», пародия

Дадаизм справедливо считается одним из наиболее своеобразных и в то же время спорных художественных явлений. С одной стороны, представители движения совершили колоссальный рывок в развитии экспериментального искусства и во многом определили пути его дальнейше-

го существования. Вместе с тем наиболее яркие творческие опыты дадаистов носили откровенно провокационный характер и часто были сопряжены с громкими скандалами.

Для достижения своей цели — обесценивания академического искусства — сторонники да-

даизма, как правило, обращались к нарочито эпатажным выразительным приемам, вызывающим у публики бурную протестную реакцию. В подобном русле была создана и «Symphonia Germanica» Эрвина Шульхофа (1894–1942), композитора, чье творчество сегодня играет значительную роль в воссоздании целостного звукового облика движения.

Музыкальное наследие Шульхофа лишь недавно привлекло внимание исследователей. Во многом это связано с сугубо внешними обстоятельствами: при жизни композитора его экспериментальные опысы не были изданы и сохранились лишь в виде рукописей, сами же рукописи надолго были утрачены в связи с катаклизмами двух мировых войн.

Выходец из немецкоязычной еврейской семьи, Шульхоф начал свой творческий путь в родной Праге, а затем продолжил музыкальное образование в Вене, Лейпциге и Кельне [1, с. 684–685].

В ранние годы его особенно привлекала исполнительская карьера. Будучи одаренным пианистом, Шульхоф совершил свое первое концертное турне по городам Германии в 1910–1911 году, еще до окончания Кельнской консерватории [там же]. Двумя годами позже (1913) он был удостоен премии Мендельсона за успехи в области исполнительского искусства [3, с. 48]¹.

В 1914 году Шульхоф завершил свое консерваторское обучение. К этому моменту за ним прочно закрепилась репутация многообещающего талантливому музыканта.

Первая мировая война внесла в творческую деятельность Шульхофа свои коррективы и спровоцировала существенные перемены в его мировоззрении. Военные годы композитор провел, сражаясь в рядах австрийской армии, и на собственном опыте ощутил масштаб разразившейся в мире катастрофы. Он признавался: «На войне я потерял много страсти и чувствительности к происходящему — я постарел! — Я стал твердым как сталь и смотрю на вещи трезво и бесстрастно, так, как они есть!» [6, S. 101].

В 1919 году Шульхоф перебрался в Дрезден, где продолжил свою музыкальную карьеру (организовал концерты, где исполнялись, в том числе, произведения композиторов новой венской школы). Тогда же он обрел единомышленников в лице берлинских дадаистов и, в частности, художника Георга Гросса, убежденного пацифиста. «Немецкий» период стал для Шульхофа временем активных стилистических экспериментов. Он попеременно обращался к экспрессионизму, дадаизму, неоклассицизму, а также использовал в своих сочинениях элементы джаза.

Сходными чертами отмечен и следующий, «пражский» период творчества Шульхофа. Воз-

вратившись в родной город, композитор продолжает экспериментировать с джазом, с «новой вещественностью», открывает для себя фольклор, кроме того, дает большое количество концертов в ряде стран Европы.

В начале 1930-х годов творческие взгляды Шульхофа претерпевают новую серьезную трансформацию. Композитор проникается идеологией революционного пролетариата, посещает Советский Союз и в итоге радикально пересматривает и предельно упрощает музыкальный язык своих сочинений.

Рубеж 1930–1940-х годов оказался для композитора фатальным: когда Чехословакия попала в нацистскую оккупацию, ему не удалось эмигрировать ни на Запад, ни в Советский Союз. 23 июня 1941 года Шульхоф был арестован немецкими властями и попал в баварский концлагерь Вюльцбург, где погиб год спустя. Музыкальное же его наследие на долгие годы оказалось забыто и лишь в последние десятилетия привлекло к себе внимание исследователей (среди них — Т. Видмайер [8; 9; 10], К. Утц [7], Й. Бек [5], М. Калужский [3] и др.).

Влияние нигилистических идей дадаизма является одним из наиболее примечательных аспектов творческой деятельности Шульхофа в послевоенные годы. Сотрудничество композитора с дадаистами не было продолжительным². Тем не менее оно стало для него совершенно особым периодом смелых экспериментов и активных поисков в сфере музыкальной выразительности.

Среди «дадаистских» сочинений Шульхофа мы можем назвать прежде всего цикл ансамблевых песен «Облачный насос» (Die Wolkenpumpe) на стихи Х. Арпа, «Пять питtoresок для фортепиано» (Fünf Pittoresken für Klavier) и три пьесы для солирующего контрафагота «Басовый соловей» (Baßnachtigall). Несмотря на известную провокационность, они сохраняют связь с традицией, что проявляется в опоре на классические принципы формообразования, в соблюдении типичных черт избранного жанра и т. д.

Особое место в творческом наследии композитора занимает «Symphonia Germanica» (opus extra). В отличие от уже названных сочинений, она является примером истинно «дадаистского» неприкрытого глумления над музыкальной традицией. Манускрипт «Symphonia Germanica» был обнаружен исследователем Й. Беком в конце XX века. Сама композиция, по-видимому, была создана между 1919 и 1920 годом, о чем позволяет предположить одно из писем композитора к Гроссу [6, S. 101].

По степени скандальности «Symphonia Germanica», вероятно, не уступает самым провока-

ционными манифестам, созданным сторонниками дада-движения. Она представляет собой своеобразное «оскорбление жанром» — дерзкую, почти кощунственную обработку немецкого национального гимна³. Иначе говоря — жесткую пародию на военную муштру, «символ отвращения композитора к милитаризму и патриотизму» [Ibid., S. 100], к убийствам, совершаемым ради почетных наград.

Нужно отметить, что включение мелодии гимна в академическое сочинение — не единственный случай в истории музыки. Так, за несколько лет до появления «Symphonia Germanica» подобный эксперимент уже осуществил К. Дебюсси в своей фортепианной прелюдии «В знак уважения С. Пиквику, эсквайру ПЧПК» (2-я тетрадь)⁴. Эмоциональный тон обеих цитат, однако, разительно отличается. Легкая ирония, свойственная композиции Дебюсси и продиктованная спецификой ее литературного первоисточника, у Шульхофа перерастает в откровенное глумление.

Мелодия гимна в «Symphonia Germanica» легко узнаваема: Шульхоф не изменяет в ней ни одной ноты. В свою очередь, радикальные преобразования касаются инструментального сопровождения цитаты, в котором гармония и классическая стройность уступают место целому шквалу диссонансов. В результате подобной метаморфозы тема гимна искажается и вместо изначальной торжественности приобретает гротесковый оттенок.

Пародийность проникает и в сам текст гимна: «Германия, Германия превыше всего, / превыше всего в мире, / офицеры, старшие учителя, /

караульные, спекулянты! / Если когда-нибудь, как мы надеемся, / вернется Вильгельм, / флаг расцветет черным, белым, красным. / и все мы [«в высшем экстазе!»] / немцы / так радостно умрем, ах, смертью героев!»⁵.

Провокационный эпиграф, открывающий сочинение, гласит: «Для использования всех частей тела и освежения дрезденской музыкальной жизни! И на радость сочувствующим рецензентам! / Сочинена Эрвином Шульхофом / посвящается великому Р. Z.»⁶ [Ibid.].

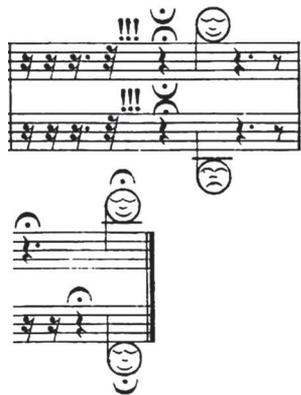
Композитор неслучайно упоминает об использовании в «Symphonia Germanica» всех частей тела: партитура, формально предназначенная для фортепиано, действительно адресуется крайне оригинальному «составу», вызывающему аналогии с персонажами пьесы Т. Тцара «Газовое сердце»⁷ [4]. Ноты обозначаются следующим образом (по порядку): «Kopf» (голова), «linke Hand» (левая рука), «rechten Fuß» (правая нога), «linken Fuß» (левая нога), «rechte Hand» (правая рука) и «Nase» (нос). Ремаркой «Kopf» в партитуре обозначена вокальная партия, предназначенная для исполнения в гротескно-высоком регистре.

Композиция, таким образом, превращается в оригинальный аттракцион и, в силу фактурной специфики, приобретает абсолютно неисполнимый характер (в партии носа, в частности, избылуют трели и глиссандо, а партии правой и левой ноги неоднократно переплетаются и запутываются)⁸.



Пример 1. Э. Шульхоф. «Symphonia Germanica» (1919). Фрагмент рукописи

Нельзя не отметить и введение в партитуру «Symphonia Germanica» изобразительных элементов. Этот процесс был начат в танцевальной сюите «Пять пикторесок для фортепиано» (1919). Так, в обеих композициях Шульхоф включает в нотный текст знаки препинания и карикатурные «ноты-лица», совершенно чуждые жанровой природе гимна.



Пример 2. Э. Шульхоф. Пять пикторесок для фортепиано. № 3 «In futurum». Фрагмент.



Пример 3. Э. Шульхоф. «Symphonia Germanica». Фрагмент рукописи

Преобразование гимна в пародию завершает введение в инструментальную партию специфических музыкальных цитат. Первая из них — сентиментальная солдатская песня «У меня есть друг», а вторая — тема среднего раздела траурного марша Ф. Шопена, транспонированная из Des-dur в C-dur [6, S. 103]. Обе эти цитаты возникают в кульминационный момент композиции, связанный с обещанием немецкого народа «в высшем экстазе» умереть героической смертью, причем, по замечанию Г. Эберле, солдатская песня «незаметно переходит в английский национальный гимн, который увязает в репетициях квинт» [Ibid.].

Таким образом, «Symphonia Germanica» приближается по своему значению к подлинному дадаистскому манифесту. Пародийность и в то же время отвращение к ужасам войны доведены в ней до предела.

Нельзя не признать, что по сравнению с другими «дадаистскими» сочинениями Шульхо-

фа, «Symphonia Germanica» представляется наиболее бескомпромиссным выражением художественного нигилизма, музыкальным оскорблением, тотальным разрушением избранного жанра. Тем не менее, наряду с безусловной провокационностью, в ней присутствует сильнейший антимилитаристский посыл — протест творческой личности против развернувшейся в мире бессмысленной бойни.

Примечания

¹ Аналогичную премию в качестве композитора Шульхоф получил в 1918 году [3, с. 48].

² Активные творческие контакты с дадаистами Шульхоф поддерживал преимущественно во время пребывания в Германии в послевоенные годы (примерно с 1919 по 1923).

³ Мелодия принадлежит Й. Гайдну.

⁴ Прелюдия открывается цитатой британского гимна «God save the Queen/King». Его интонации в том или ином виде проходят через все сочинение.

⁵ В оригинале у Шульхофа: «Teutschland, Teutschland, über alles, / über alles in der Welt, / Offiziere, Oberlehrer, / Wachegarden, Schiebergeld! / Wenn einst, hoffen wir, / Wilhelm wiederkommt, / blüht die Flagge schwarz, weiß, rot. / und wir alle / ["in höchster Extase!"] / teutsche Männer / sterben so gerne, ach, den Heldentod!» [7, S. 98]. Любопытный факт: ганноверский дадаист К. Швиттерс в своем тексте «Тран 35. Дада — это гипотеза» (1924) указывает на еще одну попытку перефразирования немецкого гимна, судя по всему, известную в дадаистских кругах: «Пошлость, пошлость über alles»: «Ты превыше всего в мире, / лучше китча в мире нет, / рот заткнув деньгами лире, / все малюют пошлый бред / и Дефреггер и Штайнпех. / Китчблатт, китчблатт über alles, / лучше в мире тебя нет» [2, с. 362].

⁶ Адресат сочинения P.Z. на сегодняшний день неизвестен.

⁷ Действующими лицами пьесы Т. Тцара «Газовое сердце» являются Глаз, Рот, Нос, Бровь, Ухо и Шея.

⁸ При жизни композитора «Symphonia Germanica», по-видимому, так и не была исполнена. Известно, однако, о попытке ее интерпретации Готфридом Эберле на мероприятии «Tango perversiano» в доме литературы в Берлине (1997) [6, S. 100]. Оригинальный взгляд на исполнение «Symphonia Germanica» демонстрирует, в свою очередь, коллектив «Ebony band», сопроводивший мелодию гимна хаотическим звучанием ударных инструментов.

Литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман, пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 559 с.
3. *Калужский М.* Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 56 с.
4. *Тзара Т.* Газовое сердце: Три ДАДАдрамы / пер. и комм. С. Шаргородского. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. 108 с. (Библиотека авангарда, Вып. VII).
5. *Bek J.* Schulhoffs Wolkenpumpe — Dada in Musik // *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens*. Regensburg: Sudetendeutsches Musikinstitut, 1992. S. 92–98.
6. *Eberle G.* Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2010. 214 S.
7. *Utz C.* Ironie und Montage in der Musik Erwin Schulhoffs: Diplomarbeit im Fach Formanalyse bei Prof. Marie-Agnes Dittrich / Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Wien. Mai, 1995. 114 S.
8. *Widmaier T.* Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit // *Neue Zeitschrift für Musik*. Vol. 155. 1994. № 3. S. 14–21.
9. *Widmaier T.* Dadaismus // *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 2. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. 1053–1057.
10. *Widmaier T.* Dadaist mit Wolkenpumpe: Zur Wiederentdeckung von Erwin Schulhoff / *Neue Zeitschrift für Musik*. Vol. 152. 1991. № 11. S. 5–11.
1. *Akopyan, L.* (2010), *Muzyka XX veka. Enciklopedicheskij slovar'* [Music of the 20th century. The encyclopedic dictionary], Praktika, Moscow, Russia.
2. *Shuman, K.* (ed.) (2002), *Dadaizm v Cyurihe, Berline, Gannovere i Kyol'ne: Teksty, illyustracii, dokumenty* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne: Texts, illustrations, documents], Translated by Dmitriev, S. K., Respublika, Moscow, Russia.
3. *Kaluzhskij, M.* (2007), *Repressirovannaya muzyka* [The repressed music], Klassika-XXI, Moscow, Russia.
4. *Tzara, T.* (2012), *Gazovoe serdce: Tri DADAdramy* [Le Cœur à gaz, The Gas Heart: Three DADA-Dramas], Translated and commented by Shargorodskij, S., Salamandra P.V.V., Biblioteka avangarda, vol. 7, online-publishing, Russia.
5. *Bek, J.* (1992), "Schulhoffs Wolkenpumpe — Dada in Musik", *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens*, Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, Germany, S. 92–98.
6. *Eberle, G.* (2010), *Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik*, PFAU-Verlag, Saarbrücken, Germany.
7. *Utz, C.* (1995), *Ironie und Montage in der Musik Erwin Schulhoffs: Diplomarbeit im Fach Formanalyse bei Prof. Marie-Agnes Dittrich*, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Vienna, Austria.
8. *Widmaier, T.* (1991), "Dadaist mit Wolkenpumpe: Zur Wiederentdeckung von Erwin Schulhoff", *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 152, no. 11, S. 5–11.
9. *Widmaier, T.* (1994), "Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit", *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 155, no. 3, S. 14–21.
10. *Widmaier, T.* (1995), "Dadaismus", *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, vol. 2, Bärenreiter, Kassel, Germany, S. 1053–1057.

References

1. Akopyan, L. (2010), *Muzyka XX veka. Enciklopedicheskij slovar'* [Music of the 20th

**«ЭОНИЧЕСКАЯ» СМЕРТЬ ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ:
ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ»
Д. ШОСТАКОВИЧА**

В настоящей статье рассматривается социально-политический контекст создания вокального цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», для чего предпринято рассмотрение политики СССР по еврейскому вопросу. Показаны подлинные настроения и опасения еврейской интеллигенции, близкой Шостаковичу, ясно предвидевшей роковое развитие событий и скорое начало антисемитской кампании. Среди проявлений этой кампании — противодействие ЕАК (Еврейскому антифашистскому комитету), завершившееся физической расправой над его членами, убийство С. Михоэлса и многое другое. Рассматриваются и различные аспекты содержания песенного цикла. Выводы автора расходятся с концепцией американской исследовательницы Л. Фэй: вслед за некоторыми другими учеными здесь утверждается, что Шостакович действительно отображает в данном произведении идею духовной, эонической смерти еврейского народа, что выражается в утрате культурной памяти, заменяемой на настроение официозного оптимизма.

Ключевые слова: Израиль, Шостакович, Сталин, Голда Меир, «Из еврейской народной поэзии»

Еврейская линия в творчестве Шостаковича уже давно находится в зоне пристального внимания исследователей. И, несмотря на довольно солидный багаж научных работ, посвящённых данной теме, она постоянно сохраняет интерес для ученых, по-прежнему заключающая в себе много недоговоренного и запутанного. Некоторые нити гордиевого узла сталинской политики по еврейскому вопросу совсем еще не исследованы, иные исторические обстоятельства, проливающие свет на интересующую нас проблему, были раскрыты исследователями и историками только в недавние годы [7]. Обилие противоречащих контрапунктов, сотканных из суровых обличений с той и с другой стороны, сопровождаемых политизированными жалобами о непрекращающихся страданиях народов, чрезвычайно затрудняют процесс выявления конечной истины — о чем говорил Б. Спиноза: «не плакать, не смеяться, но понимать».

Предметом настоящей статьи является исследование политического и социального контекста вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича — произведения, долгое время считавшегося наиболее эксплицитным из цикла «еврейских» сочинений Шостаковича, демонстрирующим сочувствие и интерес композитора к нации, пережившей холокост. Факт создания данного цикла — в аккурат к началу антисемитской кампании (в начале 1949 года), что заставит Шостаковича отложить премьеру и издание песен до 1955-го, — долгое время считался одним из убедительных подтверждений гуманистических — и даже героических — устремле-

ний композитора, который в феврале 1948 года сам оказался одной из главных жертв печально известной «антиформалистической кампании». Данное представление сегодня в значительной мере оспаривается; начало полемики восходит к известной статье американской исследовательницы Л. Фэй, опубликованной в «Нью-Йорк таймс», в которой отрицается сложившееся представление о вокальном цикле как написанном вопреки государственным установкам, то есть из внутренних побуждений — как сочувствие композитора советским евреям. Изложим основные аргументы данной статьи.

Согласно Фэй, Шостакович, берясь за создание песен, ни в коей мере не собирался бросать вызов властям, но, напротив, совершенно серьезно рассчитывал заслужить их недавно утраченную благосклонность. Преследования музыкантов в рамках антиформалистической кампании сами по себе не носили антисемитской подоплеку (среди обвиненных композиторов не было ни одного еврея). Реальная перемена по отношению к еврейскому вопросу, как пишет Фэй, произошла только в ноябре 1948 года (арест всех членов Еврейского антифашистского комитета (ЕАК), начало преследований евреев), что и побудило композитора припрятать свой уже написанный опус до лучших времен. Вместе с тем до начала антисемитской кампании еврейское в музыке не только не порицалось, но даже приветствовалось (Фэй приводит факт полного одобрения в Союзе композиторов Симфониетты М. Вайнберга, построенной на цитатах из еврейского фольклора).

Исследовательница не обошла вниманием официально провозглашенные советскими изданиями лозунги о братстве и взаимоуважении культур разных народов, интерес собственно Шостаковича к клезмерской музыке, факт проведения общественных мероприятий государственного значения, связанных с еврейской культурой (например, торжественный приезд в Москву первого посла Израиля Г. Меир осенью 1948 года). Но внезапное начало антисемитской кампании обрушило все планы Шостаковича на самореабилитацию. «Он сделал то, что от него требовалось, — резюмирует исследовательница. — Ему не повезло лишь в том, что среди всех доступных национальностей, больших и малых, ему довелось выбрать неправильный "фольклор" для вдохновения» [11]. (предложение меньшим кеглем от редактора)

Статья Фэй наделала много шума в мире; она широко обсуждалась на многочисленных форумах и конференциях, до сих пор представляя собой убедительную сумму контраргументов, отрицающих преимущественно гуманистическую трактовку данного произведения. Однако в нашей статье будет показано, что иезуитское коварство советской политики было еще сложнее, чем это описано в работе Фэй. Крутые повороты кремлевских горных рек могут казаться неожиданными и неоправданными только стороннему взгляду, тогда как изнутри симптомы надвигающихся бедствий прочитывались куда определеннее. Фэй, на наш взгляд, права в том, что Шостакович действительно рассчитывал на публичное исполнение своих песен, пользуясь временной латентностью государственного антисемитизма (песни были сразу же показаны С. Рихтеру и Н. Дорлиак, и первые восемь были исполнены в день рождения композитора 25 сентября 1948 года). Но сами песни возвещали о другом, о том, что совершенно не согласовывалось с официозными требованиями, и доказательством тому является не только само их содержание, но и контекстные обстоятельства, которые будут проанализированы более детально.

Для того чтобы точно выявить причины, побудившие Шостаковича к написанию цикла, необходимо обратиться к волнующей многих проблеме — положению евреев в СССР и политике антисемитизма. Несмотря на огромный объем информации на данную тему, именно по этому вопросу чрезвычайно часты спекуляции, околонанучные суждения, демонстрирующие постоянную склонность преувеличивать какие-либо данные (тот же размах репрессий) и, с другой стороны, основанные на недостаточной оценке исторических обстоятельств. Реально действующий антисемитизм официально отрицался, вводя в заблуждение

как зарубежную общественность, так и самих советских граждан. Даже сейчас сомнения в самом существовании антисемитизма в сталинскую эпоху периодически появляются не у одного исследователя, изучающего этот вопрос. Так, по мнению многих историков [6; 9], сталинский антисемитизм не являлся ни личным, ни бытовым, но в основном проявлялся в политическом плане — как оппозиция Израилю (начиная примерно с начала 1949 года). Гораздо более суровой была официальная линия по отношению к культуре советских евреев, в которой, начиная буквально с самых первых лет существования советской власти, доминировала политика ассимиляции еврейской нации и фактически — стирания еврейской национальной идентичности. («Против ассимиляторства могут кричать только еврейские реакционные мещане, желающие повернуть назад колесо истории», — писал В. Ленин [8, с. 126].) Собственно, вряд ли следует удивляться появлению антисемитизма в стране, ориентирующейся на учение К. Маркса — автора беспримерной статьи «К еврейскому вопросу» (1843), где все евреи оказались интерпретированы как носители духа буржуазной эксплуатации. Сама идея еврейской ассимиляции была воспринята, однако, еще из царской России; она господствовала далее на протяжении всего сталинского периода и, пережив этот период, оставалась на вооружении и в последующие времена.

Отношение к евреям самого Сталина кажется ещё более сложным, поскольку в его формулировках не обнаруживается ни одного по-настоящему антисемитского высказывания. Политика по отношению к евреям оставалась вполне благожелательной и даже покровительственной примерно до середины 1930-х годов. Собственно же позиция Сталина была оформлена в работе, написанной по распоряжению Ленина еще в 1913 году: «Марксизм и национальный вопрос». Уже здесь Сталин повел себя как «гениальный дозировщик», — по определению Н. Бухарина, — всегда точно определяющий необходимую меру действий. Посвящая немало страниц проблеме «еврейского вопроса», Сталин искусно ограничивается маловразумительными сторонними рассуждениями, так нигде и не сообщая финального резюме — четкого свидетельства своего отношения к евреям. Красной нитью на протяжении всего повествования проходит мысль о том, что евреи представляют собой нацию без единого языка и территории, «будущность которой отрицается, существование которой нужно еще и доказать» [10, с. 333]. Но фразу эту Сталин нигде не высказывает от себя лично, но извлекает или выводит из соображений других, цитируемых им,

авторов. Эти авторы каждый раз подлежат суровой критике по различным пунктам, что косвенно означает, что сам Сталин не подписывается под их изречениями, хотя сам все время повторяет одни и те же дискредитирующие высказывания. Таким образом, в тексте Сталина возникает изумительная двойственность, которая допускает принятие его текста с одинаковым успехом как симпатизирующими евреям, так и злостными антисемитами. И работа, обладавшая хрестоматийным, «единственно верным» статусом на протяжении нескольких последующих десятилетий, так и была воспринята — во всем многообразии переосмыслений, несмотря на многократные фундаментальные перемены общественно-политического курса за эти десятилетия.

Так нигде и не оговорив свое окончательное суждение, существует еврейская нация или нет, Сталин тем не менее на протяжении многих лет давал беспощадную критику антисемитизму [6]. А в годы Великой Отечественной войны еврейский вопрос приобретает особое значение для советской внешней политики. К весне 1942 года окончательно формируется ЕАК — организация, ориентированная почти исключительно на границу, дабы просоветски настраивать зарубежную общественность, а заодно служить отмычкой к богатствам Америки, которые, действительно, потекли рекой в СССР через сионистские каналы. Судя по многочисленным письмам и документам, изученным историками, ничего из этой помощи, направленной еврейскими организациями, не было передано адресату — советским евреям. Более того, многие обстоятельства указывают на то, что параллельно одной официальной линии, внешне утверждающей положительное отношение к евреям, существовала другая, прямо противоположная, и окончательно проявившаяся уже после войны.

Организации гонений на евреев у Сталина были свои причины. С 1945 года ЕАК стал менять свои задачи, причем в совершенно неуютном для Сталина русле, — он принялся защищать интересы неассимилированного советского еврейства. Советские евреи, почувствовав связь со своими соотечественниками по ту сторону советской границы, стали возрождать идеалы своего национального самосознания и, таким образом, противиться политике ассимиляции. Например, активный деятель ЕАК, поэт П. Маркиш, открыто заявил в конце 1945 года: «Нельзя еврейский народ делить на польское еврейство, советское еврейство, американское еврейство. Сердце нельзя разделить, его можно только разбить» [6, с. 67]. Эти слова инкриминировались поэту на правительственном разбирательстве осенью 1946 года, решавшем судьбу ЕАК.

По свидетельствам многих ученых и мемуаристов, обстановка уже почти не прикрытой вражды с евреями создавалась в стране, начиная с 1947-го, на второй год правления В. Абакумова — министра государственной безопасности СССР, практически не скрывавшего своего антисемитизма. Именно по тому, какие люди избирались Сталиным для проведения в жизнь той или иной политики, страна судила о том, чего следует ожидать в настоящий момент. В 1947 году Сталин сам лично запретил проведение траурного молебна в Московской синагоге (до того разрешенного им же в 1945-м); год спустя ЕАК окончательно будет закрыт. Как видно, к 1948 году — как раз когда создавался вокальный цикл Шостаковича — общественная обстановка была на пике своей противоречивости.

В мае 1948 года СССР признал Израиль *de jure*, чем опередил даже США, признавшие страну только лишь *de facto*. По одной версии, сталинская акция была инспирирована его желанием создать социалистический форпост на Средиземном море. По другой — на наш взгляд, гораздо более обоснованной, — Сталин добивался этим потери влияния Великобритании над арабскими государствами, которое впоследствии должно было перейти к СССР, как это впоследствии и произошло (то, что непосредственно Израиль повернется к СССР спиной, отдав предпочтение США, было очевидно и раньше). Так или иначе, израильский «финт» и тогда и сейчас представляется лишь особой специей в политическом блюде 1948 года, поскольку вряд ли все возвещало близящееся признание прав еврейской нации.

Подлинно важным сигналом на политическом небосклоне страны явилась отставка Молотова в марте 1948 года, потерявшего свой пост первого заместителя Бюро Совета министров СССР (это было только началом его политической опалы). Несмотря на несколько совершенных им ранее антисемитских деяний, все советское еврейство признавало его единственным человеком в правительстве, способном хоть частично защитить интересы еврейской нации. Именно на его имя составлялось печально известное письмо 1944 года с просьбой разрешить создание Еврейской социалистической республики на территории Крыма (просьба была, разумеется, отвергнута).

Убийство великого актера, вождя-заступника советских евреев С. Михоэлса 13 января 1948 года было обставлено как несчастный случай, после чего в течение всего года продолжал разыгрываться фарс признания заслуг Михоэлса и его посмертного прославления. За кулисами тем не менее с прежней силой под отвлекающий шум продолжал действовать все тот же неиско-

ренимый процесс, о чем свидетельствует факт последовавших арестов других членов Комитета, сотрудников Михоэlsa, в первые же недели после его смерти (Г. Соркин, Е. Долицкий, Я. Гуральский и т. д.). Жена Молотова — самая высокопоставленная еврейка в СССР Полина Жемчужина (ей придется быть низложенной менее чем через год) открыто заявила многим присутствующим на торжественных похоронах Михоэlsa: «Дело обстоит не так гладко, как это пытаются представить. Это убийство» (высказывание многократно подтвердилось и в воспоминаниях, и в протоколах допросов сталинских жертв) [6, с. 105]. М. Беленький, директор Еврейского театра, свидетельствует о том, что упомянутый выше Маркиш (очевидно, они оба испытывали предчувствие скорого закрытия театра) однажды в те годы сказал ему на ухо: «Гитлер хотел истребить нас физически, Сталин хочет духовно» [2, с. 316].

Трудно поверить, что Шостакович не знал о чем-либо подобном или неверно интерпретировал текущие события (напомним, что Наталия Михоэls, дочь Соломона Михоэlsa, была другом семьи Шостаковича). Между тем сами события менялись с потрясающей быстротой. После признания Израиля в мае 1948 года, уже в июне Сталин начал блокаду Западного Берлина, фактически обозначив начало холодной войны России и Запада. В июле–августе все идеологические отделы аппарата партии перешли под контроль М. Сулова — ярого сталинца и антисемита. Приведем описание настроений московской интеллигенции в сентябре 1948 года со слов историка и очевидца всего происходящего, Ж. Медведева: «Это был... совсем другой город. Тысячи ученых и преподавателей увольнялись по всей стране, в Москве... особенно широко. <...> Производились и аресты, пока немногочисленные, но все ожидали худшего. Настроение интеллигенции было мрачное и напуганное» [9, с. 115–116].

Единственное достойное упоминания свидетельство совсем иного рода представляют собой воспоминания Г. Меир, первого посла Израиля в СССР, приехавшей в Москву 2 сентября 1948 года. Общее выражение, которым можно охарактеризовать советскую эмоциональную атмосферу с начала сентября по октябрь 1948-го, исходя из ее мемуаров, это — «восторженная экзатичность». «Наша Голда! Шолом, Голделе! Живи и здравствуй! С Новым годом!» — с такими словами встречала ее толпа москвичей у здания синагоги, куда она направилась в первую же субботу, совпавшую с праздником еврейского Нового года [9, с. 117]. Согласно свидетельству Меир и сообщениям международной прессы (в

советской прессе не было никаких упоминаний на этот счет), по окончании богослужения Меир, израильские дипломаты и огромная толпа в 50 тысяч человек двинулись через весь центр Москвы до гостиницы Метрополь. Аналогичные демонстрации проходили 16 сентября (в день посещения Меир Еврейского театра), а также 4 октября, в день повторного посещения Меир синагоги.

Однако если западным исследователям и зрителям и покажется данная картина признания еврейской самобытности убедительной и однозначной, то советским гражданам должна была быть известна и другая, совершенно противоположная сторона медали. Всей стране уже было объявлено о том, что отношения с Израилем поставлены под удар в результате инцидента, случившегося 21 августа 1948 года в тель-авивском театре «Габима». Перед началом представления в театре был исполнен американский гимн, но не исполнен советский, что побудило представитель советского посольства покинуть зал. Стоит ли в свете всего сказанного утверждать о положительном отношении официоза к еврейской культуре осенью 1948 года — в реальном преддверии гонений, в скором наступлении которых, по всей видимости, мало кто уже сомневался? Об этом прямо говорили многие деятели ЕАК, например И. Фефер, сокрушавшийся, как и все остальные, в ожидании неминуемой реакции властей в связи с непростительным оживлением и огромными толпами, сопровождавшими приезд Меир: «Этого нам никогда не простят» [9, с. 120]. Такие опасения, к сожалению, оправдались.

Песни Шостаковича датированы концом августа, а последние три — концом октября 1948 года, когда до начала неприкрытой антисемитской кампании оставалось менее двух месяцев. Литературной основой песен явились еврейские стихи, переведенные с идиш и изданные И. Добрушиным и А. Юдицким в 1947 году [3]. Сопоставление песенного цикла с охотно принятой Симфонией Вайнберга (что уже было упомянуто) кажется недостаточно правомерным, поскольку текстовая музыка в эпоху соцреализма лежала на совершенно другой чаше весов, нежели чистая, бессловесная. И именно программа, литературная основа, вербальная концепция подлежала первоочередному рассмотрению в идеологическом аппарате. Соответственно, в отличие от многих видов искусств, от литературы в особенности, мир музыки был намного менее адекватен для ушей и глаз системы, что определило его относительную свободу от политического диктата. Даже в разгар антисемитизма многие евреи, изгнанные из разных ведомств, обрели спасение именно в Союзе композиторов

(например, М. Гринберг, уволенный в феврале 1949 года из радиокомитета). В этом смысле Шостакович, «проваренный в чистках как соль» (по словам О. Мандельштама), возможно, и мог позволить себе рискнуть, будучи к тому времени уже достаточным мастером ходить по лезвию бритвы.

Общеизвестно, что композитор не оставил явных указаний относительно того, что он реально замыслил в своем сочинении; да и сам цикл репрезентирует во-многом противоположные идеи, позволяющие интерпретировать его содержание как в ту, так и в другую сторону. Так, в частности, первоначальная версия цикла демонстрировала в своём завершении настроения всеобъемлющего горя и отчаяния («Кричите же, плачьте же, дети, зима возвратилась опять»). Однако в трех песнях, добавленных позже, представлено значительно больше оптимизма, а в их текстах многократно акцентируется метафора счастья. По мнению многих исследователей, здесь доминирует лексика советской массовой песни, уходит еврейская ладовость, интонационность и прочие признаки еврейской культуры, которые обнаруживаются в первых восьми песнях. Перед нами как будто очередная картина выступления пышущих весельем тружеников, воспевающих своё счастье на советской Родине.

Приводя все эти отличия первой части песен от второй, автор наиболее полного исследования о песенном цикле И. Браун тем не менее не соглашается с оценкой концовки цикла как искусственной и конъюнктурной. По его мнению, подлинную драматургию цикла прослеживает не формальная концепция «от мрака к свету» (от плохой жизни до революции до счастливой жизни при советской власти), но история «еврейского лейтмотива», трудноосязаемого, всякий раз изменяющего свои контуры. По мнению исследователя, звучание данного лейтмотива (факт наличия которого, на наш взгляд, все же весьма проблематичен) от песни к песне истончается и ослабевает; и в песне «Брошенный отец» лейтмотив хотя и сохраняет свою основу, но звучит в трансформированном, изломанном, виде. После этого климакса лейтмотив не появляется более до конца этой части цикла, — рассуждает исследователь. — Дальнейшее духовное опустошение кажется невозможным, только благосостояние может ухудшиться. <...> Так, к концу цикла лейтмотив утрачивает свою этническую характеристику; разрушение духовного мира завершено», — резюмирует исследователь [1, с. 54].

Гипотеза Брауна о том, что песни живописуют духовный крах еврейской нации, находится в ощутимом соответствии с другими немаловажными подробностями. Так, две песни из

трех заключительных повествуют о том, о чем говорить было в принципе опасно — о советских еврейских колхозах, которых к 1944 году уже в принципе не существовало (сама возможность их возобновления после войны была решительно отклонена совместно с упомянутым ранее крымским проектом). Кажется неслучайным, почему из всего сборника переводов Шостакович выбрал целых две песни, посвященных этой теме. И последняя песня «Счастье» — несмотря на видимое отсутствие в ней очевидных намеков, все равно не оставляет у исследователей и слушателей ощущения двусмысленности; а потому ее антисталинская интерпретация является наиболее распространенной и сегодня. В частности, А. Зайцев апеллирует к своему профессиональному опыту вокалиста, отмечая в целом неудобную тесситуру в вокале данной песни, в чем видит непосредственный замысел композитора: «таким образом, этот фрагмент и не должен звучать вокально "красиво", а исполняться именно как крик» [4, с. 85].

В дополнение к всему обозначенному, многие, так и не могущие быть доказанными секретные смыслы, были «приклеены» к этой песне *post factum*. Так, в памяти советских интеллигентов до сих пор живет вера в то, что упоминанием о врачах, которыми «стали сыновья» родителей-евреев, Шостакович предсказал «дело врачей» начала 1950-х годов, а упоминанием про театр, в который идет счастливая еврейская супружеская чета, — близящееся закрытие еврейских театров.

Соответственно, как мнение советских и постсоветских исследователей и слушателей, так и различные обстоятельства — в том числе социально-политический контекст — расходятся с концепцией Л. Фэй, заключающейся в том, что композитор просто «ошибся выбором фольклора». На наш взгляд, данный песенный цикл, наоборот, до сих пор остается недооцененным в силу скрытого в нем важного смыслового акцента: Шостакович оказался в числе крайне малого числа композиторов, попытавшихся осмыслить катастрофу еврейского народа, представленную пусть и косвенно, отображенную как крушение культурной памяти и национальной идентичности. Композитор точно выявил суть данной катастрофы: подмену личного начала общественным, утрату культурного кода, заменяемого настроением казенного оптимизма. Еще раньше (в результате 1917 года) аналогичную операцию лоботомии — «пролетаризации» — пережила русская нация. Аналогичное понимание смерти культуры как смерти самой России представлено и в трудах представителей русской религиозной философии. В частности, В. Ильин полагал самой страшной

смертью России именно не физическое истребление, но последовавший затем «отказ от царства духа и свободы и отдача себя во власть материализма и безблагодатного проклятого труда. <...> За серой ночью первой смерти наступает черная ночь второй, зонической смерти» [5, с. 81]. Высказывания религиозного философа в достаточной мере перекликаются с приводимой выше констатацией директора Еврейского театра М. Беленького о проводимом духовном уничтожении евреев. Именно завершение зона, прекращение целой культуры русского еврейства, представленное в песенном цикле Шостаковича, и является его главным содержанием — что до сих пор ощущают как представители старшего поколения, бывшие еще советскими слушателями, так и современные российские и иностранные студенты.

Литература

1. Браун И. Еврейские песни Шостаковича из еврейской народной поэзии соч. 79. Эссе с адаптацией оригинальных текстов на языке идиш. Тель-Авив: Всемирный совет языка идиш и еврейской культуры, 1989. 86 с.
2. Ваксберг А. И. Из ада в рай и обратно. Еврейский вопрос по Ленину, Сталину и Солженицыну. М.: Олимп, 2003. 494 с.
3. Добрушин И. М., Юдицкий А. Д. Еврейские народные песни. М.: Гослитиздат, 1947. 280 с.
4. Зайцев А. Социалистический миф в творчестве Шостаковича (на примере вокального цикла «Из еврейской народной поэзии») // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 7. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2005. С. 82–87.
5. Ильин В. Н. Эссе о русской культуре. СПб: Акрополь, 1997. 466 с.
6. Костырченко Г. В. В плену у красного фараона. М.: Международные отношения, 1994. 400 с.
7. Левая Т. Н. Контрасты жанра: очерки и исследования о Шостаковиче. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2013. 172 с.
8. Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу // Полное собрание сочинений. Издание пятое. М.: Изд-во политической литературы, 1973. С. 113–150.
9. Медведев Ж. А. Сталин и еврейская проблема. Новый анализ. М.: Права человека, 2003. 288 с.
10. Сталин И. В. Марксизм и национальный вопрос // Сочинения. Т. 2. М.: ОГИЗ; Государственное изд-во политической литературы, 1946. С. 290–367.
11. Fay L. Classical Music; The Composer Was Courageous, But Not as Much, as in Myth // The New York Times. April 14. 1996 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1996/04/14/arts/classical-music-the-composer-was-courageous-but-not-as-much-as-in-myth.html> (дата обращения: 13.08.2018).

References

1. Broun, J. (1989), *Shostakovich's Jewish songs: "From Jewish Folk Poetry", op. 79 : Introductory essay with original Yiddish text underlay* [Jewish songs of Shostakovich from Jewish folk poetry op. 79. An essay with the adaptation of the original texts in Yiddish], World Council for Yiddish and Jewish Culture, Tel-Aviv, Israel.
2. Vaksberg, A. I. (2003), *Is ada v rai i obratno. Evreiskii vopros po Leninu, Stalinu i Solhenitsynu* [From Hell to Heaven and Back: Jewish Question according to Lenin, Stalin and Solzhenitsyn], KRPA-Olimp, Moscow, Russia.
3. Dobrushin, I. M. and Yuditsky, A. D. (1947), *Evreiskie narodnye pesni* [Jewish Folk Songs], Gospolitizdat, Moscow, Russia.
4. Zaitsev, A. (2005), "Socialist Myth in Shostakovich's Oeuvre (on the Example of Vocal Cycle «From Jewish Folk Poetry»)» *Aktual'nye problemy vyshego obrazovaniia* [Current Problems of Higher Education], vol. 7, p. 82–87.
5. Ilyin, V. N. (1997), *Esse o russkoi kulture* [Essays on Russian Culture], Akropol, Saint Petersburg, Russia.
6. Kostyrchenko, G. V. (1994), *V plenu u krasnogo faraona* [In Captivity of the Red Pharaoh], Mezhdunarodnye otnosheniia, Moscow, Russia.
7. Levaia, T. N. (2013), *Kontrasty zhanra: ocherki i issledovaniia o Shostakoviche* [The Contrasts of Genre: Articles and Research on Shostakovich], Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia.
8. Lenin, V. I. (1973), "Critical Remarks on the National Question", *Polnoe sobranie sochinenii. Izdanie piatoe* [Full Collection of Works. Fifth Edition]. Izdatel'stvo politicheskoi literatury, Moscow, Russia, p. 113–150.
9. Medvedev, Zh. A. (2003), *Stalin i evreiskaia problema. Novyi analiz* [Stalin and Jewish Problem. New Analysis]. Prava cheloveka, Moscow, Russia.
10. Stalin, I. V. (1946), "Marxism and National Question", *Sochineniia* [Works], Vol. 2, Moscow, Russia, p. 290–367.
11. Fay, L. (1996), "Classical Music; The Composer Was Courageous, But Not as Much, as in Myth", *The New York Times*, April 14, 1996. Available at: <https://www.nytimes.com/1996/04/14/arts/classical-music-the-composer-was-courageous-but-not-as-much-as-in-myth.html> (Accessed: 13 August 2018).

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ХОРОВОДЫ» АНАТОЛИЯ САМОНОВА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

В статье представлены характерные черты композиторского стиля А. В. Самонова на примере его фортепианного цикла «Хороводы». Рассматриваются особенности музыкального языка, а также прослеживаются связи с русской фольклорной традицией.

Ключевые слова: А. В. Самонов, композитор, цикл фортепианных пьес «Хороводы», стилевые особенности, русский музыкальный фольклор

Композитор, пианист, профессор Московской консерватории Анатолий Васильевич Самонов (1931–2013) внес весомый вклад в развитие русского музыкального искусства. Анатолий Самонов — автор более 300 произведений в разных жанрах: концертов для различных инструментов с оркестром, симфонической, хоровой, камерной инструментальной и вокальной музыки. Будучи пианистом и тяготея к звучанию рояля, он тем не менее не стал композитором «одного инструмента». Интерпретаторами его хоровых и вокальных произведений были выдающиеся музыканты, например дирижер Б. Г. Тевлин, многократно исполнявший хоры Самонова.

Вместе с тем сочинение музыки для фортепиано явилось для Самонова основополагающим с начала до конца творческого пути. Он сам участвовал в исполнении своих произведений до последних лет жизни. Звуковые возможности, индивидуальную природу рояля он чувствовал и передавал особенно чутко. По мнению заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста РФ, профессора кафедры композиции, композитора В. Г. Агафонникова, «Анатолий Самонов, благодаря свободному владению ресурсами рояля <...> создал в своих сочинениях уникальный фортепианный стиль, отличающийся замечательной красочностью и живописностью. Произведения его пианистически удобны. Вкус его безупречен»¹.

Для фортепиано написано более половины созданных им сочинений: от отдельных этюдов и миниатюр начала 1960-х годов, Концерта для фортепиано с оркестром², «Юношеского» концерта для фортепиано с оркестром³ и множества пьес 1960–1980-х до последнего изданного фортепианного опуса — «23 этюда» с подзаголовком «Тихая речка», — вышедшего в итальянском издательстве «Рикорди» в 1995 году.

Произведения Самонова последних двух десятилетий его жизни почти не издавались⁴, поэтому известны исполнителям и слушателям сравнительно мало. Они даже не имеют точной датировки. Но, по нашему искреннему убеждению, эта музыка, дождавшись своего издания,

станет открытием для пианистов и, безусловно, будет ими востребована.

О становлении Самонова как музыканта сохранилось немного сведений. Он родился 17 мая 1931 года в Пятигорске Ставропольского края в семье архитектора. Сразу по окончании войны Самонов стал учеником Ставропольского музыкального училища, а еще через четыре года, в 1949-м — студентом Московской консерватории. Он был зачислен в класс ученика А. Б. Гольденвейзера — пианиста и композитора, профессора В. В. Нечаева (1895–1956). Общение с Нечаевым, не только пианистом, но и композитором, определило будущее молодого музыканта. Василий Васильевич поощрял его творчество, поручая ему создание фортепианных каденций к концертам, слушая сделанные им нотные записи ставропольского фольклора. В воспоминаниях об учителе верный его памяти ученик говорил, что «по отношению ко многим своим ученикам Василий Васильевич проявлял удивительное понимание их индивидуальной сущности <...> он не стриг всех под одну гребенку: каждый для него был как бы "штучным товаром"» [6, с. 61].

Вскоре после окончания фортепианного факультета консерватории (1955) молодой пианист стал работать в ней как концертмейстер, а с 1959 года до конца жизни преподавал курс общего фортепиано. В 1993 году он стал профессором, в 1995-м — заведующим кафедрой.

Самонов-композитор был продолжателем направления русского позднеромантического академизма в духе Н. К. Метнера, Н. Я. Мясковского, Ан. Н. Александрова, Ю. А. Шапорина, В. Я. Шебалина, но индивидуально претворенного. На фоне «авангардного прорыва» в советской музыке 1960–1970 годов он, безусловно, выглядит традиционалистом. В этом проявляется его творческое кредо. Как отмечал пианист, профессор Московской консерватории Ю. А. Муравлев, исполнявший сочинения Самонова, «он исходит из своего ощущения органики творчества, естественности звучания голосов и инструментов, из знакомых еще с юности интонаций и гармонии народных песен» [2, с. 2].

Существенным элементом композиторского стиля Самонова был фольклор. Творческое освоение Самоновым фольклора совпало по времени с развитием направления, названного «новой фольклорной волной» второй половины 1950–1980-х годов. Напомним, что целью этого направления было воссоздание образа народной музыки средствами современной музыкальной композиции. Оно опиралось на исследовательскую работу фольклористов, в роли которых нередко выступали сами композиторы.

Фортепианный цикл Анатолия Самонова «Хороводы», созданный в 1976 и изданный в 1986 году⁵, является показательным для его творчества произведением. Он состоит из 25 миниатюр в духе русской народной музыки, но без буквального цитирования. По словам композитора, его задачей было «написать педагогические фортепианные пьесы для детей, используя при этом отдельные интонации, ладовые и метrorитмические особенности русских хороводных песен» [5, с. 2]. Миниатюрная форма каждой пьесы, прозрачность

фактуры большинства из них соответствуют возможностям юных музыкантов. Но разнообразие и тонкость композиторской работы вполне допускают исполнение этого цикла на концертной эстраде профессиональными пианистами.

«Хороводы» вполне соотносимы с первоисточником — песенно-танцевальным жанром календарного цикла русского фольклора. Как известно, в народной традиции они существуют как своего рода ритуал, шествие или танец, изначально символизирующие круговое движение солнца, которые производились в разные времена года, — при заклинании весны, на Троицу и на Масленицу [3; 4]. Со временем они стали характерным элементом любых народных праздников, игр и гуляний.

В «Хороводах» намечено соответствие ряда пьес картина календарного цикла. Пьесы, в названиях которых есть связь с явлениями природы, характерными для весны и зимы, располагаются в начале и в конце. В других отражены явления природы, также воспринимающиеся как «сезонные»: полет перелетных птиц, песни соловья и др. (Таблица 1).

| Номер | Название пьесы | Размер и тональность |
|-------|---|----------------------|
| 1 | «Соколик ясный» | 6/8, c-moll |
| 2 | «Лебедушка» | 6/8, A-dur |
| 3 | «За рекой труба трубила» | C, e-moll |
| 4 | «А когда весна придет...» | 4/4, fis-moll |
| 5 | «Мал, да удал» | 2/4, A-dur |
| 6 | «Березка» | C, cis-moll |
| 7 | «Горит на небе звездочка» | 2/4, as-moll |
| 8 | «Как подул на нас ветер-непогода» | 2/4, d-moll |
| 9 | «За птицей перелетной» | 4/4, b-moll |
| 10 | «Под горою родничок — чистая водица» | 7/8, g-moll |
| 11 | «По волнам плывет быстра лодочка» | 6/8, Es-dur |
| 12 | «Ты, соловушек лесной, песню новую запой» | 6/8, fis-moll |
| 13 | «Рано утром по росе» | C, f-moll |
| 14 | «Ходит месяц над рекой» | 2/4, H-dur |
| 15 | «Тучей солнце позакрылось» | 2/4, fis-moll |
| 16 | «За рекою за Дунаем» | 2/4, d-moll |
| 17 | «Как по улице, переулочку» | 5/8, Des-dur |
| 18 | «Закружились в хороводе белые снежинки» | 2/4, c-moll |
| 19 | «За околицей» | 2/4, cis-moll |
| 20 | «А кто у нас пригож?» | 4/4, F-dur |
| 21 | «Берегом Маша шла» | C, Fis-dur |
| 22 | «Кто там по лесу бежит?» | 2/4, h-moll |
| 23 | «Ты, Ванюша, погоди» | 5/4, h-moll |
| 24 | «Примите в хоровод» | C, C-dur |
| 25 | «Прощайте, хороводы!» | C, c-moll |

Таблица 1

Названия многих пьес цикла звучат как строки русских песен, хотя ни одно из них не является буквальной цитатой. Например, в сло-

вах «За рекою за Дунаем» угадывается строка лирической казачьей песни «За Дунаем за рекой / там казак-то гулял», в тексте «Ходит месяц над

рекой» — народная колыбельная со словами «За рекой за речкой / Ходит месяц свечкой» и название фортепианной пьесы С. С. Прокофьева «Ходит месяц над лугами» из сборника «Детская музыка».

Программным, объединяющим пьесы «Хороводов» началом является круговое, кружащееся движение мелодии. Оно присутствует почти

в каждой пьесе цикла и наслаивает на основные аккорды мелодические опевания, образующие разного рода выразительные задержания. Такое сочетание гармонии и мелодического рисунка создает терпкие необычные звучания, усиливая эффект новизны. Варьирование таких задержаний рождает также впечатление импровизационности высказывания (примеры 1–3).

2. Лебедушка

Allegretto [Подвижно]

Пример 1

9. За птицей перелётной

Andantino [Неторопливо]

Пример 2

18. Закружились в хороводе белые снежинки

Allegro [Скоро]

Пример 3

Самонов как композитор академической традиции реализует принцип кругового движения не только в строении мелодических элементов, но и в их развитии. Особенное значение при этом приобретают средства имитационной полифонии, по сути представляющие то же движение по кругу — повтор одним голосом мелодии другого. Эта идея находит проявление в простых имитациях (№ 6, «Березка»), канонах (см. выше пример 2 — бесконечный канон в начале пьесы № 9 «За птицей перелетной»), канонических секвенциях (№ 10, «Под горою родничок — чи-

стая водица»). Некоторые пьесы являются полифоническими инвенциями (№ 8 «Как подул на нас ветер-непогода»). Обычно имитации варьированы (часто с элементами обращения), но при этом они вполне ясно воспринимаются на слух. Имитационная полифония естественно сочетается в «Хороводах» с традиционной для народных песен подголосочной.

Как видно из приведенной выше таблицы, композитор не ставит перед собой задачу тонального объединения цикла. За исключением совпадения тональности первой и последней пьес

(с-moll) признаки целенаправленного выстраивания тонального плана целого здесь, на наш взгляд, не прослеживаются. В чередовании миниатюр подчеркнут постоянный контраст сопоставлений. Однако при смене одной пьесы другой автор нередко создает впечатление родства соседних миниатюр за счет «напоминания» мотивов только что завершившейся мелодии в начале следующей. Такого рода мотивные переключки — своеобразные интонационные «мостики» — есть, например, между № 3 «За рекой труба трубила» и № 4 «А когда весна придет?», между окончанием № 4 и началом № 5 «Мал, да удал». Обращая внимание на эти связки, можно более осмысленно и интересно отобразить для исполнения группы пьес или претворить интерпретацию цикла целиком.

Формы, в которых написаны пьесы, соответствуют академической традиции, дополненной элементами народной музыки. При первом взгляде на произведение очевидно подчинение строения цикла методическому назначению: от коротких пьес в начале к более развернутым, сложным в конце. Пристальное взглядывание в отдельные пьесы дает возможность рассмотреть варианты трактовки формы миниатюры.

В первой пьесе «Соколик ясный» форма зеркальна. Это четыре предложения $ABBA_1$, где третья фраза является «отражением» второй, а четвертая — первой (мелодия, первоначально звучавшая в верхнем голосе, переносится в нижний). Несколько следующих за ней пьес (№ 2–5) имеют в основе идею миниатюрной простой трехчастной формы с варьированной репризой.

Лирическая пьеса № 6 «Березка» своеобразна с точки зрения формы и гармонии. Ее задумчивый характер выражен текучим, импровизационным движением, основанным на мягком чередовании гармоний субдоминанты и побочных ступеней *cis-moll* с оттенком дорийского лада. «Мер-

цание» в мелодии звуков *a-ais* и каданс, в котором несколько раз появляются созвучия VI ступени, вкупе с певучей мелодией создают характер русской протяжной песни. Форма миниатюры близка простой двухчастной с кодой.

В пьесе № 8 «Как подул на нас ветер-непогода» особенное значение имеет, как указывалось выше, полифоническое развитие — по сути, она является инвенцией, написанной в трехчастной форме. Следующие пьесы более контрастны за счет смены темпов, размеров, характера движения и типов фактуры, охватов отдаленных регистров.

Начиная с № 17 «Как по улице, переулочку» протяженность и пианистическая сложность пьес заметно возрастает. Эта миниатюра, как и большинство других в последней трети цикла⁶, идет в подвижном темпе. Особенный интерес представляет в ней метроритм, тяготеющий к постоянной переменности и неквадратности. Пьеса написана в размере 5/8, который свободно чередуется с размерами 8/8, 6/8, 3/8 и 9/8.

Из ряда пьес особенно выделяется № 20 «А кто у нас пригож?». Это вариации на неизменную мелодию, что напоминает о глинканской традиции (самые известные примеры у М. И. Глинки — хоры «Лель таинственный» и «Ложится в поле мрак ночной» из оперы «Руслан и Людмила»).

«Хороводы» Самонова, продолжая давнюю традицию «музыки для детей», звучат весьма свежо и современно. При этом в них можно найти черты, сходные с музыкой Д. Д. Шостаковича и Г. В. Свиридова. О последнем напоминают выдержанные гармонии в мягких диатонических терцовых соотношениях в сочетании со стилистикой, близкой народной музыке (пример 4, № 3 «За рекой труба трубила»). Стилистике Шостаковича близко и использование Самоновым мелодики с пониженными ступенями в миноре (пример 5, № 22 «Кто там по лесу бежит?»).



Пример 4

22. Кто там по лесу бежит?

Allegro moderato [Умеренно скоро]

Пример 5

При всей своей пианистической простоте и безыскусности фортепианный цикл «Хороводы» в художественном отношении весьма примечателен и ценен. Новизну и индивидуальный характер придает музыке цикла редкостный сплав народного и академического — он настолько естествен и органичен, что одно качество незаметно как бы переходит в другое. Знакомые музыкальные элементы легко распознаются на слух, но они везде обогащаются новыми выразительными композиторскими и смысловыми обертонами. Анатолию Самонову удается остаться самобытным автором, который не впадает ни в бесконечное цитирование фольклора, ни в подражание музыке великих предшественников. В этом проявляется зрелость композитора, его выдающееся мастерство и своеобразное новаторство.

Примечания

¹ Расшифровка фрагмента беседы автора статьи с профессором МГК им. П. И. Чайковского В. Г. Агафонниковым (2015).

² Клавир концерта вышел в издательстве «Музыка» в 1970 году.

³ Опубликован издательством «Советский композитор» в сборнике фортепианных концертов для детей и юношества в 1988 году.

⁴ Это было связано с переходом на коммерческие условия издания главных московских музыкальных издательств «Музыка» и «Композитор».

⁵ Самонов А. Хороводы. Цикл пьес для фортепиано. М.: Музыка, 1986.

⁶ Здесь лирические пьесы — № 21 «Берегом Маша шла» и № 23 «Ты, Ванюша, погоди» скорее оттеняют задорный характер остальных пьес. Но и внутри этих лирических пьес есть ускорение движения.

Литература

1. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978. 172 с.

2. Муравлев Ю. А. Предисловие // Самонов А. Произведения для фортепиано. М.: Советский композитор, 1982. С. 2.

3. Народное музыкальное творчество / отв. ред. Пашина О. А. М.: Государственный институт искусствознания; СПб.: Композитор, 2005. 567 с.

4. Народное музыкальное творчество. Хрестоматия со звуковым приложением. 2-е изд. / отв. ред. Пашина О. А. М.: Государственный институт искусствознания; СПб.: Композитор, 2008. 336 с.

5. Самонов А. Вступительная статья // Хороводы. Цикл пьес для фортепиано. М.: Музыка, 1986. С. 2.

6. Самонов А. Воспоминания о В. В. Нечаеве // Профессора исполнительских классов Московской консерватории / ред.-сост. А. М. Меркулов. Вып. 2. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 59–65.

7. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора. Ч. 1. М.: Музыка, 2007. 401 с.

References

1. Zemcovskij, I. (1978), *Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etjudy o sovetskoj muzyke* [Folklore and composer: theoretical studies on Soviet music], Sovetskij kompozitor, Saint Petersburg, Russia.

2. Muravlev, Yu. A. (1982), "Preface", *Proizvedeniya dlya fortepiano* [Works for pianoforte], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia, p. 2.

3. Pashina, O. A. (ed.) (2005), *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo* [Folk musical creativity], Gosudarstvennyj institute iskusstvoznaniya, Kompozitor, Moscow, Saint Petersburg, Russia.

4. Pashina, O. A. (ed.) (2008), *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo. Hrestomatiya so zvukovym prilozheniem* [Folk musical creativity. Reader with sound application], Gosudarstvennyj in-

- stitute *iskusstvoznaniya*, Kompozitor, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
5. Samonov, A. (1986), "Preface", *Horovody. Cikel p' es dlya fortepiano* [The round dance. Cycle of Pieces for Piano], Muzyka, Moscow, Russia, p. 2.
 6. Samonov, A. (1998), "Memoirs about V. V. Nechaev", *Professora ispolnitel'skih klassov Moskovskoj konservatorii* [Professors of the performing classes of the Moscow Conservatory], in Merkulov A. M. (ed.), MGK im. P. I. Chaikovskogo, Moscow, Russia, p. 59–65.
 7. Shchurov, V. M. (2007), *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora* [Genres of Russian musical folklore], Vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia.

© Мнацаканян Э. К., 2018

УДК 78.071.1

ВАЛЕРИЙ АРЗУМАНОВ. ЧЕРТЫ ХОРОВОЙ БИОГРАФИИ

Статья посвящена малоизвестным фактам хоровой биографии современного композитора Валерия Арзуманова, творческий путь которого не вполне обычен. Его музыка объединяет в себе приметы двух европейских культур: русской и французской. В статье сделан обзор хорового творчества композитора и проанализированы произведения французского периода.

Ключевые слова: современный композитор, хоровое творчество, хоровой концерт, покаянная тема, духовная музыка

Валерий Грантович Арзуманов — значимая фигура на грани двух великих культур — русской и французской. По своему объему, серьезности затрагиваемой в ней проблематики, жанровой монументальности, образной и эмоциональной выразительности хоровая музыка занимает значительное место в творчестве композитора. Его перу принадлежат произведения для хора с оркестром, оперы для хора с инструментальным сопровождением, сочинения для смешанного хора а cappella. Хоровое наследие Валерия Арзуманова, на наш взгляд, наиболее полно отражает эстетические взгляды композитора, его авторское кредо, вершиной выражения которого является воплощение темы покаяния. Несомненно, хоровое творчество В. Арзуманова является серьезным вкладом в отечественное, европейское и мировое хоровое искусство.

В Ленинградской консерватории Валерий учился у известного композитора и педагога В. Н. Салманова, автора ряда хоровых произведений, среди которых можно выделить хоровой концерт «Лебедушка» и ораторию-поэму «Двенадцать». Последнее сочинение оказало на будущего композитора серьезное влияние: «"Двенадцать" я полюбил еще в школе. Очень колоритная музыка, сильное, яркое сочинение. И сейчас (спустя полвека. — Э. М.) — оно звучит удивительно свежо. Это из-за "Двенадцати" я попросился в класс Салманова в консерватории» [4, с. 118]. Будучи студентом, В. Арзуманов пел в камерном студенческом хоре, которым руководил Владислав Чернушенко. В те годы были написаны первые хоровые сочинения, которые, к сожалению, не были завершены:

- «Осенняя песнь» ор. 21 кантата для сопрано соло, смешанного хора и оркестра на стихи Г. Лорки (1964);
- «Ветры войны» ор. 37 кантата для смешанного хора и оркестра на стихи А. Ахматовой (1967);
- «Праздничная кантата для детей» ор. 54 для мальчика-солиста, детского хора и ансамбля, текст В. Арзуманова (1972).

Следующее соприкосновение с хоровой музыкой состоялось у композитора в 1974 году, когда он переехал в Париж. Это было пение в светском и церковном хорах при соборе Александра Невского. Руководство хорами осуществлял замечательный музыкант Е. И. Евец. Воспоминания Арзуманова, связанные с этим периодом времени, объясняют многое в его хоровых операх, возникших позднее: «Мне особенно полюбился литургический репертуар XIX – начала XX века: Александр Архангельский, Алексей Львов, Александр Кастальский, Павел Чесноков. Эта музыка побуждала к покаянию» [7, с. 194]. Пение в хоре, беседы с его руководителем оказали серьезное влияние на композитора, он начал посещать лекции по богословию и литургии в православном богословском институте, возможно, тогда впервые возникла идея создания хоровой музыки на покаянную тему.

В переломный момент биографии (после длительного кризиса, во время которого музыки он не писал) [5, с. 35–36] композитор обратился к духовной тематике, которая была очень популярна в 1980–1990 годы на его родине, в России. Возрождение интереса к вере, ее идеалам и ценностям явилось мощным стимулом для создания

духовной музыки, одной из основных идей которой стала тема покаяния.

В. Арзуманов, будучи во Франции, попал в это русло. Он созрел внутренне, чтобы высказаться на упомянутую тему, ведь покаяние в понимании композитора не абстрактный процесс, а раскаяние за все совершенное зло, искалеченные судьбы людей, ставших жертвами советского политического режима, что непосредственно связано с историей семьи композитора [2, с. 123]. У Валерия Арзуманова как у русского человека это нашло отражение именно в хоровой музыке, что явилось «прорывом», как когда-то в творчестве композиторов классической русской школы (П. И. Чайковского, А. А. Архангельского, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова), так и его современников (С. А. Губайдулиной, А. Г. Шнитке, Ю. М. Буцко).

Необходимо отметить, что религиозная тематика реализована в хоровом творчестве Арзуманова в своеобразном отношении, не вполне соответствующем пониманию классически верующего человека. Такое нетрадиционное воплощение можно объяснить свободным обращением композитора с верой, присущей лишь творческой личности.

В течение одного десятилетия композитором было создано более десяти произведений для хора а cappella и для хора с различным инструментальным составом. Эта линия хорового творчества удивительным образом совпала с тем, что происходило в то время на его родине.

Первым в 1989 году было написано «Покаяние» ор. 104, концерт № 1 для смешанного хора а cappella на собственный текст [3], одно из знаковых произведений Арзуманова, занимающих центральное место в его хоровом творчестве. В нем впервые глубоко и пронзительно прозвучала покаянная тема, которая пронизывает практически все его хоровые сочинения.

«Страдание, смерть и просветление (Воскресение) — факты личные, индивидуальные. Человек всегда страдает в одиночку. А без страдания постижение истин христианских невозможно» [1, с. 4], — считает Валерий Арзуманов. Данная идея лежит в основе драматургического развития цикла, которое следует триаде «покаяние — страдание — очищение».

Образная сфера опуса многообразна и представлена образами кающихся грешников, образами, символизирующими нравственную чистоту, многозначными образами.

Хоровой концерт состоит из семнадцати отдельных частей, объединенных общей идеей, авторским поэтическим текстом, музыкально-по-

этическими образами, средствами музыкального языка и структурными скреплениями, создающими впечатление лейтмотивности.

В этом же году была окончена начатая годом ранее «Стихия» ор. 109 — музыкальное представление для двенадцати женских голосов и ударных (текст Валерия Арзуманова). Это сочинение композитор посвятил памяти своего педагога — Вадима Николаевича Салманова.

Темой данного опуса является женская стихия, его проблематика призвана показать «неистинную любовь», обнажить «изнанку»¹ женской природы, с этой целью в драматургическую линию произведения вводятся и сатирические портреты.

Сочинение написано в девяти частях, которые объединены тематически, сюжетно и с помощью средств музыкальной выразительности.

С точки зрения драматургии его первая и вторая части («Белый снег» и «Пламя») являются вступительными, вводящими слушателя в мир «Стихий». Третья, четвертая, пятая и шестая части — жанровые, сатирические. В них даны различные женские образы («Балерина», «Баба», «Солдат», «Ведьма»), детально прорисованные композитором. Седьмая часть («Спать») носит функцию перехода к заключению, восьмая и девятая части («Крест», «Мотылек») выполняют функцию заключения. Драматической кульминацией представления, его смысловой и эмоциональной вершиной является девятая часть — «Крест».

Произведение «Из нагорной проповеди» ор. 114 было написано в том же 1989 году для смешанного хора в сопровождении скрипки на евангельский текст. В опусе продолжена проблематика «Покаяния», но ее рамки шире, они охватывают вопросы нравственного совершенствования христианина.

Образный круг сочинения представлен образом кающегося грешника, имеющим различные грани (взывающий, молящий, надеющийся), и образами праведников.

Произведение можно причислить к духовной музыке лишь по текстуальной принадлежности. Предназначение же его абсолютно светское, основанное на избранных композитором средствах музыкального языка, принципе авторского распева текстового материала и существовании инструментального сопровождения, которое вносит определенную свободу в композицию опуса и его исполнение.

Сочинение написано в трехчастной форме, с контрастной серединой и сокращенной репризой. Репризность последней части подчеркивается не только музыкальным, но и вербальным компонентом.

Выбор скрипки в качестве аккомпанирующего инструмента неслучаен. С юных лет скрипка стала для Валерия Арзуманова основным инструментом, на ней он обучался в консерваторской школе, прекрасно освоив специфику скрипичного звучания, что заметно во многих его сочинениях для скрипки и с участием скрипки.

Роль скрипки в данном сочинении нельзя назвать аккомпанирующей, она развивается независимо и, скорее, контрапунктирует линии хора, а в некоторых моментах выходит на первый план. Таким образом, в данном опусе соединены в параллельном движении две независимых линии, многоголосная хоровая и одноголосная скрипичная, хотя самоценны они по-своему.

«Моление» — концерт № 2 для смешанного хора а cappella (ор. 122), написанный в 1990 году. В нем, как и в предшествующем концерте, звучит покаянная тема, воплощенная в молитве.

Второй концерт монотематичен, в нем раскрывается тема моления, как постоянного внутреннего общения с Богом. По содержанию — духовная музыка, вызывающая в жанровом отношении ассоциации с Ектенией или *Kyrie eleison*, молитвенным прошением, но идея клироса развита здесь до концертного сочинения, что характерно для Валерия Арзуманова, который, создавая духовную и, одновременно, светскую музыку, в своеобразном виде осуществил погружение в сферу религиозного сознания.

Опус написан на слова композитора, речь в нем ведется в основном от первого лица. Лаконость текста, основанного на часто встречающихся текстовых повторах, способствует созданию в сочинении определенной молитвенной ауры (принцип повторности, как известно, лежит в основе христианской молитвы).

Драматургия «Моления» построена на чередовании семи контрастных частей, не имеющих программных заголовков. Кульминационной является самая развернутая часть — шестая, которая является самой разнообразной с точки зрения способов музыкального развития и яркой по средствам музыкальной выразительности.

«Маленький Рождественский концерт» ор. 123 (текст В. Арзуманова) был завершен в 1991 году. Опус посвящен волнующим композитора и неоднократно затрагиваемым им в хоровых произведениях вопросам взаимоотношений человека и Бога с момента начала человеческой жизни и до самой смерти.

Концерт состоит из семи контрастных частей, каждая из которых изложена в жанре хоровой миниатюры и имеет свое программное название. Части концерта связаны между собой не

только общей идеей, их объединяет тематизм и тональная сфера.

Данный опус монотонален, все его части написаны в тональности d-moll. Подобный выбор неслучаен: тональная семантика служит для композитора олицетворением серьезной и трагической музыки².

Хоровой цикл «Иванушка» ор. 136 (три песни для смешанного хора на русские народные тексты и тексты В. Арзуманова) создан в 1992 году. Это единственное из произведений, написанное в жанре обработки русской народной песни. В отличие от хоровых концертов, в нем не затрагивается христианская тематика, но мольба о покаянии отчетливо звучит и здесь.

Интересным представляется композиционное решение данного опуса. Перед нами — цикл, состоящий из трех частей, из коих первая и вторая — обработки русских народных песен — являются прекрасным примером авторского преломления народных интонаций. Третья же часть написана на текст самого композитора. Это покаяние за все зло, совершенное на земле. Идея этого номера понятна, вербальный компонент — минимален, но сила его эмоционального воздействия колоссальна!

В том же году были написаны «Три песни на стихи Алексея Кольцова» ор. 139 для смешанного хора а cappella. В качестве поэтической основы опуса были избраны две «Русские песни», написанные в 1840 году и стихотворение «Горе», созданное Кольцовым в 1839 году. Валерий Арзуманов остановил свой выбор на стихотворениях, в которых раскрывается тема «женской доли», дополненная фольклорными мотивами.

В первой песне образ героини, оплакивающей свою молодость, тонко воплощен в жанре причитания. Вторая — передает грусть воспоминаний о прежней любви и запечатлена с помощью жанра городского романса, с характерными для него интонациями и выразительностью мелодии. В музыке заключительной песни много изобразительных моментов, с помощью которых композитор детально и ярко рисует один из распространенных образов в русском народном творчестве, сказочно-фантастический образ «горя-горького».

«Братоубийство» ор. 152 для смешанного хора, трех тромбонов, тубы и ударных, текст В. Арзуманова: опус увидел свет в 1991–1993 годах. Это произведение, как и многие опусы Валерия Арзуманова, написано на собственный текст и отражает авторскую позицию по отношению к трагическим событиям, произошедшим в Югославии в 90-е годы.

«Братоубийство» состоит из двух контрастных частей: первая часть спокойная, сосредоточен-

ная, эмоционально выдержанная, вторая — развернутая, яркая, с серьезным развитием и максимальной экспрессией в заключительной кульминации.

Данный опус монотематичен, поскольку в нем используется сквозной однотональный тематизм, объединяющий обе части произведения.

Партия инструментального сопровождения не настолько самостоятельна и независима, как, скажем в «Нагорной проповеди». Скорее, она играет роль аккомпанемента и вводится лишь в репризе второй части сочинения, способствуя ее динамизации.

В 1994 году было создано «Прощение» ор. 161, концерт № 3 для смешанного хора. Это одно из самых объемных сочинений композитора в хоровом жанре, в котором также находит отражение покаянная тема, но воплощена она здесь несколько иначе.

Опус написан на слова композитора. Несмотря на то, что текст некоторых частей достаточно компактен, он невероятно эмоционально насыщен, поражает глубиной вкладываемого в него смысла.

Тема, обозначенная в этом опусе, более личная, прикоснуться к которой Арзуманов решил лишь в третьем своем концерте. Если в «Покаянии» была затронута тема всеобщего покаяния и страдания, в «Молении» — общей покаянной молитвы, то «Прощение» — это покаяние самого автора (что подтверждает автобиографичность некоторых частей и содержание авторского текста). Поэтому музыка Третьего концерта столь эмоционально открыта, в отличие, скажем, от музыки «Моления», очень сдержанной по настроению и степени эмоционального высказывания.

В «Прощении» образ автора дан сквозь призм его покаянного чувства: первая часть — покаяние перед Господом, вторая — сыновнее покаяние, третья — покаяние перед людьми, последняя — надежда на прощенье. В них встречаются драматические, лирические, а иногда ироничные настроения.

Концерт состоит из четырех контрастных, развернутых частей. Каждая часть «Прощения» интенсивна по способам музыкального развития и сложно структурирована.

«Воспоминание о Воркуте» ор. 168 для смешанного хора а cappella написано Валерием Арзумановым в 1991–1995 годах на собственный текст.

Название цикла говорит о том, что это автобиографическое сочинение, содержание которого напрямую связано с трагическими страницами истории семьи Валерия Арзуманова. Настроение опуса нельзя назвать однозначным, поскольку воспоминания композитора, связанные с родным городом, светлые и печальные одновременно [6, с. 126, 130].

В этом сочинении также нашла продолжение покаянная тема. Это покаяние за сломанные судьбы людей («Боже, прости меня» первой части и постоянно повторяемое «Господи, помилуй» — третьей) и прощение за все пережитое («Я не помню зла» из первой части).

Хоровой цикл однотонален, состоит из трех частей. Его художественно-музыкальная целостность, обусловленная тематическим и образным содержанием, тонально-тематическим родством, включающим лейтинтонационную арку, сквозным движением, — позволяет отнести опус к жанру хорового концерта.

Первая и вторая части компактны по своему строению, вторая является логическим продолжением первой в смысловом, интонационном и тональном плане. Такая взаимосвязь частей, особенность их строения разрешает предположить, что они предвосхищают развернутую третью часть, играя в драматургической композиции опуса роль своеобразного вступления.

«Воскресение» ор. 181 концерт № 4 для смешанного хора а cappella, написан в 1996 году. Как большинство хоровых работ композитора, он создан Валерием Арзумановым на собственный текст и продолжает линию хоровых концертов светского предназначения на духовную тему.

Очень интересна трактовка этой темы. Основная ее идея — реализовать свой внутренний мир через обращение к музыке обрядового характера в жанре концерта. В чем-то она пересекается со Свиридовскими идеями, но у Г. В. Свиридова идея Бога ближе ортодоксальному ее пониманию.

Концерт состоит из семи контрастных частей. Первая и шестая его части являются обрамляющими, их сближает образная сфера, характер, музыкальный тематизм, способы изложения музыкального материала. Седьмая часть — кода, апофеоз, своеобразное музыкальное и идейное резюме, основная идея которого — христианское всепрощение, для воплощения которой потребовался развернутый вывод.

В данном сочинении композитор выводит действие за границы канонического текста, сознательно нарушает общепринятый характер православной музыки и пользуется лишь ее образами, ибо сама структура, содержание сочинения — независимы от параллелей с духовной музыкой и церковно-богослужебными текстами.

Музыка данного опуса осознанно написана в ином, нежели ранее, ключе, она более светлая, что подтверждается использованием преимущественно мажорных тональностей, диатоники, умеренным применением хроматики.

«Возвращение из небытия» ор. 197 для смешанного хора в сопровождении виолончели и ударных инструментов на собственный текст датируется 1998 годом.

Главный смысл произведения — путь возвращения из «небытия» к самому себе. Жанр опуса можно определить как хоровой концерт с солирующей виолончелью, на что указывают четкие жанровые знаки концерта, заключающиеся в сочетании сольности с аккомпанементом, трансформирующимся затем в каденционность.

Введение солирующей виолончели — возможность, не теряя хоровой опоры, как бы поддержать ее инструментальным голосом, который является, бесспорно, голосом самого автора. Его струнное происхождение, как и в ор. 114, обусловлено изначально.

Сочинение написано в развернутой трехчастной форме с элементами репризности, с открытым типом тонального движения и монотональным финалом.

В драматургическом отношении это образец настоящего сквозного развития, хорового симфонизма, который подразумевает существование текста, подтекста, контрастов, эволюции, разработки образов всеми возможными способами, введением инструментальной каденции.

Благодаря своей изумительной памяти Валерий Арзуманов идет вслед за В. Н. Салмановым («Лебедушка»), С. М. Слонимским («Тихий Дон»), продолжая идею сквозного развития в полимодальных, полиладовых, политональных системах. Тематизм эволюционирует то в одну, то в другую сторону в рамках трехчастности концерта, текстуально сочетающейся с репризностью.

Написав последнее сочинение для хора двадцать лет назад, композитор продолжает воплощать свое авторское кредо в других музыкальных жанрах. Как подчеркивает Валерий Грантович, «процесс "покаяния-воскресения" закончился в моей жизни» [4, с. 119], «выживаемость» русской речи его понемногу угасает и то, что он хотел высказать, уже воплощено в его хоровых произведениях. Композитор постепенно отходит от русских текстов, сперва в хоровом жанре, затем в вокальном, создает опусы на французском языке, возможно, ощущая себя в какой-то мере уже французским композитором.

Валерий Арзуманов — импульсивный человек, пишущий быстро. Его творческий процесс — движение безостановочное, вполне возможно, что он выскажется еще в хоровом жанре на каком-то этапе своего творческого пути, вновь возвратится к слову, к тексту. Линия его хорового

творчества совпадает с генеральной линией развития русского хорового искусства. Как подчеркивает сам композитор, где бы не находился, он остается человеком русской культуры, воплощая ее традиции в своей музыке.

Примечания

¹ Из личной беседы композитора и автора статьи. Беседа состоялась 9 апреля 2018 года.

² Из личной беседы композитора и автора статьи. Беседа состоялась 11 января 2018 года.

Литература

1. Арзуманов В. Г. Незримый свет веков // Российская музыкальная газета. 1990. № 3. С. 4.
2. Дубинец Е. А. Отшельник советской музыки // Музыкальная Академия. 2010. № 1. С. 122–126.
3. Мнацаканян Э. К. Особенности хорового стиля Валерия Арзуманова (на примере концерта «Покаяние») // Герценовские хоровые ассамблеи: научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования: сб. ст. по мат. III Всероссийской конференции. СПб., 2017. Вып. 3. С. 101–107.
4. Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. ст. по мат. VII Международной научно-практической конференции (26–27 ноября 2015 г.): в 2 ч. СПб., 2017. Ч. 2. С. 111–120.
5. Рахманова М. П. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру // Советская музыка. 1989. № 4. С. 35–38.
6. Girard A. Valéry Arzoumanov Compositeur hors du temps. Paris: F ciel ouvert, 2004. 168 p.
7. Girard A. Dans les replis de la mémoire Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov. Paris: L' Harmattan, 2017. 273 p.

References

1. Arzumanov, V. (1990), "The invisible light of ages", *Rossiiskaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 3, p. 4.
2. Dubinecz, E. (2010), "The hermit of Soviet music", *Muzykal'naya Akademiya* [Academy of Music], no. 1, p. 122–126.
3. Mnatsakanyan, E. (2017), "Features of the choral style of Valery Arzumanov (on the example of the concert «Repentance»)», *Gercenovskie horovye assamblei: nauchno-prakticheskie aspekty sovremennogo horovogo iskusstva i obrazovaniya* [Herzen choral assemblies: scientific and practical aspects of contemporary choral art and education], Part 3, Saint Petersburg, Russia, p. 101–107.

4. Mnatsakanyan, E. (2017), "Valery Arzumanov. Russian composer in France", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen* [Musical education in the modern world. Dialog of times], Part 2, Saint Petersburg, Russia, p. 111–120.
5. Rakhmanova, M. (1989), "Valery Arzumanov Return in his culture", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 4, p. 35–38.
6. Girard, A. (2004), *Valéry Arzoumanov Compositeur hors du temps* [Valery Arzumanov composer out of time], F ciel ouvert, Paris, France.
7. Girard, A. (2017), *Dans les replis de la mémoire Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov*. [In caches of memory Sonatas for piano Valery Arzumanov] L' Harmattan, Paris, France.

© Серегина Н. С., 2018

УДК 782

КУПЛЕТЫ «НЕПОБЕДИМОЙ СИЛОЙ...» В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В ОПЕРЕ А. П. СМЕЛКОВА «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» (2008)

Образ Смердякова — один из ключевых в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Ключевым он является и в одноименной опере А. П. Смелкова. Интонационным ядром партии Смердякова представляются куплеты «Непобедимой силой...», при создании текста которых Достоевский использовал прием пародирования и совмещения сферы сакрального в Легенде о Великом Инквизиторе Ивана Карамазова и профанного бытового вульгарного романса, что по сути составило основу двойничества (как принципа построения образных соотношений персонажей Достоевского). Автор романа «Братья Карамазовы» определил точный интонационный образ куплетов Смердякова. Мелодический облик куплетов в опере основан на возможно точном воспроизведении интонационного рисунка, выраженного в романе собственно вербальными средствами, и также совмещает распевное прочтение первой части куплета и примитивную повторность во второй части куплета. Двойственная конструкция интонационной формы претворяет в опере Смелкова основной содержательный прием Достоевского — двойническое противопоставления образов Смердякова и черта, Ивана и черта, Смердякова и Ивана. В музыке лейтмотивное развитие тематического материала обуславливается спецификой оперной драматургии. Смердяков в романе Достоевского трактуется как новый образ в литературе, как знаковое явление в общественной жизни. В опере этот образ в куплетах Смердякова открывает новую сферу интонационной выразительности, преобразующейся от неприятельного романсового напева до inferнально-трагического в последних сценах оперы.

Ключевые слова: А. П. Смелков, Ф. М. Достоевский, Смердяков, опера «Братья Карамазовы»

Образ Смердякова — один из ключевых в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» — часто встречается в современных литературоведческих, философских и социальных исследованиях [7; 10; 15]. Ключевым этот образ является и в одноименной опере Александра Смелкова (либретто Юрия Димитрина), премьера которой состоялась на сцене Мариинского театра в 2008 году. Интонационным ядром партии Смердякова (его роль поручена тенору) представляются куплеты «Непобедимой силой...» в восьмой сцене «С умным человеком и поговорить любопытно», основанной на главе из второй части романа «Смердяков с гитарой», где Достоевским весьма недвусмысленно выписан интонационный облик этих куплетов.

В этой главе Алеша становится невольным свидетелем «собственно музыкальной» сцены с исполнением куплетов под гитару невидимым певцом, подмечая тенористскую непрезентабельность голоса и «лакейскую» неприятельность напева:

«...вдруг, очень где-то вблизи, послышался аккорд гитары. Сидели или только сейчас уселся кто-то шагах от него в двадцати, никак не дальше, где-нибудь в кустах. У Алеши вдруг мелькнуло воспоминание, что, уходя вчера от брата из беседки, он увидел, или как бы мелькнула пред ним влево у забора садовая зеленая низенькая старая скамейка между кустами. На ней-то, стало быть, и уселись теперь гости. Кто же? Один мужской голос вдруг запел сладенькою фистулою куплет, аккомпанируя себе на гитаре:

Непобедимой силой
Привержен я к милой.
Господи пом-и-илуй
Ее и меня!
Ее и меня!
Ее и меня!

Голос остановился. Лакейский тенор и выверт песни лакейский. Другой, женский уже, голос вдруг произнес ласкательно и как бы робко, но с большим, однако, жеманством: — Что вы к нам долго не ходите, Павел Федорович, что вы нас все презираете? — Ничего-с, — ответил мужской голос, хотя и вежливо, но прежде всего с настойчивым и твердым достоинством. Видимо, преобладал мужчина, а заигрывала женщина. "Мужчина — это, кажется, Смердяков, — подумал Алеша, — по крайней мере по голосу, а дама — это, верно, хозяйки здешнего домика дочь, которая из Москвы приехала, платье со шлейфом носит и за супом к Марфе Игнатьевне ходит..." — Ужасно я всякий стих люблю, если складно, — продолжал женский голос. — Что же вы не продолжаете? Голос запел снова:

Царская корона —
Была бы моя милая здорова.
Господи пом-и-илуй
Ее и меня!
Ее и меня!
Ее и меня!

— В прошлый раз еще лучше выходило, — заметил женский голос. — Вы спели про корону: "Была бы моя милочка здорова"» [5, с. 251].

В последующей после куплетов беседе с Марьей Кондратьевной содержатся исторические откровения Смердякова, раскрывающие суть его образа («Я всю Россию ненавижу, Марья Кондратьевна...»). В речи этого персонажа Достоевский недвусмысленно цитирует библейского Каина:

«— Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял? — тихо, раздельно и пренебрежительно ответил Смердяков» [5, с. 254].

Третий, последний, куплет адресуется Смердяковым Ивану, в отличие от первых двух куплетов, исполняемых для себя и для Марьи Кондратьевны:

Сколько ни стараться
Стану удаляться,
Жизнью наслажда-а-аться

И в столице жить!
Не буду тужить.
Совсем не буду тужить,
Совсем даже не намерен тужить! [5, с. 254].

Здесь Смердяков искушает Ивана, что сродни теме искушения бесом, характерной для средневековой литературы [1, с. 65–73]. На этой аналогии в романе и в опере Смелкова действует черт. Интонационно он вторит песенке Смердякова, искушая Ивана теми же словами в том же интонационном облики. Таким образом музыкальными средствами в опере претворяется принцип двойничества, являющийся основным содержательным приемом Достоевского (см.: [8]) — Смердякова и черта, Ивана и черта, Смердякова и Ивана. Двойничество персонажей органично реализуется в лейтмотивной структуре оперы.

Образ Смердякова в романе Достоевского трактуется как «новый, самостоятельный образ в литературе» [14, с. 197]. В опере этот образ также открывает новую сферу интонационной выразительности. Можно видеть, как сфера бытового (и в каком-то смысле «пейзажно-уютного») романсового настроения, гротескно использованная в тематизме партий Смердякова, Ивана и Черта, преобразуется в инфернально-трагическую в последних сценах оперы. Пропетые точно по Достоевскому, «сладенькою фистулой», под гитарный перебор, «с вывертом песни лакейской» куплеты Смердякова являют собой жанрово-стилистическое открытие композитора («красота без души», по выражению автора музыки). Тематизм куплетов в первом проведении далек от какой-либо жанровой остроты (в отличие, к примеру, от тех же куплетов в партии Ивана в опере Шостаковича «Нос», распетых частушечным скандированием): в музыке запечатлена милая романсовая «картинка» — тихий летний, среднерусский вечер, молодой человек с гитарой и восхищенной слушательницей. Гитарный аккомпанемент — замедленная, ленивая кадрили, и напев, оснащенный широкими интервалами и манерно синкопированным ритмом, точно следующим слоговому распеву, выписанному Достоевским: «Господи поми-и-илуй ее и меня» [ц. 114] — постепенно настораживают дисгармонией красоты и пустоты. Значения, скрытые в этой теме, проявляются, когда Смердяков, ободренный вниманием Марьи Кондратьевны, начинает неврастенически заноситься:

«Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства. Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне

произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел» [5, с. 252].

Прозаический текст монолога в мелодии при помощи цезур распевается в «матрице» «песенных» куплетов Смердякова, пронизанных убыстряющимся ритмом в прерывающемся дыхании восходящих интонаций.

Текст куплетов Смердякова у Достоевского основан на переключке с текстом поэмы о Великом инквизиторе, в которой проявляется принцип «симфоничности», выработанный Достоевским в построении лигатурной ткани — через некий словесный мотив, связующий некоторые, далекие эпизоды романа (см.: [16]). В куплетах Смердякова оказалась выраженной его каинова суть — в этом нескладном «романсе», распадающемся по вертикали контрастом высокого («Непобедимой силой привержен...») и профанного («была бы моя милая / милочка / довольна...»), сцепленном формой куплета. Первая строка куплета соотносится с высочайшей сферой — характеристикой *Его* в поэме:

«...Народ **непобедимую силой** стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила» [5, с. 280].

Так связывается у Достоевского сфера образа Христа в легенде Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе и отражение ее к кривом зеркале куплетов Смердякова, с почти фольклорным привкусом, отмеченным Достоевским в письме к издателю (10 мая 1879 года), как «пустячок»:

«Еще об одном пустячке. Лакей Смердяков поет лакейскую песню, ... Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. <...> никем никогда из собирателей не записана, и у меня в первый раз является... А потому, если найдете удобным, то сохраните, ради Бога, слово "царская" вместо "славная"» [6].

Литературоведами (в частности Валентиной Ветловской) был найден литературный источник куплетов Смердякова (см.: [3]), впрочем, лишь отдаленно созвучный тексту Достоевского. Еще ранее Николай Пиксанов полагал, «что <...> это отголосок какого-то бессвязного текста <...> кото-

рый «легче всего принять за стилизацию самого романиста» [13, с. 160]. Вячеслав Михнюкевич, всесторонне рассмотрев вопрос о стилистических истоках куплетов Смердякова, приводит несколько источников песенного жанра XVIII–XIX вв., содержащих элементы "романса" Смердякова, но ни в одном случае не совпадающих с ним текстуально [12, с. 173]. Исходя из этого он делает вывод, что это «...скорее всего, стилизация Достоевского, контаминирующая два реальных мещанских романса. Заверения же писателя, что он дает подлинный фольклорный текст, — мистификация» [12, с. 177]. Исследователь относит их «по современной терминологии, городским, или мещанским, романсам» [12, с. 170]. Но куплеты Смердякова — отнюдь не мещанский романс, в котором, при любом несовершенстве стиля ощущается чистосердечная тоска по идеалу любовного единения с другой, страждущей душой.

В музыкальной ткани оперы постепенно сближаются интонационные сферы Смердякова и Ивана, переходя от легкого танцевального комизма к драматизации ритмической и тонально-интонационной структур языка в последней сцене со Смердяковым. Здесь Смердяков, выходя на уровень *плача, изломанных секундowych интонаций*, прикасается к теме «страдания» — главной теме Вступления, на которой он приобщается и к карамазовскому братству фразой, введенной либреттистом: «Я ведь ваш сводный брат!» Характерно, что в развитии образа Смердякова композитор приходит к приему, использованному Достоевским на вербальном материале по аналогии с музыкальным приемом мотивной разработки. Гитарный «смердяковский» перебор возвращается в конце этого эпизода, когда Смердяков «долго, бесконечно долго» молча смотрит на деньги, ставшие для него искушением. Оказывается, это уже звучит начало следующей сцены с Чертом, «издевательски» (ремарка текста) цитирующим Смердякова: «...стану удаляться, жизнью наслаждаться и в столице жить...». Эти слова затем впиваются в сознание Ивана. Черт дразнит Ивана: «А почему и не поехать в Москву, ежели всё дозволено?». Глумящиеся «проигрыши» Черта на мандолине (домре) и трубе в сцене «Кошмар Ивана Федоровича» составляют «перечень» основных лейтмотивов оперы: и тему любви Ивана, и «канкан» Федора Павловича, фантастически соединяющийся с интонациями из Девятой симфонии Бетховена [4]. Мы видим, что Черт в курсе всего происходящего. Мотивчик Смердякова царит надо всем, насмехаясь и над самим повесившимся Смердяковым. Наконец, сам Иван, потеряв разум от переполнивших его мук совести,

«несвязно выкрикивает» (ремарка либретто) на суде слова Смердякова, «Непобедимой силой...».

Интересно, что сначала в качестве песенки черта либреттистом Юрием Димитриным Александру Смелкову был предложен текст песни о Степане Разине с бросанием княжны за борт — если уж все дозволено. В процессе же работы музыкальный материал, обладающий собственным «сопротивлением» (по Асафьеву), не впустил русскую народную песню (см.: [11]), она оказалась здесь неуместной. В итоге основные драматургические функции взяла на себя эта «простенькая» «лакейская» песенка Смердякова, раскрывающаяся в ритме «жиденькой кадрили», через издевательские интонации Черта, в грохоте оркестрового гротеска финала. Через нее оказались объединены музыкальные сцены Смердякова, Ивана, Черта, которому известна вся музыка, а также Федора Павловича и Великого инквизитора. Развитие интонационной сферы Смердякова вплоть до финальной сцены связано с развитием образа Ивана, трагического кризиса его мировоззрения. Все это решается не только на уровне текста либретто, «спрессованно» представляющем коллизию Ивана. Иван — через интонации песенки Смердякова «осмердяковывается», Смердяков же восходит к интонации плача, страдания, что прослеживается на уровне интонационно читаемой, музыкальной драматургии его образа: перед ним вдруг «открывается бездна духа <...> на пороге духовного мира Смердяков предстает как несчастный человек, духовно незащищенный, немощный и слабый. Подавляемый переживаниями своего преступления, герой вступает на мучительный путь познания первых духовных истин» [14, с. 198]. Тот же путь открывается и Ивану, однако с другой стороны — с высот его гордыни.

Интересны решения этой пары персонажей в премьерных спектаклях оперы в Мариинском театре (см. рецензии [2; 9]): в блистательной исполнительской трактовке Андрея Зорина проявлялось противостояние, «себе на уме» Смердякова по отношению к Ивану; в исполнении же Александра Тимченко Смердяков становится «зеркалом» Ивана, приближается к нему по внешнему рисунку роли и единству переживания.

Литература

1. *Борисова В. В.* Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского // Достоевский: материалы и исследования / ред. Н. Ф. Буданова, Г. М. Фридендер. СПб., 1996. Т. 13. С. 65–73.
2. *Величко А. Т.* А. П. Смелков. Опера «Братья Карамазовы»: к проблеме воплощения романа Ф. М. Достоевского. СПб.: Скифия-принт, 2016. 131 с.
3. *Ветловская В. Е.* «Братья Карамазовы»: дополнения к комментарию // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 190.
4. *Войткевич С. Г.* Обнимутся ли миллионы?.. (о рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») // Журнал Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Вып. 27. 2014. С. 97–106.
5. *Достоевский Ф. М.* «Братья Карамазовы». Ч. II. Глава «Смердяков с гитарой» // Собрание сочинений в 15-ти томах Т. 9. Л.: Наука, 1991. С. 249–256.
6. *Достоевский Ф. М.* Письмо Н. А. Любимову. 10 мая 1879 // Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 575–577.
7. *Казин А. Л.* Философские беседы братьев Карамазовых. СПб.: СПбГУКиТ, 2006. 56 с.
8. *Ким Юн Кюн.* Типология двойников в творчестве Ф. М. Достоевского и повесть «Двойник»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 24 с.
9. *Ковалевский Е. В.* Ретро опера, или назад в будущее. «Братья Карамазовы» А. Смелкова в Мариинском театре // Музыкальная академия. № 2. 2009. С. 17–21.
10. *Любомудров М. Н.* Смердяковщина. Большой драматический театр: время Андрея Могучего // Литературная газета. 2017. № 3 (6583).
11. *Марченко Ю. Г.* Народная песня и музыка как источник жизненных сил человека, общества и показатель качества жизни // Журнал Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 39–46.
12. *Михнюкевич В. А.* Литературные и фольклорные источники «Романса» Смердякова // Достоевский: материалы и исследования / ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. СПб.: Наука, 2007. С. 170–179.
13. *Пиксанов Н. К.* Достоевский и фольклор // Советская этнография. 1934. № 1–2. С. 160–161.
14. *Рогова Н. Б.* Идея духовного «отечества» и «братства» в романе «Братья Карамазовы» (к осмыслению образа Павла Федоровича Смердякова) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 197.
15. *Трапезников А. А.* Детки Смердякова и Поприщина в современной русской литературе: персонажи и авторы // Двадцать первый век. Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество. Ульяновск, 2011. С. 118–127.

16. Тюна В. И. Мотив в системе художественного целого. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

References

1. Borisova, V. V. (1996), "About one folklore source in Dostoevsky's novels", *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Research], in N. F. Budanova and G. M. Fridlender (ed.), Vol. 13, Saint Petersburg, Russia, p. 65–73.
2. Velichko, A. T. (2016), *A. P. Smelkov. Opera «Bratya Karamazovy»: k probleme voploshcheniya romana F. M. Dostoevskogo* [Alexander Smelkov. Opera «The Karamazov Brothers»: to the problem of novel's embodiment], Skifiya-print, Saint Petersburg, Russia.
3. Vetlovskaya, V. Ye. (1980), "The Karamazov Brothers: additions to the commentary", *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Research], Vol. 4, Saint Petersburg, Russia, p. 190.
4. Voytkevich, S. G. (2014), "Will millions embrace?.. (about the reception of Beethoven's "theme of joy" in Alexander Smelkov's opera «The Karamazov Brothers»", *Zhurnal Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Journal of the Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], Vol. 27, p. 97–106.
5. Dostoevskiy, F. M. (1991), "The Brothers Karamazov. Part II. The chapter «Smerdyakov with a guitar»", *Sobranie sochineniy v 15-ti tomakh* [The complete work's of Dostoevsky in 15 volumes], Vol. 9, Nauka, Saint Petersburg, Russia, p. 249–256.
6. Dostoevskiy, F. M. (1996), "The letter to N. A. Lyubimov. 10th may 1879", *Sobranie sochineniy v 15 tomakh* [The complete work's of Dostoevsky in 15 volumes], Vol. 15, Nauka, Saint Petersburg, Russia.
7. Kazin, A. L. (2006), *Filosofskie besedy brvat'ev Karamazovykh* [Philosophical talks of the Karamazov brothers], SPBGUKiT, Saint Petersburg, Russia.
8. Kim, Yun Kyun (2003), *Tipologiya dvoynikov v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i povest "Dvoynik"* [Typology of doubles in the works of F. M. Dostoyevsky and his novel "Double"], Abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, Russia.
9. Kovalevskiy, Ye. V. (2009), "Retro-opera, or back to future. A. Smelkov's «The The Karamazov Brothers» in Mariinsky theatre", *Muzykalnaya akademiya* [Academy of Music], no. 2, p. 17–21.
10. Lyubomudrov, M. N. (2017), "The Smerdyakov affair. Tovstonogov Great Drama Theater: the time of Andrey Moguchiy", *Literaturnaya gazeta* [Literary Newspaper], no. 3 (6583).
11. Marchenko, Yu. G. (2014), "Folk song and music as the source of the vital forces of people, society and the quality of life indicator", *Zhurnal Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Journal of the Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 27.
12. Mikhnyukevich, V. A. (2007), "Literary and folklore sources of Smerdyakov's «Romance», *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Research], in N. F. Budanova and G. M. Fridlender (ed.), Nauka, Saint Petersburg, Russia, p. 170–179.
13. Piksanov, N. K. (1934), "Dostoevsky and folklore", *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], no. 1–2, p. 160–161.
14. Rogova, N. B. (2003), "The idea of a spiritual «fatherland» and «brotherhood» in the novel «The Brothers Karamazov» (To understand the image of Pavel Fedorovich Smerdyakov)", *Dostoevskiy i mirovaya kultura* [Dostoevsky and world culture], no. 19, Saint Petersburg, Russia, p. 197.
15. Trapeznikov, A. A. (2011), "Smerdyakov's and Poprishchyn's «childrens» in contemporary russian literature: characters and authors", *Dvadtsat' pervyy vek. Itogi literaturnogo desyatiletiya: yazyk – kultura – obshchestvo* [Twenty first century. Results of the literary decade: language – culture – society], Ulyanovsk, Russia, p. 118–127.
16. Tyupa, V. I. (2009), *Motiv v sisteme khudozhestvennogo tselogo* [Motif in the system of the artistic corp], Akademiya, Moscow, Russia.

«КТО ДОЛЖЕН БЫТЬ НЕВЕСТОЙ?» (ПЕСНЯ ИЗ ЗИНГШПИЛЯ ГЁТЕ И ПРОСТРАНСТВО ФОЛЬКЛОРА)

В статье анализируется песня «Wer soll Braut sein?» («Кто должен быть невестой?») из зингшпиля Гёте «Рыбачка». Прослеживается её история и выявляется распространённость песен о свадьбе птиц в культуре Германии: народной и профессиональной. Отмечается, что варианты песни также имеются в России, Прибалтике, Украине, Польше, Франции, Англии, Испании и др. странах. Это подтверждает мысль Гёте о том, что сквозь национальное всегда «просвечивает» всеобщее [3]. Идеи Гёте предвосхищает теорию архетипов К. Юнга.

Ключевые слова: зингшпиль «Рыбачка», «Свадьба птиц», типологическая структура, рецепция в литературе, архетип

В Веймаре, куда Гёте переселился по приглашению герцога Карла-Августа в 1775 году, он принимал участие в придворных любительских спектаклях герцогини Анны-Амалии, которые проходили в летней резиденции герцога. Среди спектаклей есть и зингшпили, сочинённые самим Гёте, один из них — «Рыбачка» [15], премьера которой состоялась в 1782 году в парке на берегу озера: замок Тифурт играл роль театрального задника, а сам парк служил декорацией.

Из этой незатейливой пьески всем известен «Лесной царь», но в зингшпиле есть и другие номера, связанные с фольклором, народные песни являются составной частью этого жанра. Задача состояла в том, чтобы выбрать из них одну, наиболее характерную для немецкой культуры, и проследить её историю. Предполагалось, что песня должна быть популярной, зингшпиль — лёгкий жанр.

Е. Паникова пишет, что современные исследователи стараются обходить стороной терминологический вопрос дефиниции понятия «зингшпиль». Само определение жанра было неустойчиво во все время его существования, Паникова приводит интересный анализ такого явления Томасом Бауманом в книге «Северо-немецкая опера в эпоху Гёте». Книга не переведена на русский язык, но у Е. Паниковой её выходные данные нет и на немецком. Изучив либретто, напечатанные в Северной Германии с 1767 по 1799 год, он выяснил, что 36 из них обозначены как «комическая опера», 8 — «опера», 4 — «романтически-комическая опера», 24 — «оперетта», 30 — различные драмы «с пением» (комедия с пением, трагедия с пением, спектакль с пением, фарс с пением, эпилог с пением), 1 — «ли-

рическая драма», 1 — «лирический фарс» и 40 «зингшпилей» (среди них — 8 «комических зингшпилей», 1 — «романтический», 1 — «трагический»). В большинстве случаев композиторы называют свой жанр по обозначению либреттиста [10, с. 137–139].

В рецензии на статью Людвикаса Реза, изданную в Кенигсберге в 1825 году — «Дайны, или Литовские народные песни» — Гёте писал, что ещё Гердер любил латышские народные песни, и что в свою маленькую пьесу «Рыбачка» Гёте вставил некоторые из переводов. Гёте ошибался, песни всё-таки литовские. Гёте не называет их, следовало прояснить этот вопрос, чтобы остановиться на немецкой песне. Найти по немецкому переводу литовскую дайну (при незнании литовского языка) представлялось сомнительным. Всего сейчас в Литовской государственной библиотеке собрано 1 400 000 дайн. Более 6000 — с нотными текстами. Чтобы обнаружить нужные, необходимо их пересмотреть (на литовском!), сначала сравнить содержание с переводами Гердера, а уж потом с текстом «Рыбачки». По очевидным причинам этот путь кажется слишком сложным.

Предположение, что литовские исследователи не могли пропустить факт использования великим Гёте литовской народной песни, заставило обратиться к работам прибалтийских фольклористов.

Выяснилось, что лютеранский священник, филолог, фольклорист Филипп Руиг (1675–1749)¹ в книге *Betrachtung der littauischen Sprache in ihrem Ursprunge, Wesen und Eigenschaften* («Суждения о литовском языке») ² называет три литовские народные песни, которые знали и в других странах. Лессинг в 1759 году перевёл две из них на немецкий язык, Гердер в 1779 году опублико-

вал переводы уже восьми литовских народных песен [7]. Одну из них Гёте и включил целиком в «Рыбачку»: «Ich hab's gesagt schon meine Mutter» («Не раз я матушке твердила»). Именно она и вызвала «подозрения» по поводу своего происхождения еще до начала поисков: в ней идет речь о «венке из зеленой руты», а рута — частый образ в литовских и латышских народных песнях. Вообще-то Гёте пишет во множественном числе: «некоторые» из песен, но никаких других литовские исследователи не называют.

Теперь нужно было определить, какие среди других музыкальных номеров зингшпиля являются песнями, а какие — ариями. Музыка «Рыбачки» (написанная участницей постановки, знаменитой певицей Короной Шрётер), не сохранилась, но это можно выявить с большой долей вероятности: арии в зингшпиле проще, чем в опере, но все же стилистика в них иная по сравнению с песней, в том числе, и в вербальном тексте. Драматургическая функция арии и песни тоже различна. Арии связаны с эмоциональным состоянием героев. Песни же, считал Гёте, должны появляться по ходу действия оправданно, чтобы было видно, что персонаж их знает наизусть и напеваает для себя. Так появляется «Лесной царь», героиня — Дортхен — поет балладу в ожидании с рыбалки жениха и своего отца. В последующем прозаическом монологе она говорит, что уже дважды пропела все свои песни, и готова спеть их и в третий раз, а рыбаков — все нет.

Народные песни узнаваемы в тексте зингшпиля. Это «Wenn der Fischer's Netz auswirft» («Когда рыбак закидывает сеть»), где сюжет указывает на жанр Ständelieder³, баллада Никласа, жениха героини, «O Mutter, guten Rat mir leiht» («О мать, дай мне добрый совет») о невесте Водяного, известная в немецком фольклоре. Песня отца Дортхен «Es war ein Ritter er reist durchs Lahd» («Однажды рыцарь путешествовал по земле») — о выборе жены из трёх сестёр, которые должны ответить на вопросы рыцаря. Такая диалогическая форма тоже характерна для народной песни. Подробнее остановимся на заключительной песне зингшпиля «Wer soll Braut sein?», в ней

речь идет о свадьбе птиц, а это один из самых распространенных сюжетов в немецкой народной песне [14, с. 354–356].

Впервые «Свадьба птиц» была опубликована в Вене в 1470 году в «Сборнике для домашнего пения». В песне перечисляются обязанности птиц на свадьбе дроздов: жаворонок ведет пару в церковь, тетерев — капеллан, синица поет «Kierieleison» (так — в песне), павлин приглашает невесту на первый танец, гуси и утки играют на музыкальных инструментах и т. д. Обычно в песнях называется большое количество разнообразных птиц, от 15 до 32.

Народный вариант песни включался в свадебный обряд. Такие сочинения содержали ряд строк непристойного содержания, которые в реальной практике импровизировались.

В эпоху Реформации в Германии форма песни «Свадьба птиц» использовалась для изображения богословских споров. Виттенбергский поэт Иоганн Мейер написал поэму «Сад Ливана» (на латыни), где птицы олицетворяют известных богословов. Еще одна поэма была посвящена борьбе разных религиозных партий после смерти Лютера — «Синод птиц». Лебедь в ней — это Лютер, соловей — Меланхтон, а их противники изображаются различными неприятными птицами [9, с. X].

Песня появлялась в «Книге для лютни» Филиппа Хайнхофера (1530), издавалась в виде брошюры в Нюрнберге в 1603 году — в «Сборнике для лютни», и тоже без текста ввиду «проблематичности цитирования». Известный исследователь народной песни и поэт Людвиг Эрк опубликовал эту песню в 1839 году, оставив только 13 строк, по той же причине. Он же сообщил о существовании в народном театре марионеточных спектаклей, иллюстрирующих «Свадьбу птиц». Они представляли собой шествие птиц с различными свадебными атрибутами.

В 1842 году текст «Свадьбы птиц» обработал поэт, филолог и знаток народной песни Генрих Гофман фон Фаллерслебен, именно этот вариант сейчас публикуется в немецких песенных хрестоматиях. В разных публикациях начало песни неизменно, а варьируется припев:



Пример 1

Интересно, что среди птиц помещается и летучая мышь: она помогает невесте снять чулки. Это «рудимент» средневекового не вполне приличного варианта [14; 17]. «Незаконное» появление летучей мыши среди птиц тоже указывает на Средневековье: классификация в Германии тогда была другой, все летающие живые существа объединялись в один класс, от пчелы до птицы они означались словом *vogel*, сейчас *Vogel* — это только птицы.

Песня звучит и в современной Германии (ей более 600 лет!). «Свадьбу птиц» исполняют прославленные хоровые коллективы, ансамбли, солисты, она существует в джазовой обработке и в виде рэпа, имеется зингшпиль для детей (автор Рольф Харрис) и пародия — песня «Развод птиц». Композитор Дитер Вельман написал «24 Хоровые вариации» на тему песни в стиле: Букстехуде, Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Штрауса, Брамса, Вагнера, Орфа, Шенберга и др.

О ее популярности свидетельствует реклама на немецких сайтах: песня предлагается организаторами свадеб в качестве звукового сопровождения свадебных процессий.

В устной современной песенной культуре Германии сохранились не только варианты, прошедшие цензуру, на немецких сайтах такие песни тоже можно найти [16].

Есть и еще интересное косвенное подтверждение популярности песни. Известный немецкий художник Фриц Баумгартен в детской книжке «Свадьба птиц» одну из иллюстраций сделал с расчетом на взрослую публику. Чибис на рисунке рассказывает птенцам смешную историю. По их реакции понятно, что это нечто из ряда выходящее. В самой детской книжке и чибис, и куплет с его историей отсутствуют, но взрослому немцу она известна по песне — это неприличный анекдот из тех, что «не для детей». По птенцам видно, что они в изумлении и шоке. Художник уверен, что взрослые его картинку поймут, песня всем известна.



В современной Германии сохранился обряд «свадьба птиц» (у небольшого народа — лужицких сербов). Считается, что с 25 января после долгой зимы намечается весна, и первые птицы «справляют свадьбы», то есть вьют гнезда. Вечером, накануне, дети выставляют на подоконник или перед дверью тарелку, чтобы птицы, которые в этот день празднуют свои свадьбы, принесли им сладости. Утром же они обнаруживают на тарелках печенье в виде птиц или птичьих гнезд — «сроки». Сладости были якобы принесены птицами в благодарность за то, что дети подкармливали их зимой. В детских садах и школах организуются шуточные «свадебные шествия» детей: впереди детская пара — сорока и ворон, сорока одета в платье и фату, ворон — в смокинг и цилиндр. «Свадебная процессия» проходит по улицам и проводит весь день в танцах и пении.

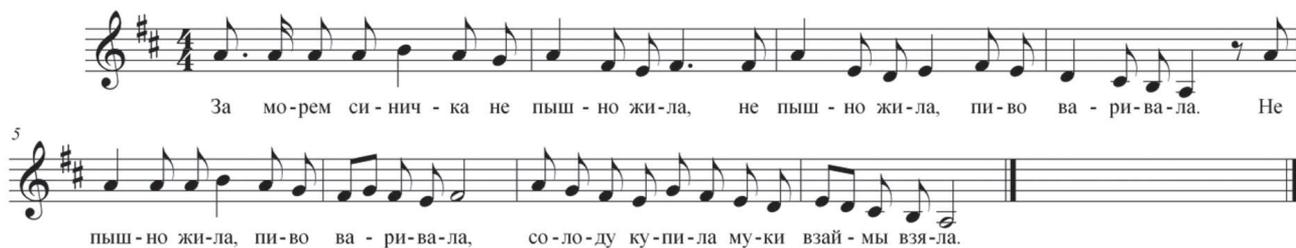
У Гёте в «Рыбачке» песня Никласа «*Wer soll Braut sien?*» представляет собой вариант песни о птицах. Но персонажи песни здесь отказываются исполнять предназначенные им роли: Сова не хочет быть невестой, так как она «ужасная» (то есть страшная на вид), Королек не желает быть женихом — он маленький, Ворона не хочет быть дружкой — слишком черная, а Журавль отказывается быть шпильманом — чересчур длинный клюв и т. д. Комический эффект возникает тем более яркий и ожидаемый, что народную песню о свадьбе птиц публика знает. Сам же прием карнавальный, как и подобный разворот сюжета в русской песне «Сватовство совы» в сторону скоморошины. Эффект неожиданности возникает и в обращении к публике в конце песни, когда выясняется, что приданым на этой свадьбе должны стать аплодисменты: театральное окончание для зингшпиля.

Музыка этой песни в зингшпиле была другой, не той что приведена в нотных примерах, не совпадает ритм. Возможно, К. Шрётер сочинила ее сама на народный текст: такие композиции практиковались особенно в этот период всеобщего увлечения народной песней, но и до нашего времени в Германии композиторы пользуются этим приемом. Или же был использован какой-то малоизвестный вариант народной песни. Как известно, вариантность является характерной формой существования народной песни, и если даже один из них опубликован, это не исключает появления других устных.

Исследование «ареала» распространения песни «*Vogelhochzeit*» («Свадьба птиц») выявило любопытный результат: его можно определить словом — «езде»! В России она существует в виде былин о птицах и песни «За морем синичка не пышно жила» в разных вариантах [1], причем

это, как и в Германии, реально существующий фольклор, а не только записанный исследователями, в этом легко убедиться на российских сайтах

смотров художественной самодеятельности. На них исполняется вариант, когда-то бывший в репертуаре Н. Плевицкой:



Пример 2

Записанные варианты тоже имеются — неизвестного автора в сборнике Герстенберга, композитора Варламова, руководителя Петер-

бургского хорового общества Н. Брянского. Приведем самый ранний вариант, Герстенберга [11]:



Пример 3

В других странах песни о птицах тоже поются: в Прибалтике — это протяжные лирические песни, в Украине — шуточные, в Польше — танцевальные [5]. Во Франции — майские и колыбельные

(не менее 11 вариантов) [12]. В Англии — рождественские. В Каталонии — это национальный гимн — одна из самых красивых песен, и в обработках подчеркивается красочная сторона ее гармонии⁴:



Пример 4

Перечисление всех стран, где песни о птицах входят в фольклор, заняло бы немало места! Историк русской литературы А. В. Багрий (начало XX века) возводит этот сюжет к символическому произведению еврейской культурной традиции — молитвенной песне «Perek Shira», в которой значительное место отводилось перечню птиц, прославляющих Бога. Его восхваляют петух, курица, орел, журавль, ласточка, тасит, альбатрос, филин, цапля, ворон, скворец, домашний и дикий, гуси, утята, стервятник. Это произведение было известно с X столетия [1, с. 200].

Если классифицировать песни с сюжетами о птицах, то образуются три группы:

- песни, связанные с темой религии (рождественские);
- семейно-бытовые песни (больше всего на тему свадьбы);
- песни, где дано аллегорическое распределение птиц по чинам и социальному статусу.

Последнее — в русских вариантах песни. Как известно, отношения человека и государства развивались в России иначе, чем в Европе. Сильная централизованная власть здесь сложилось позднее, чем в крупных странах Европы, причем формировалась она под влиянием Византии (теория «Москва — Третий Рим»). Николай Бердяев пишет, что требования государства оставляли мало личных свобод, вся внешняя деятельность русского чело-

века шла на службу государству. Тип социальных связей в обществе породил особое представление о поведении человека, «оно стало оцениваться и в общественной, и в частной жизни с точки зрения выполнения им своего "чина", то есть в соответствии с его местом в социальной иерархии» [2]. Показательно перечисление чинов в русских песнях от высших к низшим — в порядке их значимости для государственной и общественной жизни.

Иногда в этот песенный птичий ряд вторгаются и звери, но редко (у Гёте в «*Wer soll Braut sein?*») появляются заяц, волк и лиса). Почему птицы господствуют?

Одно из характерных древних представлений о вселенной связано с архетипом мирового дерева. На вершине его жили птицы, они являлись проводниками души человека в «верхний мир». Во всех песенных жанрах, о которых шла речь, душа находится в «переходном» состоянии: это песни рождественские, колыбельные, свадебные. Имеются и погребальные песни с птицами.

Если абстрагироваться от конкретного содержания песен, можно обнаружить общие черты в их структуре. Во всех текстах начало строки (или куплета) это название птицы, своеобразная константа структуры. Далее обозначается «переменная величина» (в разных текстах может определять количество, функцию, статус, характеристику). Таким образом, мы имеем перед собой типологическую структуру. Назовем и некоторые примеры использования подобной структуры в классической литературе.

Поэт XIV века Джеффри Чосер написал поэму «Птичий парламент», посвященную обручению английского короля Ричарда II с богемской принцессой Анной. Птицы в «парламенте» — представители разных птичьих сословий, 34 птицы. Они обсуждают достоинства «женихов» орлицы. Собирается птичий парламент в День св. Валентина [5].

Среди поздних сочинений Шекспира имеется поэма «Феникс и Голубь» это мемориальное произведение, где птицы, по предположению исследователей, — аллегории реально существовавших лиц. Называются Феникс, Голубь, Орел, Лебедь, Ворон, Пеликан — все они участники погребальной церемонии [4].

У А. С. Пушкина, кроме упоминания «синицы» из песни в стихотворении «Зимний вечер», имеется неоконченная сказка «Медведиха», где использована структура былины о птицах, но действующие лица — звери.

В романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» былина о птицах появляется в один из самых трагических моментов: один из героев книги схо-

дит с ума после страшного боя. В его сознании причудливо переплелись песня о птичьей свадьбе (он обращается к «Совушке-Куприяновне», персонажу данного сюжета) с «Былиной о птицах», птицы здесь занимают разные военные должности — все они убиты [13].

К сожалению, объем статьи не позволяет широко развернуть накопленный материал исследования, будем рассматривать его как эскиз предстоящей большой работы.

Вернемся к Гёте. В 1827 году он выдвинул понятие «мировой литературы», к идее ее неизбежного появления поэт возвращался не раз. Приведем только одну цитату: «Известно, что лучшие поэты и теоретики искусства всех народов вот уже на протяжении долгого времени стремятся к общечеловеческому. В каждом явлении, будь оно историческим, мифологическим, сказочным или даже просто вымышленным, сквозь национальное и личное проступает и просвечивает это всеобщее» [3]. Гёте предвосхищает то, что позднее будет темой размышлений К. Юнга, для которого поэт был кумиром⁵. Концепция «архетипа» Юнга базируется на том же основании: архетипы, по Юнгу, выступают как *всеобщие* образы, формы, идеи коллективного бессознательного (курсив наш. — Э. П.). Наиболее явно они претворяются в формах народного творчества, Юнг считал, что архетипы являются источником мифологии, искусства, религии, философии [8].

Образ птицы — один из древнейших архетипов, потому он так широко и представлен в фольклоре разных народов.

Примечания

¹ В настоящее время в Литве принято написание его фамилии в соответствии с правилами литовского языка: Pilypas Ruigys.

² Таков перевод названия книги в энциклопедии «История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 5. М.: Наука, 1983–1994. Буквальный перевод: «Изучение литовского языка в его происхождении, природе и свойствах».

³ На русский язык название жанра переводится по-разному: сословные песни, песни профессий, песни мастеров, песни подмастерьев и др.

⁴ Обработка П. Казальса.

⁵ Кумиром до такой степени, что Юнг не только считал себя его потомком, но даже утверждал, что он — воплощенная реинкарнация Гёте.

Литература

1. Белова О. В., Петрухин В. Я. Древнерусское «Сказание о птицах» и народные поверья: к вопросу о книжно-фольклорных параллелях

- // Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008. 263 с.
2. Бердяев Н. Судьба России. Психология русского народа [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_15_0.html (дата обращения: 27.08.2018).
 3. Гёте И. В. Об искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dom-knig.com/book/r/81348/16> (дата обращения: 24.08.2018).
 4. Гиллилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2016. 608 с.
 5. Горбунов А. Н. Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 335 с.
 6. Инфантьев Б. Авторецензия на книгу «Балто-славянские культурные связи» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.humanitatis.info/16%20almanax/16alm.avtorecenzija.html> (дата обращения: 22.03.2017).
 7. История всемирной литературы: в 8 томах / отв. ред. С. В. Тураев. М.: Наука, 1988. Т. 5. 784 с.
 8. Концепция культуры Карла Юнга [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lektcii.org/6-102595.html> (дата обращения: 26.08.2018).
 9. Лопарёв Хр. М. Древнерусские сказания о птицах. М.: Книга по требованию, 2011. 54 с.
 10. Паникова Е. И. Ф. Рейхардт — спутник И. В. Гёте. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2017. 336 с.
 11. Герстенберг И. Д. Русские песни XVIII века / песенник Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. М.: Музгиз, 1958. 362 с.
 12. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.
 13. Шолохов М. Тихий Дон. М.: Аст, 2018. 864 с.
 14. Bruder S. Volksliederbuch. Melodieausgabe. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1974. 307 S.
 15. Goethe. Poetische Werke. Gedichte und Singspiele, IV. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. 1088 S.
 16. Nagel G. Vogelhochzeit [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.lieder-archiv.de/die_vogelhochzeit-notenblatt_100064.html (дата обращения: 14.07.2018).
 17. Wenn alle Brunnlein fließen. Leipzig: Peters, 1984. 236 S.
 - literacy: myth and historical realities], Nauka, Moscow, Russia.
 2. Berdyayev, N. (1990), *Sud'ba Rossii. Psikhologiya russkogo naroda* [Fate of Russia. The psychology of the Russian people], available at: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1918_15_0.html (Accessed: 27 August 2018).
 3. Gote, I. V. (1975), *Ob iskusstve*, [About art], Moscow, Russia, available at: <https://dom-knig.com/book/r/81348/16> (Access date: 24 August 2018).
 4. Gililov, I. (2016), *Igra ob Uil'yame Shekspire ili Tayna velikogo Feniksa* [The game is about William Shakespeare, or the Mystery Of the great Phoenix], *Mezhdunarodnyye otnosheniya*, Moscow, Russia.
 5. Gorbunov, A. N. (2010), *Choser Srednevekovyy*, [Chaucer Medieval], Labirint, Moscow, Russia.
 6. Infant'yev, B. *Avtoretsenziya na knigu «Baltoslavjanskiye kul'turnyye svyazi»* [Author's license for the book "Baltic-Slavic cultural relations"], available at: <http://www.humanitatis.info/16%20almanax/16alm.avtorecenzija.html> (Accessed: 22 March 2017).
 7. Turaev, S. V. (ed.) (1988), *Istoriya vseмирной literatury: v 8 tomakh* [History of world literature: in 8 volumes], Vol. 5, Nauka, Moscow, Russia.
 8. *Koncepciya kultury Karla Junga* [Carl Jung's concept of culture], available at: <https://lektcii.org/6-102595.html> (Accessed: 26 August 2018).
 9. Loparev, Kh. M. (2011), *Drevne-russkie skazaniya o pticakh* [Ancient Russian legends about birds], *Kniga po trebovaniyu*, Moscow, Russia.
 10. Panikova, E. (2017), *I. F. Rejkhhardt — sputnik I. W. Gete* [I. F. Reichardt — Goethe's satellite], *Kanon+ROOI Reabilitatsiya*, Moscow, Russia.
 11. Gerstenberg, I. D. (1958), *Russkie pesni XVIII veka* [Russian songs of the XVIII century], *Songbook Of I. D. Gerstenberg and F. A. Ditmar*, Muzgiz, Moscow, Russia.
 12. Terso, Zh. (1975), *Istoriya narodnoj pesni vo Francii* [History of folk songs in France], *Sovetskiy kompozitor*, Moscow, Russia.
 13. Sholokhov, M. (2018), *Tikhij Don* [Tikhij Don], AST, Moscow, Russia.
 14. Bruder, S. (1974), *Volksliederbuch. Melodieausgabe*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Germany.
 15. Goethe (1968), *Poetische Werke. Gedichte und Singspiele, IV*, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar, Germany.
 16. Nagel, G. *Vogelhochzeit*, available at: https://www.lieder-archiv.de/die_vogelhochzeit-notenblatt_100064.html (Accessed: 14 July 2018)
 17. *Wenn alle Brunnlein fließen* (1984), Peters, Leipzig, Germany.

References

1. Belova O., Petrukhin V. Ya. (2008), "The old Russian «legend of the birds» and folk beliefs: the question of book-Parallels of folklore", *Fol'klor i knizhnost': mifi istoricheskie realii* [Folklore and

**«ES WAREN ZWEI KÖNIGSKINDER»
(КАРТИНА МИРА В НАРОДНОЙ БАЛЛАДЕ И ХОРЕ М. РЕГЕРА)**

В статье анализируется интерпретация античной легенды «Геро и Леандр» в поэме Мусея, народной немецкой балладе и хоровом произведении М. Регера. Выявляется различие в восприятии мира, анализируются средства вербального и музыкального языка данных текстов: особенности интонирования, акустическое пространство, повторы, исполнительский прием «эхо». Делается вывод о сходстве и различиях в понимании идеи легенды в разные эпохи.

Ключевые слова: «Геро и Леандр», «снижение» сюжета, «Королевские дети», «картина мира», пространство, акустика

Баллада «Es waren zwei Königskinder» («Королевские дети») — одна из самых популярных песен российских немцев — представляет собой вариант легенды о Геро и Леандре. В. Жирмунский считал, что народная шотландская и немецкая баллада — «продукт падения искусства менестрелей» [2]. В таком утверждении слышится отголосок популярной в 20-е годы XX века теории Ганса Науманна о сохранении в фольклорной культуре реликтовых форм творчества «передовых общественных групп, господствующих классов». Науманну принадлежит и выражение «gesunkenes Kulturgut» («опустившиеся художественные ценности»).

Отношение к этой теории было среди ученых-фольклористов и этнографов неоднозначным, чему способствовали и сами столь одиозные формулировки, к которым прибегал Науманн. В тени осталась другая его идея: «Сущность высокой культуры — личное, но корни ее — и это нужно осознать — лежат в примитивной общине (in der primitiven Gemeinschaft), которая составляет ее вечную, глубокую и крепкую материнскую почву» [9]. Науманн считал, что, перенимая тексты профессиональной поэзии и превращая их в народные песни, народ забирает то, что ему принадлежало изначально.

Но каждый, кто анализировал бытие профессионального текста в фольклоре (вербального или музыкального) отмечал произошедшие с ним в разной степени метаморфозы. Проблема «падения» профессионального сочинения при переходе в фольклор и станет предметом данного исследования. Этот негативный термин подразумевает примитивизацию объекта профессионального искусства, или даже — *fabra ars* — великого искусства, античная поэма «Геро и Леандр» заслуживает такого определения.

В греческой мифологии Геро — жрица Афродиты, у римлян — Киприды. Датировка поэмы «Геро и Леандр» и ее авторство служат пред-

метом дискуссий. Упоминание о Геро имеется у Вергилия, Овидия, Каллимаха. Весьма вероятно, что сюжет был разработан в кругу александрийских поэтов. Время создания поэмы — не ранее V века, возможно, и VI. Авторство приписывается Мусею (о котором не известно ничего), отмечается, что он подражал Нонну из Хмима, автору эпических поэм «Деяния Иисуса» (парафраза Евангелия) и «Деяния Диониса». Таким образом, известны приблизительная датировка и тот факт, что поэма принадлежит области профессионального искусства [6].

Автором статьи рассмотрено девять нотных вариантов баллады в шести немецких сборниках (в трех было приведено по два варианта баллады), ни одного полного совпадения нотного текста (и вербального) в сборниках нет.

Приведем начало немецкой народной баллады «Королевские дети», перевод Л. Гинзбурга:

Я знал двух детей королевских,
Печаль их была велика:
Они полюбили друг друга,
Но их разлучала река.
Вот бросился вплавь королевич
В глухую полночную тьму,
И свечку зажгла королева,
Чтоб виден был берег ему.
Но злая старуха черница
Хотела разбить их сердца
И свечку она загасила,
И ночь поглотила пловца [11, с. 150].

Сюжет баллады, отчасти, совпадает с содержанием античной поэмы «Геро и Леандр». Начало поэмы:

Спой о светильнике, Муза, свидетеле тайных свиданий,
И о бесстрашном пловце, спешившем по морю ночному
К тайному браку — его не зрела бессмертная Эос,
Об Абидосе и Сесте, где брак Геро совершился.

Слышу, Леандр плывет, и светильник трещит, разгораясь,
Тот, что один возвещал во мраке о власти Киприды
И лишь один озарял полуночную свадьбу влюбленных.
Символом был их любви он. <...>

Он подавал им всегда и весть об их брачном свидании,
Прежде чем ветер враждебный дыханьем его не коснулся.
Муза, мне спеть помоги, как бурная ночь погасила
Светоча яркий огонь и жизнь молодую Леандра
[3, с. 76].

В сюжете есть много совпадений. Это тема запретной любви и тайных свиданий, наличие персонажа, олицетворяющего рок: Посейдон в поэме и *falsche Nonne* («фальшивая», «неправильная» монахиня) в балладе; погасший факел в поэме и свеча в балладе; гибель девушки, не перенесшей разлуки с любимым.

Подстрочный перевод баллады выявляет ещё одну интересную деталь. Слово «река» в немецком тексте не используется. Речь идет о «воде», ее «много», она «глубокая». Еще одно обозначение — «зеленое море». Выражение «*grüne See*» возможно перевести и как «зеленое море», и как «зеленое озеро». В немецких народных песнях оно не встречается. Между тем «зеленое море» — характерное словосочетание в Древней Греции, где синий цвет не осознавался и не обозначался, примером могут служить поэмы Гомера. События в «Геро и Леандре» происходят на берегах морского пролива Геллеспонт.

Попробуем понять, когда и как сюжет «Геро» мог проникнуть в немецкую песенную культуру. Переход от язычества к христианству стал долгим процессом. В мировоззрении V века религиозная и культурная эклектика была распространенным явлением, творчество Нонна — тому подтверждение. Образованность языческая и христианская повсеместно сосуществуют в одновременности и активно взаимодействуют. Причем это продолжается долго: через десять столетий (!) после создания трагедий Эврипида появляется подражание им — сочинение христианского автора псевдо-Григория Назианзина «Христос Страдающий» [6]. В Средневековых соборах можно встретить среди изображений святых и античных персонажей, например, в соборе св. Ульма находится бюст Вергилия¹ (статуи в европейских церквях стали устанавливать с XI века). В Германии легенда о Геро и Леандре известна с XII века, видимо, она и не забывалась за прошедшие семь столетий?

Эпоха Возрождения обострила интерес к античному искусству. Записана баллада была

в Мюнстере в XV веке [10]. В XVI–XVIII веках «Геро и Леандр» — один из самых популярных сюжетов профессионального искусства. Некоторые примеры: в живописи он встречается в картинах Рубенса, Ван Дейка, Йорданса, Рембрандта, Голциуса, Блумарта, Гверчино. К нему обращались и такие крупные литераторы, как Поттер, Сакс, Маро, Марло, Лопе де Вега, Грильпарцер, Шиллер. На этот сюжет созданы и оперы: «Леандр» Пистокки, «Леандр» Логрошино, «Геро и Леандр» Паэра, «Геро и Леандр» Боттезини. В XIX веке оперу «Геро и Леандр» сочинил А. Бойто, но уничтожил свой юношеский опыт. Все эти перечисления позволяют понять, что легенда была широко известна.

Характерно, что она была известна и в народной культуре: у Ганса Сакса есть «История несчастной любви Леандра к госпоже Геро», упоминаются Геро и Леандр и в «Корабле дураков» Бранта.

Варианты современного текста народной баллады распространены в Германии: в Вестфалии, по Нижнему Рейну, в других областях. Количество строк песни различно, самое большее — семнадцать. При сокращении содержание иногда существенно меняется. Например, в одном из вариантов, записанных в Ямбурге, выброшены первые строфы, где описана гибель пловца. Девушка здесь хочет пойти в «зеленый лес» погулять с «юным солдатом». Сохранился только диалог девушки с матерью, когда она отвергает сестру и брата в качестве провожатых [4, с. 35]. Но нужно помнить, что сокращение текста часто встречается в фольклорных произведениях, и не потому, что исполнитель «слова забыл», а по той причине, что всем окружающим сюжет известен: такова особенность бытования фольклора. Это общее знание позволяет варьировать тему фольклорного произведения.

Текст баллады впервые опубликован в «Весеннем альманахе» в Берлине в 1804 году Фр. Х. Боте, происхождение мелодических вариантов более раннее. В немецких хрестоматиях публикуются два варианта. Первый с печальной и плавной мелодией в «балладном» размере 6/8 и минорном ладу (редком для народной немецкой песни). Форма куплетная, период из двух предложений. Размер сложный, но его легко представить себе как трехдольный, тогда выявляется форма, типичная для народной песни — двухчастная репризная (*пример 1*) [13, с. 161]. Второй вариант баллады также в куплетной форме, лад мажорный, плавная мелодика (*пример 2*) [13, с. 162].

Es waren zwei Koenigskinder



Es wa-ren zwei Koc - nigs kin - der, die hat - ten cin-an - der so lieb, sic -
 5 kon - nten zu - sam - men nihct kom - men, das Was - ser war viel - zu tief.

Пример 1

Es waren zwei Koenigskinder



"Ach Mut-ter, lie-be Mut-ter, mien Kopf tut mir - so - weh; ich moech-te gern schpa-
 6 zie - ren - wohl an die grue - ne - See, wohl an die grue-ne - See".

Пример 2

Из шести вариантов баллады российских немцев особенно интересны два. В песне, записанной в колонии Блюменфельд, мелодика несколько

«непредсказуема», она носит отпечаток импровизационности, желания «украсить» мелодическую линию орнаментикой (пример 3) [5, с. 40].

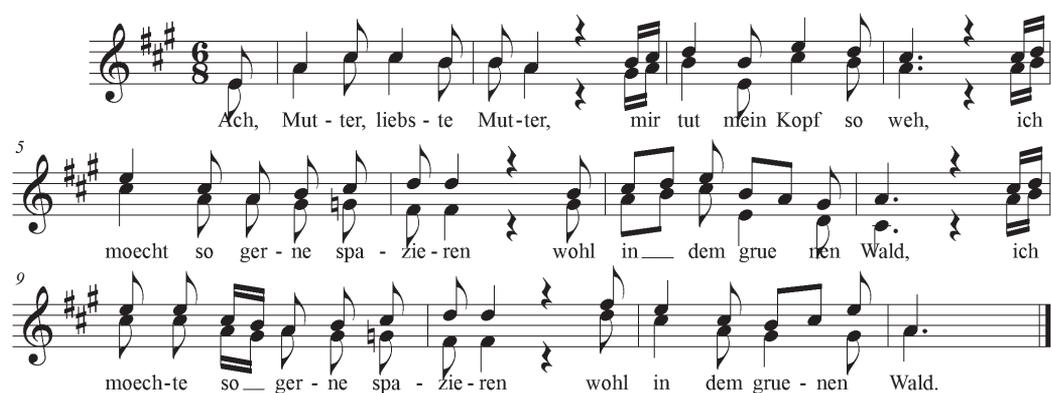


Es wa-ren zwei Koe-nigs - kin-der, die hat - ten sich ein-an-der so lieb. Sie
 6 konn-ten zu-sam-mennicht kom - men, das Was-ser war ih-nen - zu tief. -

Пример 3

Следующий пример интересен тем, что предполагает ансамблевое исполнение. Кроме того,

в нем встречается отклонение в S (D-dur), нечастое в народной немецкой песне (пример 4) [4, с. 35].



Ach, Mut - ter, liebs - te Mut-ter, mir tut nfein Kopf so weh, ich
 5 moecht so ger - ne spa - zie - ren wohl in - dem grue nen Wald, ich
 9 moech-te so - ger - ne spa - zie - ren wohl in dem grue - nen Wald.

Пример 4

Попробуем сравнить эти песни с тем вариантом, который бытует в профессиональной

культуре, с хором Макса Регера на тот же текст (пример 5) [14].

Max Reger, 1899

Moderato *p* *cresc.* *dim.* *cresc.*

Soprano
Es wa - ren zwei Koe - nigs - kin der, die hat - ten ein - an - der so

Tenor
Es wa - ren zwei Koe - nigs - kin - der, die hat - ten ein - an - der so

Bass

4 *dim.* *meno p* *cresc.* *f*

S
lieb, so lieb, die konn - ten zu - sam - men nicht kom - men, das

T
lieb, so lieb, die konn - ten zu - sam - men nicht kom - men, das

B

7 *dim.* *pp* Halbchor *rit.* *ppp*

S
Was - ser war viel zu tief, das Was - ser war viel zu tief.

T
Was - ser war viel zu tief, das Was - ser war viel zu tief.

B

Пример 5

Регер сделал обработку баллады «Королевские дети» в 1899 году для смешанного хора. Тональность A-dur, форма вариаций на сопрано-остинато: тема и 4 вариации. В третьей вариации тема проходит у теноров. В народных балладах музыка «нейтральна» по отношению к содержанию (куплетная форма), здесь же композитор находит множество выразительных средств и в гармонии, и в специфически-хоровых приемах, позволяющих передать музыкой оттенки содержания. Обращение девушки к пловцу поручено женской части хора (первая вариация); при появлении в тексте монахини происходит перегаармонизация темы (вторая вариация, fis-moll, символический выбор тональности), в диалоге с рыбаком — звучит мужской хор (третья вариация). К финалу сгущается фактура (четвертая вариация:

шесть голосов за счет *divisi* в партиях сопрано и басов) и тема проводится имитационно у сопрано и теноров.

Композитор не использует полный текст баллады, он исключает все, что не имеет прямого отношения к трагедии. Объем работы не позволяет подробно проанализировать это интересное произведение целиком. В качестве примера приведена только тема. Добавим, что это — исполняемое произведение, на немецких сайтах оно звучит у разных хоровых коллективов.

Рассмотрим, что изменилось в легенде, когда она стала частью немецкого фольклора, народной песней. Воспользуемся определением «картина мира», которое часто встречается в современных работах по культурологии. Словарь культуры XX века В. В. Руднёва определяет ее

как систему интуитивных представлений о реальности. Картину мира можно выделить, описать или реконструировать у любой социопсихологической единицы — от нации или этноса до какой-либо социальной или профессиональной группы или отдельной личности. Каждому отрезку исторического времени тоже соответствует своя картина мира [7].

Первое, что поражает, метаморфоза самого пространства, где разворачивается действие. В античной поэме все события трактуются как грандиозные, в них вовлечены не только герои, но и боги: Зевс, Мойра, Киприда, Эрот, Эос, Посейдон, ветры — Борей, Зефир, Эвр и Нот, созвездия Волопаса и Ориона. Упоминаются «фригийские края», Спарта, Ливан, Кипр, да и место действия обозначено: пролив между городами Сест и Абидос. Пространство античной культуры разительно отличается от песенного пространства немецкой баллады.

Действие в ней происходит в городе (его названия нет), в тексте упоминается монахиня, значит, есть и монастырь, и церковь. В переводе имеется фраза: «Как колокол стонет соборный!», но соборы были только в больших городах, в подлиннике текста — церковь (Kirche). «Дворец», упоминаемый в переводе, в подлиннике тоже отсутствует. Короли и королевы сказок и легенд — обычно условные персонажи, присвоенный им «статус» повышает их значимость. В тексте множество бытовых деталей: три свечи, (вместо факела), маленькие брат и сестра королевны, которых она не хочет брать в провожатые, народ, идущий на воскресную утреннюю службу, рыбак, с которым королевна договаривается о плате. Примечательна и фраза, с которой рыбаку вручается золотое кольцо в качестве платы: «Купи своим детям хлеба!» [11; 12]. Перед нами мир маленького городка, погруженный в быт, налицо то «снижение», о котором и говорит Науманн.

Любовь героев поэмы Мусея рисуется психологически убедительно, тонко, даже иногда с легкой иронией:

Грозно она говорила, как девушкам всем подобает.
Девичьи слыша угрозы Геро, подобные стрелам,
Понял Леандр, — это признак, что девушка просьбам
уступит.

В немецкой балладе события только описываются (жанр связан с эпосом), здесь нет психологических нюансов.

Как звучала баллада в народном исполнении, можно предположить. Имеется описание народного пения, сделанное сотрудником В. Жир-

мунского Г. Бахманом во время экспедиции по немецким колониям Украины, позволим себе большую цитату, пение колонистов описывалось редко: «Весь хор ведет запевала. Он один энергично поет первые слова строфы, затем песню мощно подхватывают остальные шесть-восемь певцов². Первый голос берет обычно так высоко, что возникает ощущение, что он вот-вот сорвется. Но с "хорошим" запевалой такого не бывает. В том и состоит первое условие его славы, что он превосходит высотой тона всех обыкновенных людей. Второе важное условие, которое он должен выполнить, — это превосходить всех своих певцов силой тона. А каждый из них, в свою очередь, старается достичь максимальной силы звучания <...>. При таком внимании к высоте и мощи звука совершенно не учитываются прочие художественные требования теории пения. Если дыхание прерывается в середине слова, мелодия на этом месте просто обрывается и после глубокого вдоха с нового приступа допевадается вторая половина слова, предваряемая еще немецким звуком "h", схожим с выдохом кузнечных мехов. Некоторые певцы обычно после того, как запевала протяжно пропойет последний звук строфы, еще раз сильным голосом повторяют последний слог» [8]. Если сравнить с профессиональным исполнением, «падение» тоже весьма заметно.

И все же позволим себе не согласиться с Науманном. Фольклорное произведение и профессиональное выполняют в обществе разные функции, поэтому некорректно оценивать их по одинаковым критериям.

Специфические законы поэтики фольклора не сходны с методами профессионального художественного творчества. Певец (рассказчик) и слушатель интересуются только действием и больше ничем. Характеристика героя — это описание не индивидуальности, а типа героя как действующего лица. Ещё одно важное свойство, связано с пространством: это всегда эмпирическое пространство, то, которое в момент действия окружает героя. В балладах происходящие события «отнесены к потенциальной современности и действительности, хотя, может быть, и не к той, которая окружает исполнителя» [1]. Мир маленького города, отраженный в балладе, знаком каждому слушателю, а обилие бытовых деталей придает происходящим событиям весомую степень достоверности, тем самым усиливая их эмоциональное воздействие.

Интересно, что и музыка создает две разные картины мира, даже если убрать текст. Песенная интонация связывает воображение слушателя с бытом, тем, что вблизи, сочинение Регера

находится в другом мире (хотя тема та же). Этому способствуют звучность профессионального хора, (другая манера исполнения, академическое звукоизвлечение, более «отстраненное» от слушателя, иное звуковое пространство — многоголосный смешанный хор); акустика сложного гармонического языка тоже делает это пространство «чужим», не бытовым, как и «непредсказуемые» изменения при повторах темы, «общего знания» здесь не существует. Наконец, масштабы произведения больше: и за счет повтора фразы частью хора (Halbchor), и возникающих по этой же причине звуковых эффектов, близких к «эху» — прямой посыл внимания слушателя к пространственному восприятию.

Когда профессиональное произведение попадает в сферу фольклора, оно и функционирует по законам фольклора. При этом идея античной поэмы о силе любви и коварстве рока не «снижена», она одинаково понимается александрийским поэтом, полуграмотным горожанином средневекового города и нашим современником.

Примечания

- ¹ Постройка собора началась в XIV веке, закончилась в XIX.
- ² Носитель фольклора в Германии — мужчина, холостой парень, хоровое пение в начале XX века тоже было обычно мужским.

Литература

1. *Аникин В. П.* Теория фольклора [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://studwood.ru/797012/kulturologiya/folklor_deystvitelnost (дата обращения: 10.08.2018).
2. *Жирмунский В. М.* Фольклор Запада и Востока: сравнительно-исторические очерки // Методика социальной географии (диалектология и фольклор в свете географического исследования). М.: ОГИ, 2004. 463 с.
3. *Мусей. Геро и Леандр* // Памятники поздней античной поэзии и прозы / под ред. М. Грабарь-Пассек, пер. М. Дриневиц. М.: Наука, 1964. С. 76–84.
4. Народные песни Баварской колонии Ямбург на Днепре / сост. В. Жирмунский. М.: Готика, 1996. 88 с.
5. Песни и баллады волжского села Блюменфельд / ред.-сост. Е. М. Шишкина-Фишер. М.: Готика, 1999. 164 с.
6. *Поспелов Д. А.* Христианский «эпос» Нонна / Нонн из Хмима. Деяния Иисуса. Парафраза Святого Евангелия от Иоанна. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 288 с.
7. *Руднёв В. П.* Словарь культуры XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/849/КАРТИНА (дата обращения: 29.08.2018).

8. *Светозарова Н. Д.* Герман Бахман и его книга «Поездка в немецкие колонии Березанского района». СПб.: Нестор-История, 2015. 142 с.
9. *Токарев С. А.* История зарубежной этнографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://geum.ru/next/art-106444.leaf-12.php> (дата обращения: 30.08.2018).
10. *Утебаева А. С.* Классификация баллад сборника «Волшебный рог мальчика» Клеменса Брентано и Ахима фон Арнима [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://library.wksu.kz/dmdocuments/Утебаева%20А.С..pdf> (дата обращения: 08.08.2018).
11. Чудесный рог. Народные баллады / авт.-сост. А. В. Парин. М.: Московский рабочий, 1985. 431 с.
12. *Arnim, L. A. von, Clemens B.* Des Knaben Wunderhorn. Kehl: SWAN Buch-Vertrieb, 1994. 307 S.
13. *Bruder S.* Volksliederbuch. Melodieausgabe. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1974. 235 S.
14. *Reger M.* Es waren zwei Koenigskinde [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://primanota.ru/max-reger/es-waren-zwei-konigskinder-sheets.htm> (дата обращения: 08.08.2018).

References

1. Anikin, V. P. (1996), *Teoriya fol'klora* [Theory of folklore], available at: https://studwood.ru/797012/kulturologiya/folklor_deystvitelnost (Accessed: 10 August 2018).
2. Zhirmunskiy, V. M. (2004), *Fol'klor Zapada i Vostoka: Sravnitel'no-istoricheskiye ocherki. Metodika sotsial'noy geografii (Dialektologiya i fol'klor v svete geograficheskogo issledovaniya)*, [Folklore of the West and the East: Comparative-historical essays. Methods of social geography (Dialectology and folklore in the light of geographical research)], OGI, Moscow, Russia.
3. Grabar'-Passek, M. (1964), "Musi. Hero and Leander", *Pamyatniki pozdnej antichnoj poehzii i prozy* [Monuments of late antique poetry and prose], Translated by M. Drinevich, Nauka, Moscow, Russia, p. 76–84.
4. Zhirmunskiy, V. (ed.) (1996), *Narodnyye pesni Bavarskoy kolonii Yamburg na Dnepre*. [Folk songs of the Bavarian colony Yamburg on the Dnieper. Compiled by V. Zhirmunsky], Gotika, Moscow, Russia.
5. Shishkina-Fisher, Ye. M. (ed.) (1999), *Pesni i ballady volzhskogo sela Blyumenfel'd* [Songs and ballads of the Volga village of Blumenfeld], Gotika, Moscow, Russia.

6. Pospelov, D. A. (2004), *Khristianskiy "epos" Nonna. Nonn iz Khmima. Deyaniya Iisusa. Parafraza Svyatogo Yevangeliya ot Ioanna* [The Christian "epic" Nona / Nonn from Hmima. The Acts of Jesus. Paraphrase of the Holy Gospel of John.], Azbuka-Klassika, Saint Petersburg, Russia.
7. Rudnov, V. P. (1999), *Slovar' kul'tury XX veka*, [Dictionary of culture of the twentieth century], available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/849/КАРТИНА (Accessed 29 August 2018).
8. Svetozarova, N. D. (2015), *German Bakhman i yego kniga «Poyezdka v nemetskiye kolonii Berezanskogo rayona»* [Hermann Bachmann and his book «A trip to the German colonies of the Berezanskiy district»], Nestor-Istoriya, Saint Petersburg, Russia.
9. Tokarev, S. A. (1978), *Istoriya zarubezhnoy etnografii* [The history of foreign ethnography], available at: <http://geum.ru/next/art-106444.leaf-12.php> (Accessed 30 August 2018).
10. Utebayeva, A. S. *Klassifikatsiya ballad sbornika «Volshebnyy rog mal'chika» Klemensa Brentano i Akhima fon Arnima* [Classification of the ballads of the collection «The Magic Horn of a Boy» by Clemens Brentano and Achim von Arnim], available at: <https://library.wksu.kz/dm-documents/Утебаева%20А.С..pdf> (Accessed: 08 August 2018).
11. Parin, A. V. (1985), *Chudesnyy rog. Narodnyye ballady* [A wonderful horn. Folk ballads. Moscow], Moskovskiy rabochiy, Moscow, Russia.
12. Arnim, L. A. von and Clemens, B. (1994), *Des Knaben Wunderhorn*, SWAN Buch-Vertrieb, Kehl, Germany.
13. Bruder, S. (1974), *Volksliederbuch. Melodieausgabe*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Germany.
14. Reger, M. *Es waren zwei Koenigskinder*, available at: <http://primanota.ru/max-reger/es-waren-zwei-konigskinder-sheets.htm> (Accessed: 08 August 2018).

© Макина А. В., 2018

УДК 784.67

ЖАНРЫ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ «ЛАДУШКИ»

Д. А. БАТИНА

В данной работе на примере хорового цикла «Ладушки» для детского хора и фортепиано современного пермского композитора Д. А. Батина анализируется претворение детских жанров фольклора в профессиональной хоровой практике.

Ключевые слова: детское хоровое исполнительство, репертуар, Д. Батин, хоровой цикл, обработка, малые жанры фольклора

Репертуар детского хорового коллектива — это самый важный фактор музыкального развития певчих, воспитания музыкальной культуры детей, формирования их нравственного и эстетического мировоззрения. Н. В. Аверина отмечает: «Особое значение репертуар имеет в детском хоровом исполнительстве, так как здесь закладывается фундамент музыкальной культуры детей. Разучивание и исполнение произведений оказывает многостороннее воздействие на психику ребенка, развивая его внимание, память, обостряет способность к наблюдениям и обобщениям, делает более тонким и восприимчивым его слух, воспитывает ощущение формы, гармонии. Репертуар оказывает непосредственное влияние на воспитание эстетического вкуса, на формирование художественных взглядов и представлений детей и определяет творческое, исполнительское лицо детского коллектива» [1]. В умело подобранном репертуаре прослеживается синтез воспитания и обучения, единство процесса овладения

знаниями, навыками, умениями и систематического, целенаправленного воздействия на духовное развитие личности. В этом и проявляется основное значение репертуара.

В последние годы появляются новые хоровые сборники, тетради, в которых сочетаются музыкально-поэтические достоинства и педагогическая целесообразность репертуара. Среди них: «Пойте с нами» (2002, сост. Н. В. Никольская), «Хоровые миниатюры и песни» в двух частях Е. Подгайца (2004), Хоры для детей: сборник циклов и отдельных хоров С. М. Слонимского, репертуарный сборник «Песни солнца» (2006, сост. М. Амбарцумян, Г. Ковалев), «Праздник каждый день» И. Каплуновой и И. Новоскольцевой (2007), сборник песен «Дружная песня» А. В. Чернышова (2007), сборник песен «Мир прекрасен» А. С. Наумовой (2012), «Хоровая лаборатория XXI века»: музыка для детей и юношества (2012, сост. И. В. Роганова), «Нотная папка хормейстера», сост. Б. И. Куликов и Н. В. Авери-

на (2013), хрестоматия «Младший хор. Одногласие» (2015, ред.-сост. И. В. Роганова) и многие другие.

Одна из важных составляющих репертуара детского хорового коллектива — это фольклорные произведения, формирующие эстетический и художественный вкус детей на основе национальной музыки и поэзии. В настоящее время, с его ускоренным темпом, динамичным ритмом, с активным электронно-техническим развитием фольклор выступает в качестве противовеса, который позволяет не потерять живую интонацию, русское слово, вековые традиции и богатство фольклорных пластов. Прикосновение к «живительному источнику» народной мудрости — фольклору — необходимо в самом раннем школьном возрасте. С. Миропольский так отмечал благотворное воспитательное влияние народной песни на исполнителей и слушателей: «Песня служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться» (цит. по: [7, с. 27]).

Народная поэзия богата аллегориями, эпитетами, метафорами, художественными образами, что придает определенную направленность детскому воображению. Исследователи сравнивают содержание народной песни со «здоровой пищей» для детского представления, чувств, заветных мечтаний. В одной из крупных работ по детскому фольклору М. Н. Мельников подчеркивает: «В детском фольклоре находится ключ к пониманию возрастной психологии, детских художественных вкусов, детских творческих возможностей» [8, с. 3]. «Детский фольклор представляет специфическую область народного творчества, объединяющую мир детей и мир взрослых, включающую целую систему поэтических и музыкально-поэтических жанров фольклора» [8, с. 4]. Фольклор для детей можно разделить на несколько групп: а) «поэзия пестования» или «материнская поэзия» (колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки); б) календарный (заклички и приговорки); в) игровой (игровые припевы и приговоры, жеребьевые сговорки, считалки, дразнилки, поддевки, перевертыши; г) дидактический (скороговорки, загадки, пословицы и поговорки). Е. М. Кершнер считает, что именно фольклор должен быть основой воспитания детей, средой познания окружающего мира и идентификации себя в этом мире. Фольклор — это уникальная педагогическая система познания этики, норм поведения, ценностей и красоты (цит. по: [4, с. 34]).

Неоспоримым вкладом в репертуар детского коллектива является хоровая музыка современного пермского композитора, члена Союза ком-

позиторов России, дипломанта международных конкурсов Д. А. Батина (род. 1974). Уже признанная многими музыкантами г. Перми и различных регионов России хоровая музыка молодого композитора отвечает воспитательным и обучающим задачам репертуара. Хоровое творчество Д. А. Батина весьма разнообразно: это духовные сочинения («Cruifixus», «Месса», «Gloria brevis in D», «Месса», «Ave Maria»), концерт («Песни Гагаку» на слова японских поэтов), хоры а cappella («Два хора на слова А. Володеева»), оперы для детей («Страсти по Ивану Семенову» по повести Л. Давыдычева, «Призраки Рождества» по мотивам святочного рассказа Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе», «Малахитовая шкатулка» по мотивам произведений П. Бажова). К числу последних сочинений относятся кантата «Звездочет» на слова Л. Кузьмина, а также цикл «Ладушки» для детского хора и фортепиано по мотивам народных уральских потешек и прибауток. Это интересный и оригинальный пример воплощения детских фольклорных жанров в хоровом варианте исполнения.

Если в музыкальной практике переложением и аранжировкой называют «перенесение фактуры оригинального произведения в иную, но схожую с оригиналом сферу» [10, с. 186], то обработка имеет «отличительную от оригинала художественную образность» и допускает весьма значительное вмешательство в оригинальный текст (добавления, дописывания, изменения и пр.). Обработка в широком истолковании означает «всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определенные цели» [6, с. 1070]. В связи с этим основным приемом претворения фольклорных жанров в хоровую партитуру цикла Д. А. Батина является обработка. В хоровой литературе известны такие обработки народных песен для хора, как цикл «Пять свадебных песен» В. Калистратова, обработка русской народной песни «Во кузнице» А. Косенкова, обработка русской солдатской песни «Песнь о Вещем Олеге» А. Любимова, обработка русской народной песни «Хоровод» Л. Некрасовой, обработка русской народной песни «Во поле березка стояла» В. Полякова, обработка русской народной песни «Не бушуйте, ветры буйные» Е. Таракановой и многие другие.

В цикле «Ладушки» Д. А. Батина пять частей: 1) «Лады, лада»; 2) «У бабушки»; 3) «Кот-котонай»; 4) «Бирю, бирю волчок»; 5) «Ай, ду-ду». Все части представляют различные народные жанры, отражающие целый мир детской жизни.

Первая, вторая, третья и пятая части цикла относятся к группе материнского фольклора или материнской поэзии. Первая часть выполняет функцию вступления к предстоящей детской за-

баве и передает настроение радости ожидания и нетерпения.

Ладушки, лады, лады, лада,
Не поливаны сады, да.
Некогда поливать,
Надо в ладушки играть.
Ладушки, лады, лада (4 раза).

«Ладушки» являются старинной детской игрой-потешкой, исполняемой няней или родителями ребенку для утешения и развития коммуникативных навыков. Истоки игры уходят в славянскую мифологию и ее обрядовые действия. Аналогичное явление существует в английской культуре — *pat-a-cake*. Наряду с «Сорокой» («Сорока-воровка», «Сорока-ворона») «Ладушки» представляют классический образец русских детских потешек. Для исполнения «Ладушек» берут руки ребенка в свои и, хлопая ими в ладоши на ударных слогах, напевают текст. В Толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова отмечается, что это «слово иногда понимается, как "ладошки", потому что при пении ударяют детскими ладошками одну о другую, но по происхождению это может быть множественное от "ладушка"». Ладушка в народной поэзии — возлюбленный, возлюбленная, милый, милая (Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова). В славянской мифологии Лада — это божество, богиня весны, весенней пахоты и сева, покровительница брака и любви.

В музыке первого номера настроение детской радости передается быстрым темпом ($\text{♩} = 100$) и обозначением характера *Maestoso*. Каждая из четырех строк единственной строфы данного номера изложена в трех тактах, образуя в целом структуру из 12 тактов. Это типичная структура периода, характерная для народной музыки, в которой прослеживается гемиола 3 : 4 в виде 4-х фраз по три такта. Также гемиола заложена в переменности размера: 4/4 и 3/4. Фольклорная основа музыки подчеркивается народным ладом — D-dur миксолидийский с элементами лидийского (тритоновый скачок *d-gis* в басу партии фортепиано) (см. *пример 1*).

В мелодической линии хора присутствуют элементы речитативности, говорка, скандирования на одном звуке, чередующиеся с интонацией восходящей большой секунды. Двухголосная вертикаль хора (*soprano*, *alto*) постоянно подчеркивает интервал чистой кварты как интонации призыва, передающей общий характер активности. С нее начинаются и заканчиваются фразы. Общий диапазон хора выдержан в объеме чистой квинты, в пределах которого выстраиваются вертикали терций и большой секунды.

Если инструментальный проигрыш звучит в размере 3/4, то основной хоровой напев проходит в размере 4/4. В нем присутствует пропевание всех слогов равномерными музыкальными длительностями (восемь восьмых). Отдельные слоги расцвечены небольшими распевами. В данном случае важно понятие слогового времени, в котором, согласно Т. В. Поповой, «музыкально-ритмическая продолжительность одного слога вне зависимости от того, выражен ли этот слог одним звуком (четвертью, половиной) или же попевкой из двух, трех, четырех и большего количества звуков» [9, с. 156]. Чтобы сохранить равнодлительность строк с разным количеством слогов (9, 8, 6, 7, 7), отдельные слоги представлены небольшими попевками из двух звуков.

Силлабическая подача текста на основе ритмической фигуры в первой и последней строках на слова «Ладушки, лады, лада» (восьмая, две шестнадцатые, четыре восьмых) ассоциируется с моторным движением (хлопанье в ладоши). Динамичная партия фортепиано, написанная на *ff* и *sf*, с обилием акцентов и глissандо, охватывающая диапазон инструмента от большой октавы до третьей, многократно утверждает ритмическую формулу с добавлением дробления первой или третьей доли на шестнадцатые длительности. Если первые три фразы номера построены по принципу чередования (вопрос-ответ) оркестра и хора, то в четвертой фразе хор на слова «Ладушки, лады, лады» и оркестр сливаются в синхронном ритмическом движении, утверждая и предвосхищая настроение детской радости и игры-потешки следующего номера.

У потешки «У бабушки» (см. *пример 2*), мягкой и задушевной по характеру, существует много вариантов текста (около семи) (в частности, второй половины). В тексте второго номера цикла представлен мало известный вариант:

— Ладушки, ладушки.
— Где были?
— У бабушки.
Стряпала нам бабушка
Вкусные оладушки.
Ладушки, ладушки,
Стряпала оладушки,
В масло макала,
Всех угощала.

— Ладушки, ладушки, да.
— Где были?
— У бабушки.
— Что ели?
— Кашку.

— Что пили?
 — Бражку.
 — Что на закуску?
 — Хрен да капустку.
 — Ладушки, ладушки.
 — Где были?
 — У бабушки.
 Попили, поели,
 Домой полетели.

В данной части цикла использована куплетная форма (два куплета). Естественная речевая интонация первого стиха воплощается в музыке унисонным изложением хора с гетерофонным окончанием фраз в виде расщепления основного тона на восходящую большую секунду в партии сопрано и нисходящую в партии альтов. Как известно, гетерофония восходит к более архаичским типам изложения и связана с естественными особенностями человеческого голоса. Мелодика второго стиха становится более развитой в партии сопрано, образуя с несколько статичным нижним голосом интервалы кварты и терции. Вопросы «Что ели?», «Что пили?», «Что на закуску?», «Где были?» построены на гармонических интервалах чистой квинты. Архаичность жанра подчеркивается квинтовыми созвучиями аккомпанемента, основанных на I, I7, IV, VI7, VI⁷, VII7, II⁷ миксолидийского D-dur. Данные ступени являются элементами модальной гармонии. В этом номере полуторное соотношение гемиолы образуется в инструментальной партии сопоставлением внутри четырехдольного такта двух трехдольных и одного двухдольного мотивов.

Третий номер «Кот-котонай», написанный в жанре колыбельной песни, как и заключительный номер цикла (прибаутка) продолжает группу поэзии материнства. Если потешки побуждают ребенка к бодрствованию, обучению и знакомству с ручками, пальчиками, ножками, то данный номер переходит к размеренному, нежному напеву успокоения (см. *пример 3*).

Кот-котонай,
 Поди дома работай,
 Коням сена надавай.
 Еще Ваню покачай.
 Уж как я тебе, коту,
 За работу заплачу —
 Дам я кринку молока,
 Дам кусок-то пирога.

Жанровый контраст — характерный прием для построения цикла. Две строфы изложены в форме предложений повторного строения по

8 тактов. Общеизвестный литературный текст воплощен самыми специфичными приемами колыбельности. Первый двутакт, основанный на широкой распевной интонации от I к VII ступени с опорой на восходящую терцию и квинту, уравновешивается интонацией укачивания во втором мотиве, построенном на малой секунде (V-VI-V) и заключительном возврате от IV ступени к I. Второй двутакт становится основой для 3 и 4 фразы, повторение которых создают атмосферу покоя. Умеренное использование приема распевания гласных придает песне особую выразительность, пластичность и гибкость мелодического изложения. В строении фраз присутствует переменность размера 4/4 и 3/4, вновь создающие гемиолу метра.

Четвертая часть «Бирю-бирю волчок» (см. *пример 4*) переходит к жанру сказки, производству устного народного творчества, одного из видов фольклорной прозы. В основе текста лежит начало уральского варианта волжской сказки «Волщице»:

Бирю-бирю, бирю-бирю волчок.
 На горе живет старичок.
 Старичок да бабушка (2 р.).
 Паренек да девушка (2 р.).
 У них было семь овечушек,
 Восьмое телятятко (2 р.),
 Девято жеребятятко.

Многokrратно повторяющийся, «крутящийся» трихордовый мотив в партии сопрано создает ассоциации с быстро вращающейся детской игрушкой волчком-юлой. Присоединяющийся альтовый голос образует диссонлирующие двухголосные созвучия (секунды, тритона, септимы), отражающие некоторую «угловатость» образа волка. В хоровой фактуре представлены все типы голосоведения: косвенное, противоположное и особенно параллельное (в чистую кварту). Интересной находкой второй половины стиха является каноническое изложение хора, нагнетающее общее динамичное движение, усиленное акцентами, динамикой *ff* и *sf*, снова сходное с моторикой волчка-юлы.

Печальное содержание сказки подчеркивается гармонией в партии фортепиано, основанной на ступенях фригийско-дорийского a-moll. Некоторая архаичность, суровость уральской сказки иллюстрируется параллельными малыми минорными септаккордами VI_{мин}, VII_{мин}, III_{мин}, IV ступенями в партии фортепиано.

В переменности размера вновь наблюдается полуторное соотношение долей: чередования

четырёх- и трёхдольного размеров, и соответственно двух- и трёхдольных мотивов.

В заключительной 5-й части цикла использованы отдельные строки прибаутки «Ай, дуду».

Ай, дуду-дуду-дуду,
Сидит ворон на дубу, да (2 р.).
Он играет во трубу. Ой!
Труба шелковая (3 р.), полушелковая. Ой!
Синенькие глазки (3 р.) купили салазки. Ой!
Ехали мы, ехали (3 р.) к бабушке приехали.
Стала бабушка вставать (3 р.),
Стала нас она встречать!

В данной части сложный музыкальный размер 10/8 делится на ряд простых: 3/8+3/8+2/8+2/8. Обычно данный размер состоит из одинаковых простых размеров, если они будут разными, то такой размер называют смешанным. В сложном размере имеется не только сильная и слабая доли, но и относительно сильная, с которой звучит мелодия с другой ритмичностью. Сопоставление двух трёхдольных и двух двухдольных мотивов, как и в предыдущих частях, образует гемиолу.

Мелодическая линия прибаутки существенно отличается от предшествующих частей. Построенная в виде постепенных нисходящих и восходящих двухголосных волн, тема охватывает диапазон чистой октавы в каждой партии. Динамичные в ритмическом плане фразы оканчиваются распевными октавными восклицаниями «Ой!» (пример 5).

На протяжении всей части партия фортепиано поддерживает хоровые голоса в виде дублировки. Данная прибаутка, написанная в темпе Presto, также выдержана в натуральном ладу (d-moll с элементами дорийского).

В конце прибаутки возвращается тема игры в «Ладушки»: композитор включает элемент театрализации, вводя на сцене парное хлопанье в ладоши (ремарка в нотах «играют в ладушки») на фоне того же тритонового хода (*d-gis*). Как реминисценция возвращается фраза первого номера «Лады, лада», каждая нота которой проходит с акцентов на *ff* с заключительным ударом на слог «Да!».

Обработки малых жанров фольклора в хоровом цикле «Ладушки» Д. А. Батина отличаются яркостью, образностью, доступностью изложения. Ориентируясь на детское хоровое исполнительство, на вокальное удобство данного произведения композитор обращает особое внимание на понятную детям форму, простоту и прозрачность фактуры, народные лады, удобство тесситуры, ясное голосоведение, лаконизм и строгую определенность хорового письма, глубоко продуман-

ную экономию выразительных средств. С чертами русской музыкальной ритмики связано проникновение гемиольных соотношений на уровень метроритмической системы: образование гемиольных ритмических рисунков, тактовой переменности с пропорциями 2 : 3 по горизонтали, смешанных размеров, сложение неквадратных структур.

В сочинении пермского композитора гармонично сочетается высокий профессионализм и простота музыкального языка, новые средства выразительности и традиции классической музыки. Все это способствует широкой востребованности сочинений Д. А. Батина в современном детском исполнительстве. Данный цикл входит в репертуар многих детских коллективов, таких как ДМШ «Хоровая капелла мальчиков и юношей» г. Перми, образцового хорового коллектива «Фантазия» ДШИ № 15 г. Перми, хор ДМШ г. Ессентуки и других. В хоровом творчестве пермского композитора чувствуется опыт многолетней дирижерской работы. По мнению хормейстеров, музыка Д. А. Батина отличается редкой сбалансированностью, гармоничностью и естественностью звучания.

Литература

1. *Аверина Н. В.* Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1996. 24 с.
2. *Бекирова Г. И.* Современные обработки фольклорных мелодий: закат или расцвет жанра? // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2012. № 4 (32). С. 112–114.
3. *Воробьева Т.* Музыкальный фольклор — дошкольникам // Народное творчество. 2014. № 6. С. 44–47.
4. *Галянт И. Г.* Детский фольклор как средство организации жизненного пространства детей на этапе дошкольного детства // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016 № 8. С. 32–36 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/317613/#2> (дата обращения: 22.01.2018).
5. *Зуева Т. В.* Русский фольклор. М.: Флинта: Наука, 2002. 400 с.
6. *Келдыш Ю. В.* Обработка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1976. С. 1070–1071.
7. *Мелик-Пашаев А. А.* Ступеньки к творчеству. 2-е изд., испр. и доп. М.: Бином. Лаборатория знаний, 2012. 159 с.
8. *Мельников М. Н.* Русский детский фольклор. М.: Просвещение, 1987. 240 с.

9. Попова Т. В. Основы русской народной музыки. М.: Музыка, 1977. 224 с.
10. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. М.: Академия, 2002. 352 с.

References

1. Averina, N. V. (1996), *Problema repertuara v detskom horovom ispolnitel'stve* [Repertoire problem in children's choral performance], abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, Russia.
2. Bekirova, G. I. (2012), "Modern processing of folklore melodies: sunset or flowering of the genre?", *Vestnik Chelybinskoi gosudarstvennoi akademii kul'turi i iskusstva* [Bulletin of the Chelyabinsk state academy of culture and art], no. 4 (32), p. 112–114.
3. Vorob'eva, T. (2014), "Musical folklore for preschoolers", *Narodnoe tvorchestvo* [National creativity], no. 6, p. 44–47.
4. Galynt, I.G. (2016), "Children's folklore as means of the organization of vital space of children at a stage of the preschool childhood", *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk state pedagogical university], no. 8, pp. 32–36, available at: <https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/317613/#2> (Accessed: 22 January 2018).
5. Zueva, N. V. (2002), *Russkii folklore* [Russian folklore], Flinta, Nauka, Moscow, Russia.
6. Keldysh, Yu. V. (1976), "Processing", *Muzykal'naya ehnciklopediya* [Music Encyclopedia], Sovetskaya ehnciklopediya, Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia, p. 1070–1071.
7. Melik-Pashaeva, A. A. (2012), *Stupen'ki k tvorchestvu* [Steps to creativity], Binom, Moscow, Russia.
8. Mel'nikov, M. (1987), *Russkii detskii fol'klor* [Russian children's folklore], Prosveshenie, Moscow, Russia.
9. Popova, T. V. (1977), *Osnovy russkoi narodnoi muzyki* [Bases of the Russian folk music], Muzyka, Moscow, Russia.
10. Samarina, V. A. (2002), *Horovedenie i horovaya arangirovka* [Horovedeniye and choral arrangement], Akademiya, Moscow, Russia.

Приложение

Score

1. Лады, лада

Д. Батин

Maestoso ♩ = 100

Soprano

Alto

Piano

ff

f

gliss.

ff

sf

ff

S

A

Pno.

Ладушки, лады, лады, лада,

Неполиваны сады, да.

S
A
Pno.

Некогда по-ли-вать,

sf *gliss.* *ff*

Пример 1

2. У бабушки

Д. Батин

Allegro ♩ = 120

Soprano
Alto
Piano

p Ладушки, ладушки. - Где были? - У бабушки. Стряпала нам бабушка вкусные оладушки. - ки.

Пример 2

Score

3. Кот-котонай

Д. Батин

Andante ♩ = 70

The musical score is arranged in four systems. The first system (measures 1-6) features Soprano, Alto, and Piano parts. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 70 beats per minute. The piano part includes triplets and a *pp* dynamic. The lyrics are: 'Кот - ко - то - най, поди дома рабо-'. The second system (measures 7-10) is marked 'Piu mosso' and *f*. The lyrics continue: '- тай, коням сена на-да - вай, еще Ваню по - ка -'. The third system (measures 11-14) features a *f* dynamic for the Soprano part with the syllable 'А...' and a *pp* dynamic for the Alto part with the syllable '- чай.'. The piano part has a *ff* dynamic and includes a *8va* marking. The fourth system (measures 12-14) shows the Soprano and Alto parts with whole notes, while the piano part features a *molto dim.* dynamic and a series of triplets.

13 *rit.*
S *p* (закр. ртом)
A
Pno. *p* *

Пример 3

4. Бирю, бирю волчок

Д. Батин

Allegro ♩ = 130
Soprano *звично*
Alto *f* Бирю, бирю, бирю, бирю волчок, на горе живет-то
Piano *mp*
S старичок, на горе живет-то старичок, старичок да ба-бушка.
A
Pno. *mf* 8va - - , 8va - - ,

Пример 4

Score

5. Ай, ду-ду

Д. Батин

Soprano *mf* Ай, ду - ду - ду, ду - ду, ду-ду, си - дит, во-рон на ду-бу, да,

Alto

Piano *mf*

sf *8va*

4 S сидит ворон на дубу, да, он иг - ра - ет во тру-бу.

A

Pno. *sf* *8va*

7 S Ой!

A

Pno.

©

*

Пример 5

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Нгуен Тхи Ким Нган, 2018

УДК 78.071

М. С. ВОСКРЕСЕНСКИЙ — МУЗЫКАНТ-ПРОСВЕТИТЕЛЬ

Статья посвящена наиболее важным аспектам просветительской деятельности М. С. Воскресенского — народного артиста РСФСР, выдающегося пианиста, профессора МГК им. П. И. Чайковского. Сквозь призму его теле- и радиопередач автор рассматривает отдельные события творческой биографии Е. Светланова, М. Ростроповича, Э. Гилельса, Г. Соколова, Н. Мильштейна, Р. Керера и др.

Ключевые слова: М. С. Воскресенский, искусство современного пианизма, музыкальное просветительство, музыканты-исполнители

Профессор МГК им. П. И. Чайковского Михаил Сергеевич Воскресенский широко известен как пианист, член жюри ряда престижных международных конкурсов, музыкальный деятель. Его многочисленные просветительские проекты пользуются большим успехом у публики. Тем не менее на сегодняшний день они не получили достаточного освещения в исследовательской литературе.

Основным направлением просветительской работы М. Воскресенского стали выступления с лекциями на радио и телевидении, а также участие в качестве ведущего в различных концертных программах.

Первая радиопередача, организованная М. Воскресенским, была посвящена его учителю — Льву Николаевичу Оборину. Затем, в начале 1970-х годов, он выступил на телевидении с рассказом о ноктурнах Ф. Шопена, ранее записанных им на фирме «Мелодия».

12 мая 1976 года в просветительской деятельности М. Воскресенского состоялось еще одно знаковое событие: премьера первой передачи из цикла «Беседы у рояля». В рамках программы прозвучали ноктурны Шопена: e-moll (op. 72), cis-moll (op. 27 № 1), b-moll (op. 9 № 1), E-dur (op. 9 № 2) и H-dur (op. 9 № 3), исполненные самим М. Воскресенским.

В своей лекции автор подчеркнул особое значение жанра ноктурн в творчестве Шопена и процитировал фрагмент письма, в котором композитор признается, что «не терпит» объяснения своих произведений и «привнесения литературного момента в тонкий язык музыки» [1]. Тем самым М. Воскресенский старался донести до зрителей мысль о том, что музыка в представлении творца способна выразить мир чувств гораздо шире и глубже, чем человек может передать словами.

После успешного выхода передачи, посвященной Шопену, руководство телевизионного канала предложило артисту продолжить серию. В результате были подготовлены еще три выпуска: «Александр Николаевич Скрябин», «И. С. Бах — прелюдии и фуги» и «И. С. Бах — инструментальные концерты».

Рассказывая о Скрябине, М. Воскресенский описал его как «художника, который преодолевает любые преграды для своей творческой воли, идущей по пути борьбы, через страдания и муки к освобождению и созданию себя единым со Вселенной, с космосом»¹. В подтверждение своих слов он исполнил ряд фортепианных опусов композитора: этюды cis-moll (op. 2), b-moll № 7 и dis-moll № 12, прелюдии op. 17 № 4, op. 9 № 1 и op. 37 № 1, две поэмы op. 32, а также сонату № 5.

В следующей передаче, «И. С. Бах — Прелюдии и фуги», прозвучали пять прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира»: C-dur, cis-moll и B-dur из первого тома и fis-moll и g-moll из второго. М. Воскресенский обратил особое внимание зрителей на «гармонию целого» в баховских произведениях, сочетающуюся с разнообразием деталей, призванных подчеркнуть сущность темы и раскрыть ее.

«Баховская» тема была подхвачена в следующей части цикла, «И. С. Бах — инструментальные концерты» в которой М. Воскресенский традиционно выступил в роли ведущего и солиста. Совместно с оркестром Радио и телевидения под управлением Ю. Ароновича он представил публике два клавирных концерта композитора (d-moll и E-dur). Во вступительном комментарии М. Воскресенский затронул тему величия духа музыки Баха, ее обращенность ко всему человечеству. Однако цитирование лектором Р. Вагнера, композитора, чье творчество в те годы ассоциировалось с фашистской пропагандой, вызвало рез-

кое недовольство цензурного комитета. Передача была закрыта как «неприемлемая для советского телевидения».

Следующие выступления М. Воскресенского состоялись в 1979 году. Это был цикл из восьми радиопередач-бесед «Исполнительское искусство С. В. Рахманинова», организованный совместно с Е. Ф. Светлановым. Ведущие рассказывали об исполнительской и дирижерской деятельности композитора, его излюбленных жанрах, о значении его творчества для отечественной культуры.

Примечательно, что просветительская работа М. Воскресенского не исчерпывалась популяризацией классической музыки. Не менее важный ее аспект — *просветительство для профессионалов*, связанное с исполнением незаслуженно забытых сочинений. Одна из таких радиопередач была посвящена Н. К. Метнеру, его творческому наследию, философским взглядам, художественным принципам.

Предпосылкой для создания программы стало состоявшееся в начале 1970-х годов знакомство М. Воскресенского с единственными наследниками композитора: племянницей Верой Карловной Метнер и ее мужем Николаем Петровичем Тарасовым. Благодаря этому знакомству молодой пианист получил возможность изучить архив композитора, хранившийся у Веры Карловны.

Знакомство с наследием Метнера произвело на М. Воскресенского огромное впечатление. Спустя уже много лет, в 2010 году, при поддержке учеников ему удалось осуществить давнюю мечту — подготовить единственную в России запись полного собрания фортепианных сонат, созданных композитором.

Активная просветительская деятельность М. Воскресенского на телевидении возобновилась с 2013 года и продолжается по настоящее время. В качестве ведущего он выступил в программах «Игры классиков» (2012–2014) и «Исторические концерты» (2015–2017) (всего свыше 20 передач), в которых представил записи выступлений крупнейших музыкантов прошлого и современных исполнителей.

За годы просветительской работы М. Воскресенский выработал свою особую манеру изложения материала. Важной задачей для него является не только освещение фактов, связанных с деятельностью того или иного музыканта, но и максимально полное раскрытие его художественного почерка. Другая отличительная черта лекций М. Воскресенского — собственная трактовка произведений, не всегда совпадающая с точкой зрения самих исполнителей. Примечательно, что

со многими артистами, героями передач, М. Воскресенский имел личное знакомство.

За последние несколько лет М. Воскресенский реализовал целый ряд ярких проектов. Одним из таковых стала передача, посвященная Григорию Соколову и представленная в 2013 году телеканалом «Культура». Во время эфира М. Воскресенский публично принес извинения музыканту за то, что в 1966 году примкнул к тем, кто выражал недовольство после получения им первой премии на III Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Сегодня М. Воскресенский принадлежит к почитателям таланта Г. Соколова и высказывается о нем как об одном из самых масштабных художников нашего времени, открывающем незаслуженно забытые произведения Ж. Рамо, Ф. Куперена, У. Берда и других композиторов XVII–XVIII вв.

Другой заметной работой М. Воскресенского стала передача из цикла «Игры классиков», посвященная концерту, который состоялся в Большом зале Московской консерватории в 1989 году и был приурочен к 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. В программу концерта вошли в том числе выступления певицы И. Архиповой и Государственного академического симфонического оркестра СССР под управлением Е. Ф. Светланова.

С обоими знаменитыми артистами М. Воскресенский познакомился в 1955 году на Международном фестивале молодежи в Варшаве. Светланов для него — не только выдающийся дирижер, но и пианист, общественный деятель, автор лекций-концертов, основатель оркестра, ставшего национальным достоянием страны. «Светланов мог заставить оркестрантов играть лучше, чем они могли», — утверждал М. Воскресенский, повторяя слова Г. Капитонова, первого альтиста Государственного оркестра. В свою очередь, выступление И. Архиповой для него сохранило очарование артистки, всегда удивлявшей «бархатным голосом», оно было наполнено напряжением и эмоциональным подъемом (примечательно, что упомянутый концерт стал одним из последних в ее сценической деятельности).

Важнейшую роль в жизни М. Воскресенского сыграло знакомство с Э. Гилельсом, который оказал заметное влияние на формирование его исполнительских навыков. Знаменитый пианист стал для него «звездой первой величины на фортепианном небосклоне»³. Своеобразной данью уважения Гилельсу стали три выпуска «Исторических концертов», транслировавшиеся на телеканале «Культура» в 2015 и 2016 годах, а также открытая лекция о педагогической деятель-

ности Гилельса (2016), вошедшая в цикл «Великие профессора Московской консерватории».

В своих выступлениях М. Воскресенский характеризует Гилельса как музыканта-мыслителя, блестящего исполнителя, педагога, общественного деятеля. Он подчеркивает, что с момента победы на Всесоюзном конкурсе пианистов в 1932 году Гилельс никогда не переставал совершенствоваться. Его виртуозность всегда была «подчинена мысли», которая со временем все больше «углублялась, умудрялась»⁴.

М. Воскресенский особо отмечает честность, принципиальность и высокий профессионализм своего наставника. Он рассказывает, как Гилельс, будучи председателем жюри I Международного конкурса им. П. И. Чайковского в 1958 году, отстоял первую премию для американского пианиста Вана Клиберна, а четыре года спустя в рамках того же конкурса настоял, чтобы первая премия была разделена между Владимиром Ашкенази (СССР) и пианистом из Великобритании Джоном Огдоном. Лекция сопровождалась фрагментами концертных выступлений пианиста в Большом зале консерватории (1977). Среди прозвучавших произведений: Соната № 12 A-dur (op. 26) Л. Бетховена, Соната № 3 (op. 28) и восемь «Мимолетностей» op. 22 С. С. Прокофьева, Этюд cis-moll (op. 2) А. Н. Скрябина, «Арабески» (op. 18) Р. Шумана.

Наряду с программами о прославленных музыкантах М. Воскресенский создает передачи об исполнителях, имена которых не столь известны в России. Одной из таких фигур является Натан Мильштейн⁵, представитель одесской скрипичной школы. Музыкант эмигрировал в 1925 году на Запад, где приобрел широкую известность. На родине же его творчество по-прежнему остается малоизученным.

В программе рассматриваются интересные факты из жизни Мильштейна, в том числе его общение с Эженом Изаи в Бельгии, последовавшее за ним знакомство с бельгийской королевой Елизаветой и совместное с ней музицирование (королева играла первую скрипку в Квартете Бетховена, Мильштейн же успешно исполнил партию альты, не будучи при этом профессиональным альтистом⁶).

В апреле 2015 года М. Воскресенский реализовал еще один крупный проект — цикл из девяти передач «К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского» (в рамках «Исторических концертов»). Это был своего рода «марафон», в рамках которого знаковые сочинения композитора (Симфонии № 4, 5 и 6, «Манфред», Концерт для фортепиано с оркестром № 1, пьесы из

«Времен года», романсы и песни) прозвучали в исполнении выдающихся музыкантов. Среди них — В. Третьяков, Е. Кисин, И. Архипова, а также коллективы под управлением В. Гергиева, Д. Китаенко, Е. Светланова, В. Дубровского, Е. Мравинского.

М. Воскресенский обратил внимание зрителей на философские проблемы, затронутые в музыке Чайковского и до самого конца оставшиеся для композитора «неразрешенными вопросами»⁷ (жизнь и смерть, рай и ад, грех и раскаяние). С этой точки зрения ведущим особенно был отмечен «Манфред», опус, который сам Чайковский считал своим «лучшим симфоническим сочинением»⁸. По мнению М. Воскресенского, именно в этом образе концентрируются все волнующие композитора идеи.

В другой части цикла, посвященной Скрипичному концерту, рассматривается история создания и непростая судьба этого сочинения⁹. По признанию М. Воскресенского, еще в юные годы концерт потряс его удивительной искренностью, теплотой и трепетом. В программе он прозвучал в исполнении В. Третьякова.

В свою очередь, передача, посвященная Симфонии № 5, сопровождалась записью выступления оркестра под управлением Е. А. Мравинского. М. Воскресенский очень тепло отзывается об этой интерпретации, утверждая: «Если на Западе преклоняются перед Г. Караяном, то я ставлю Е. Мравинского гораздо выше»¹⁰. Ценнейший эпизод программы — интервью с дирижером, в котором он раскрывает смысл своей трактовки симфонии. Здесь же М. Воскресенский вспоминает об уникальной записи голоса самого композитора, услышанной им в Японии: «Это был довольно тонкий и высокий голос... И это было одно из величайших потрясений моей жизни. Как будто я лично встретился с великим композитором...»¹¹

Юбилейный, 2015 год для М. Воскресенского был ознаменован новыми музыкально-просветительскими проектами. Он начинает проводить на базе Московской консерватории лекции-беседы, сопровождаемые выступлениями своих учеников и других музыкантов. В центре внимания М. Воскресенского оказываются профессора, трудившиеся в разные годы в консерватории: Л. Оборин, Т. Николаева, Р. Керер, Н. Петров, Э. Гилельс, К. Игумнов, М. Ростропович, Д. Ойстрах. Лекции, посвященные этим выдающимся музыкантам и педагогам, проводились в Малом зале консерватории в 2015–2016 годах (цикл «Игры классиков») и в 2016–2017 годах (цикл «Великие профессора Московской консерватории»).

Т. Николаеву, ученицу А. Б. Гольденвейзера, М. Воскресенский называет одной из достойнейших пианисток своего времени. В лекции, посвященной этой исполнительнице, он приводит немало сведений, красноречиво свидетельствующих о ее высоком профессионализме. Так, в 1962 году она единственная согласилась в кратчайшие сроки выучить Каприччо для фортепиано с оркестром к приезду его автора, И. Ф. Стравинского, в СССР.

Подлинной же сенсацией в отечественной музыкальной жизни стало исполнение Т. Николаевой 48 прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». Д. Д. Шостакович, входивший в состав жюри Международного конкурса имени И. С. Баха, под впечатлением от ее выступления создал собственный цикл — «24 прелюдии и фуги» (примечательно, что Т. Николаева стала не только вдохновителем, но и первой исполнительницей этого опуса). «Эталон интерпретации музыки И. С. Баха» — такое мнение об игре пианистки высказал М. Воскресенский¹².

В лекции отдается должное и культурно-просветительским инициативам Т. Николаевой, в особенности ее вкладу в создание Скрябинского общества в Москве и идее учреждения Международного конкурса имени А. Н. Скрябина. М. Воскресенский подхватил начинания Т. Николаевой: в период с 1995 по 2012 год он принял участие в организации пяти Скрябинских конкурсов, а с 1998 года начал исполнять обязанности президента общества композитора.

Нельзя не отметить, что на лекции, посвященной Т. Николаевой, выступил ее внук — Арсений Тарасевич-Николаев, лауреат первой премии V Международного конкурса им. А. Н. Скрябина.

В цикле «Игры классиков» особое место занимает лекция о Рудольфе Керере, музыканте, имя которого во второй половине XX века пользовалось широкой известностью. Часть его многочисленных сохранившихся на сегодняшний день записей была включена в программу лекции. Это — прелюдии Ф. Шопена op. 28 (b-moll, As-dur, f-moll, Es-dur, c-moll), Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева, этюд f-moll (трансцендентный) Ф. Листа.

М. Воскресенский назвал Р. Керера одним из впечатляющих примеров, доказывающих, что искусство есть высшее спасение от всех невзгод. С 1941 года находясь в ссылке в Казахстане, музыкант в течение тринадцати лет не имел доступа к инструменту. Тем не менее ему удалось сохранить высокий уровень исполнительского мастер-

ства и профессионализма. Большая часть лекции была посвящена педагогической деятельности Керера, которую он осуществлял в Московской консерватории до 1991 года¹³.

Каждая творческая встреча, организованная М. Воскресенским, становилась событием для его консерваторских коллег. Так, в лекции о К. Игумнове «Четыре поколения учеников» автор выстроил необычную «родословную» музыканта. В ней приняли участие М. Гамбарян (ученица самого Игумнова), М. Воскресенский (его педагогический «внук», ученик Л. Оборина), Ю. Фаворин («правнук», ученик М. Воскресенского) и А. Гамалей-Воскресенская («праправнучка», ученица Е. Кузнецовой).

Сильнейшее воздействие на слушателей оказала и лекция, посвященная М. Л. Ростроповичу, которого М. Воскресенский считал гением, «величайшим музыкантом всех времен и народов». В игре Ростроповича он отмечает естественность, искренность, сочетающуюся с неуклонным стремлением отстоять свое видение музыки.

В своей программе М. Воскресенский высоко оценивает не только его мастерство игры на виолончели и фортепиано («многие пианисты должны завидовать его пианистическому искусству»), но также невероятную волю, энергию, широту мышления. Лекция включала в себя и разнообразные истории, свидетельствующие о великолепном чувстве юмора артиста, его находчивости и незаурядном восприятии окружающего мира.

Особое восхищение М. Воскресенского вызывает смелый поступок Ростроповича — его обращение в газету «Правда» с письмом в защиту друга, писателя А. Солженицына (30 октября 1970 года). Музыкант осознавал, что подобный «политический» шаг может стоить ему карьеры, однако не пошел против собственной совести. Позднее он заявлял: «Лучшее, что я сделал — это даже не музыка, а письмо в "Правду"». Эти слова Ростроповича, а также само вышеупомянутое письмо М. Воскресенский процитировал в своей лекции в знак глубокого уважения к выдающемуся музыканту.

Одним из самых масштабных просветительских проектов М. Воскресенского стал цикл «Все клавирные концерты В. А. Моцарта», вышедший в 2014 году на радио «Орфей»¹⁴ и состоящий из 27 передач (по числу концертов).

Идея цикла возникла у Л. В. Николаева, музыканта и дирижера, бессменного руководителя учебных оркестров Московской консерватории, основателя камерного оркестра Центра Павла

Слободкина. Этот сформированный из выпускников консерватории коллектив с большим энтузиазмом отнесся к идее записи всех концертов Моцарта и осуществил свой замысел в 2007–2010 годах. Эти записи и определили музыкальный облик цикла.

В основу лекций были положены наиболее примечательные факты творческой биографии композитора, выдержки из его писем, а также посвященные ему афоризмы знаменитых музыкантов.

М. Воскресенский предлагает слушателям свою интерпретацию моцартовских концертов. Он стремится придать им простоту и естественность и в то же время прочувствованность и выразительность.

Таким образом, в каждом своем просветительском проекте М. Воскресенский проявил себя не только как знаток музыкального искусства, но и как выдающийся оратор. Искренний и доверительный тон его лекций демонстрирует нам неизменное чувство глубокого преклонения перед музыкой, композитором и исполнителем.

Примечания

- ¹ Передача «Миниатюры А. Н. Скрябина». Цикл «Беседы у рояля».
- ² Передача «Евгений Светланов и Ирина Архипова». Цикл «Игры Классиков» (15 февраля 2013 года).
- ³ Передача «Эмиль Гилельс». Цикл «Игры классиков» (25 апреля 2015 года).
- ⁴ Там же.
- ⁵ В программе прозвучали: Чакона из Партиты d-moll для скрипки соло И. С. Баха, Капризы № 5 и 24 Н. Паганини, «Хота» и «Астуриана» из «Испанской народной сюиты» М. де Фалья.
- ⁶ Передача «Натан Мильштейн». Цикл «Игры классиков» (8 ноября 2013 года).
- ⁷ Передача «Петр Ильич Чайковский. Симфония «Манфред». Цикл «К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского» (27 апреля 2015 года).
- ⁸ Там же.

⁹ Речь идет об отказе от исполнения Л. Ауэра, которому был посвящен Скрипичный концерт, и жесткой критика Э. Ганслика после премьеры в Вене.

¹⁰ Передача «П. И. Чайковский. Симфония № 5». Цикл «К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского» (29 апреля 2015 года).

¹¹ Там же.

¹² Ее интерпретация музыки И. С. Баха была показана в фильме, созданном фирмой Yamaha.

¹³ Ярким представителем школы Р. Керера является Ирина Николаевна Плотнокова.

¹⁴ Цикл передавался в эфире с 27 января по 22 февраля 2014 года в хронологическом порядке ежедневно.

Литература

1. *Воскресенский М. С.* «Ноктюрны Ф. Шопена» из цикла телепередач «Беседы у рояля». Рукопись. Личный архив М. С. Воскресенского.
2. *Нгуен Т. К. Н.* Педагог — мастер // Среднее профессиональное образование. 2016. № 4. С. 65–69.
3. *Нгуен Т. К. Н.* Исполнительское искусство Михаила Воскресенского на этапе становления мастерства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 1 (43). 2017. С. 60–64.

References

1. Voskresenskiy, M. S. «*Noktyurny F. Shopena*» iz tsikla teleperedach "Besedy u rovalya" [Nocturnes F. Chopin" from the series of television programs "Conversations at the piano"], manuscript, personal archive of M. S. Voskresenskiy.
2. Nguyen, T. K. N. (2016), "Teacher — master", *Sredneye professional'noye obrazovaniye* [Secondary vocational education], vol. 4, p. 65–69.
3. Nguyen, T. K. N. (2017), "Performing art of Mikhail Voskresenskiy at the stage of becoming mastery", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], vol. 1 (43), p. 60–64.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Бурматов М. А., 2018

УДК 784.6

ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

В статье рассматриваются некоторые научные подходы к изучению жанра эстрадной песни. Представлена интерпретация понятия «эстрадная песня», определены ее признаки и характеристики, проанализированы социокультурные функции.

Ключевые слова: эстрадная песня, жанр, эстрадное искусство, массовая музыка

Эстрадная песня — сложный, многоаспектный и уникальный по своим функциям феномен. С одной стороны, это наиболее распространенный и востребованный жанр музыкального искусства, заключающий в себе особую силу эмоционально-психологического воздействия. С другой — эстрадная песня как явление массовой культуры вызывает неоднозначную оценку исследователей: от оспаривания ее эстетической ценности до утверждения эстрады как истинного искусства; от признания ее тупиковой ветвью в развитии культуры до оценки как закономерного этапа этого процесса.

Теоретическое осмысление жанра эстрадной песни имеет сравнительно недолгую историю, исчисляемую примерно с середины XX века. Сегодня эстрадная песня выступает предметом осмысления нескольких наук: социологии музыки, музыкальной эстетики, музыкальной культурологии, музыкальной педагогики, музыковедения (включая историю музыки). В соответствии с проблемным полем каждой из них можно обозначить некоторые подходы к изучению эстрадной песни:

- социологический (социальное значение эстрадной музыки; песня как явление массовой культуры);
- исторический (эстрадная песня как исторический феномен);
- эстетический (эстрадное песнетворчество как способ эстетического освоения действительности);
- культурологический (песня как явление культуры);
- педагогический (эстрадная песня как средство воспитания и просвещения, а также вопросы обучения эстраднему вокальному исполнительству);
- искусствоведческий (эстрадная песня как жанр музыкального искусства).

Неоднозначность трактовки сущности жанра, многообразии подходов к его исследованию

делает актуальным поиск определения понятия «эстрадная песня», выявление его признаков, классификации и функций, а также изучение истории становления жанра.

Эволюция жанра эстрадной песни в музыкальной культуре России нашла достаточно подробное освещение в музыковедческих исследованиях. Генезис отечественной эстрады представлен в работах М. С. Агина, Ю. А. Дмитриева, М. И. Зильбербрандта, О. С. Ильичевой, В. Г. Кузнецова, Е. М. Кузнецова, Е. Д. Уваровой, А. М. Цукера и др.

Эстрадное исполнительство уходит своими корнями в античное прошлое. Зародившись в Западной Европе, в отечественной культуре оно стало формироваться значительно позднее, получив при этом национальную окраску. Истоками российской эстрады принято считать скоморошью и балаганную представления. Следующими шагами ее становления можно назвать вокальные залы («вокзалы») и открытые летние театры XVIII – первой половины XIX столетий, где впервые со сцены стали звучать романсы и народные песни. Исследователи называют вторую половину XIX века периодом формирования профессиональной эстрады в России, когда ее основные жанры (песня, романс, куплеты) стали обособливаться в самостоятельную ветвь сценического искусства. В этом процессе происходило выделение основных форм эстрадного исполнительства того времени — концертной (дивертисментной) эстрады, в которой участвовали артисты профессиональных театров, эстрады шантанов (вариант варьете) и частных антреприз. Тогда в музыкальной критике начал утверждаться и сам термин «эстрада».

Социально-политические катаклизмы первых десятилетий XX века привели к развитию и переосмыслению традиционных жанров бытовой и салонной вокальной музыки. «Русская музыкальная эстрада накануне Октября 1917 года представляла собой довольно разноречивое, пестрое и не впол-

не определившееся в своем развитии явление» [2, с. 74]. На множестве разнообразных эстрадных площадок (от чайных до концертных залов) бытовали частушки, крестьянские, политические, солдатские и революционные песни, русские бытовые песни и бытовой романс, городская песня, вокальная классика, цыганский романс, «интимные песенки» и «песенки настроений» и др.

Начиная с 1930-х годов началось формирование советской песенно-эстрадной культуры качественно нового уровня: переосмысление содержания жанра песни, существенная трансформация ее музыкально-поэтического облика, изменение общественного статуса эстрадной песни, выдвижение целого ряда талантливых композиторов-песенников и плеяды певцов, стараниями которых песня стала поистине народным достоянием [2, с. 78]. В середине XX века наибольшее развитие получила советская массовая песня, однако постепенно наравне с ней заняли свое место в массовой музыке лирические бытовые и эстрадные песни.

Во второй половине XX столетия, оказавшись под влиянием новых для России музыкально-стилевых направлений и форм эстрадного песнетворчества (джаз, поп- и рок-музыка и др.), в виду заимствования зарубежных форм и жанров эстрадного исполнительства, расширения спектра технических возможностей, отечественная эстрадная музыка переживает коренные преобразования, когда массовая патриотическая песня уступила свои ведущие позиции. Современная эстрадная песенная культура представляет собой полистилистическое и полижанровое явление: «Огромный звуковой массив неоднороден, расслаивается на пласты, образующие своеобразную пирамиду, у подножия которой раскинулась музыка рутинная, коммерческая, а на вершине сконцентрированы наивысшие достижения массовой музыки, ее наиболее творческие формы» [10, с. 54].

Итак, в музыкальной науке эстрадная песня интерпретируется следующим образом: как жанр искусства эстрады; как подвид песни; как разновидность массовой музыки; как компонент эстрадно-джазовой музыки. Ряд исследователей (Ю. С. Дружкин, А. Н. Сохор, В. Н. Сыров, А. М. Цукер и др.) справедливо относят эстрадную песню к сфере массовой музыки, которая, свою очередь, включается в массовую культуру. При этом А. М. Цукер настаивает на том, что категория массовой музыки является более широкой по отношению к понятиям «легкая», «развлекательная», «бытовая», «поп-музыка», которые нередко полагают как однопорядковые [12, с. 13].

Вправе предположить, что каждая из вышеперечисленных областей, в контексте которых

изучается эстрадная песня, сообщает ей определенные характеристики. Так, эстрада, определяемая как «искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене» [5, с. 31], позволяет говорить об эстрадной песне как о произведении, исполняемом в краткий временной промежуток, заключающем в концентрированной форме выразительность и предполагающее яркого, творчески индивидуального исполнителя. Как вариант жанра песни, эстрадная песня, безусловно, представляет собой вокальную композицию, написанную в простой музыкальной форме (как правило, куплетной) и воплощающую определенное поэтическое содержание. Как вид массовой музыки эстрадная песня обращена к «массовому слушателю, но предназначена для сольного концертного исполнения певцами-профессионалами» [12, с. 43]. Наконец, эстрадно-джазовая направленность сообщает эстрадной песне соответствующие черты этого направления музыкального искусства (импровизационность, ритмичность, жанровое многообразие и пр.).

Эстрадная песня имеет и внутреннюю жанровую классификацию. К видам современной эстрадной песни следует отнести следующие: эстрадно-джазовый, рок-эстрадный, фолк-эстрадный, соул-эстрадный, эстрадно-романсовый (балладный).

Как уже говорилось, эстрадная песня чаще всего рассматривается как разновидность массовой музыки. Представляя собой определенную эстетическую систему, массовая музыка придает эстрадной песне ряд особенностей. Среди них: доступность и легкость восприятия, прямая связь с современными формами досуга, мелодическая «навязчивость», тиражированность и простота понимания текстов. Поскольку эстрадная песня адресуется широкой аудитории, задачей ее авторов выступает создание не только легко воспринимаемого, но и быстро запоминающегося произведения («система условных рефлексов» в терминологии Т. Адорно). Отсюда формальная простота и сознательно ограниченный выбор средств выразительности: использование в песнях простых узнаваемых мотивов, гармонических оборотов и ритмических рисунков, постоянные повторы конкретных фрагментов произведения (например, припева), использование метода перефразирования (ремейковость). Популярная вокальная эстрадная музыка, таким образом, должна быть адаптирована к широкой социальной среде, а ведущими технологиями ее распространения являются средства массовой коммуникации (отсюда повышенная роль аранжировки и технических средств).

Весомо социальное значение эстрадной песни. Поэтому научный интерес к осмыслению таких вопросов, как феномен популярности эстрадной песни, социокультурные функции песни — не ослабевает. Вместе с тем, можно отметить несколько отстраненную позицию академического музыковедения по отношению к эстрадной вокальной музыке. Как пишет культуролог Ю. С. Дружкин, «существуют интереснейшие феномены художественной культуры, пристальное изучение которых могло бы дать очень много для понимания не только важнейших тенденций современной культуры, но и глубинных механизмов функционирования и развития культуры в целом. Однако, не будучи представителями элитных слоев культурных иерархий, эти феномены как бы бессознательно отодвигаются на периферию научных интересов искусствоведческих дисциплин» [4, с. 5].

Суть обозначенной проблемы хорошо известна: она заключается в противопоставлении музыки «серьезной» и «легкой», искусства «низкого» и «высокого». Сторонники каждой позиции имеют свою аргументацию. В исторической ретроспективе интересно обратиться к взглядам двух выдающихся социологов музыки XX столетия: немецкого ученого Т. Адорно (1903–1969) и советского исследователя А. Н. Сохора (1924–1977).

Т. Адорно подчеркивал критическое отношение к «легкой музыке». В своем труде-собрании из 12 лекций «Социология музыки» (1962) он поместил статью под названием «Легкая музыка», начав ее с практически афористичной мысли: «Понятие легкой музыки кажется само собой разумеющимся, но именно поэтому оно туманно и темно» [1, с. 27].

Музыковед осуществляет экскурс в «грубую, написанную яркими красками историю падения типов и форм легкой музыки» от древней практики пародии до современных ему джаз-бандов и мюзиклов. Тогда как «высокая музыка» эволюционировала в сторону «объективного духа и логичности», «легкая музыка» явила пример декаданса. По мнению ученого, легкая музыка апеллирует к опошленным вкусам и варварским инстинктам публики, она рассчитана на людей, не способных самостоятельно выразить свои эмоции и переживания, создавая у своих «жертв» систему условных рефлексов отвлечения, утешения и пр.

Указывая на отсутствие в легкой музыке оригинальных и свежих идей, Т. Адорно, в частности, называет шлягер прототипом стандарта, «парфеноном музыкальной фетишизации». Он пишет: «Воздействие шлягеров <...> можно определить как воздействие на сознание схем идентификации» [1, с. 30]. Будучи выдающимся социологом своего времени, Адорно одним из первых

начал говорить о социальной власти индустрии культуры, о социальных механизмах «аппарата рекламы» — «шлягеры становятся шлягерами, если только не говорить об энергии, с которой они рекламируются и распространяются» [1, с. 30] и технических средств в популяризации развлекательной музыки — «гальванизация музыкального языка и точный, почти научный расчет эффектов» [1, с. 28]. Вместе с тем, Т. Адорно признает взаимодействие и взаимовлияние музыки серьезной и легкой: «Их взаимопроникновение длится с тех же давних пор, что и противопоставление и связь высокого и низкого искусства» [1, с. 27].

На наш взгляд, многие мысли блестящего немецкого ученого находят свое полное подтверждение в современной нам так называемой «поп-культуре», однако в середине прошлого столетия высказывались и другие взгляды по поводу легкой музыки и песенного жанра. Наиболее полное выражение они нашли в работах основателя отечественной социологии музыки А. Н. Сохора. Одним из первых в СССР он стал исследовать массовую музыкальную культуру, уделяя особенное внимание культуре песнетворчества. Среди его работ, посвященных песне как жанру массовой музыки, следует назвать кандидатскую диссертацию ученого «Массовая песня в период Великой Отечественной войны» (1954), книгу «Русская советская песня» (1959), очерки «Романс и песня» (1959), «Путь советской песни» (1968), «О массовой музыке» (1974), «Наше оружие — наши песни» (1983), а также исследования о корифеях советской песни — И. О. Дунаевском и В. П. Соловьеве-Седом.

Не сбрасывая со счетов идеологическую составляющую работ А. Н. Сохора, нельзя не согласиться с его основными позициями по вопросам общественно-нравственного значения массовой песни, ее моральной и воспитывающей функции. Позиционируя массовую песню как «важный, равноправный и художественно полноценный вид профессионального композиторского творчества», задачу создания которого «полностью решили советские композиторы», А. Н. Сохор особое внимание уделял историко-культурным аспектам бытования массовой песни, важности сохранения в ней «традиционных мотивов, идей и настроений народных песен» [7]. Исследователь, таким образом, акцентировал в массовой песне не развлекательно-гедонистическое начало, а нравственный, личностно-преобразующий потенциал этого жанра. Тем более, что исследования А. Н. Сохора осуществлялись в период расцвета отечественной патриотической песни, лучшие образцы которой и по сей день остаются недостижимыми вершинами эстрадного песнетворчества.

На наш взгляд, в современных условиях, когда массовая музыка занимает одно из ведущих мест в художественной и эстетической культуре, ее интерпретация как явления, не достойного научного осмысления, малопродуктивно. Нам близка позиция Т. Б. Сидневой, которая, размышляя над вопросом о возможности истины художественного творения в связи с дихотомией элитарного и массового в искусстве, пишет: «При очевидности четкого разделения сфер влияния (свои способы бытования искусства, различная аудитория, специфические художественные приемы и т. п.) два "образа культуры" открыты друг другу, имеют общие критерии подлинности и органично вовлечены в процесс творения истины бытия» [6, с. 22].

Поскольку культурное функционирование песни реализуется в единицах языка и музыки, то, соответственно, она является синкретическим музыкальным жанром, представляющим собой органическое единство мелодического и вербального компонентов, музыкальной и словесно-образной составляющих, что также определяет направление исследовательских подходов уже со стороны языкознания. Эмоциональный накал словесного содержания, заключенный в лаконичные и концентрированные рамки композиции малой формы, содержит значительный информационно-психологический посыл, воздействующий на сознание и подсознание реципиента.

Эстрадное песнетворчество несет также большую коммуникативную нагрузку: непосредственно воздействуя на эмоционально-чувственную сторону человека, песня объединяет и сплачивает людей, создавая атмосферу некоего коллективного действия, сотворчества, «благодаря своей способности как бы собирать в один резервуар движения души людей» (Т. Адорно).

Эстрадная песня функционирует как в эстетических рамках музыкального искусства, так и культуры в целом. Транслируя субъективные, индивидуально-авторские переживания, песня в то же время экспонирует идеалы, миссии и ценности человека определенной эпохи, создает «архетипы массового сознания» (В. С. Тяжельникова). Можно констатировать, эстрадная песня имеет высокую степень обобщенности, что сообщает этому жанру большую социокультурную значимость.

Важно отметить тот фактор, что исследование эстрадного вокального искусства как жанра в настоящее время приобретает особую значимость для современной музыкальной науки. На протяжении XX столетия и в современное время можно проследить не только эволюцию эстрадно-песенного жанра как такового, но и трансформацию

подходов к трактовке эстрадной песни в научной литературе. Очевидно, что эстрадная песня должна стать объектом комплексных междисциплинарных исследований, поскольку сегодня она функционирует не просто как музыкальный жанр, но и «как особое социально-культурное действие» (Ю. С. Дружкин), отражающее исторические, культурные и социальные процессы, происходящие в обществе. Конечно, все это требует системного анализа свойств и характеристик, которые формируются под влиянием подобного многообразия отношений.

Литература

1. *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки / пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной. М.: СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. *Бурматов М. А.* Особенности и тенденции развития отечественной эстрадной песенной культуры в 20-е годы XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 73–78.
3. *Дружкин Ю. С.* Песня как социокультурное действие. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. 226 с.
4. *Кузнецов В. Г.* История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография. М.: Мелограф, 2005. 180 с.
5. *Сиднева Т. Б.* Искусство в поисках истины: между элитой и массой // Вопросы культурологии. 2009. № 1. С. 18–22.
6. *Сохор А. Н.* Массовая песня // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1976. Т. 3. С. 347.
7. *Сохор А. Н.* Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959. 508 с.
8. *Сохор А. Н.* Наше оружие — наши песни // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования: в 3 т. Л.: Советский композитор, 1983. Т. 3. С. 180–190.
9. *Сыров В. Н.* Массовая музыка наших дней: к вопросу идентификации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 54–59.
10. *Тяжельникова В. С.* Советская песня и формирование новой идентичности // Отечественная история. 2002. № 1. С. 174–181.
11. *Цукер А. М.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 304 с.
12. *Цукер А. М.* Отечественная массовая музыка: 1960–1990. 2-е изд. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2012. 189 с.

References

1. Adorno, T. V. (1998), *Izbrannoe: Sociologiya muzyki* [Selected: Sociology of Music], Universitetskaya kniga, Saint Petersburg, Moscow, Russia.
2. Burmatov, M. A. (2018), "Peculiarities and tendencies of the development of the national variety song culture in the 1920s", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (47), p. 73–78.
3. Druzhkin, Y. S. (2013), *Pesnya kak sociokul'turnoe dejstvie* [Song as a sociocultural action], Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, Moscow, Russia.
4. Kuznecov, V. G. (2005), *Istoriya stanovleniya i razvitiya muzykal'noj ehstrady i ehstradno-dzhazovogo obrazovaniya v Rossii* [The history of the formation and development of musical variety and pop and jazz education in Russia], Melograf, Moscow, Russia.
5. Sidneva, T. B. (2009), "Art in search of truth: between the elite and the masses", *Voprosy kul'turologii* [Questions of culturology], no. 1, p. 18–22.
6. Sohor, A. N. (1976), "Mass Song", *Muzykal'naya ehnciklopediya* [Music Encyclopedia], Vol. 3, Sovetskaya ehnciklopediya, Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
7. Sohor, A. N. (1959), *Russkaya sovetskaya pesnya* [Russian Soviet song], Sovetskij kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
8. Sohor, A. N. (1983), "Our weapons are our songs", *Voprosy sociologii i ehstetiki muzyki: stat'i i issledovaniya* [Questions of sociology and aesthetics of music: articles and research], Vol. 3, Sovetskij kompozitor, Saint Petersburg, Russia, p. 180–190.
9. Syrov, V. N. (2017), "Mass music of our days: to the issue of identification", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (43), p. 54–59.
10. Tyazhel'nikova, V. S. (2002), "Soviet song and the formation of a new identity", *Otechestvennaya istoriya* [National history], no. 1, p. 174–181.
11. Cuker, A. M. (1993), *I rok, i simfoniya* [And rock and symphony], Kompozitor, Moscow, Russia.
12. Cuker, A. M. (2012), *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990* [Domestic mass music: 1960–1990], Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rahmaninova, Rostov-na-Donu, Russia.

SUMMARY

Gerzman E. V. Teaching to Play Cithara and Aulos in Time of Antiquity. An article represents an analysis of Antiquity sources, which subject is related to discussion of the problems that arise regarding learning to play cithara and aulos. In the works of famous philosophers, writers and historians of Antiquity (Plato, Xenophon, Diogenes, Lucian, Plutarch) the remarks of dilettante nature related to music education can be found. However, one has to rely on these testimonies when describing music life of Ancient Greece, because there are no existing written materials, created by professional musicians. The fragments of the sources cited in the paper can provide the general impression on the difficulties that music pedagogy of Antiquity faced. All quotations are translated from Greek anew; and they are provided on both languages.

Key words: Learning, Education, Cithara, Aulos, Ancient Greece, Instruments of Antiquity, History of Music of Antiquity, Music Philosophy

Kuznetsov G. A., Zeifas N. M. Operatic Non-symphonism. Interpretation of the Leitmotifs in «The Ring of the Nibelungs». Part 1: Wotan's «Grandiose Idea». The leitmotif of the sword symbolizes in tetralogy not only the real object, but also a Wotan's desire to retain supreme power with the help of the «new force». On the cost of their lives Walsung and Brünnhild find their own way to save the world from the curse of the ring. The evolution of the «grandiose idea» is reflected by variants of the leitmotif, which grows into a whole motive complex.

Key words: Wagner, leitmotifs, «The Ring of the Nibelungs», motif of the sword

Konstantinova M. A. Dargomyzhsky A. S. and Serov A. N. Dialog about the article «Rusalka» (based on correspondence and periodicals). The article considers the specific aspect of the communication between two musicians — how deeply Dargomyzhsky was involved into the process of creating critical analysis of the opera «Rusalka» by Serov. The correspondence of both musicians as well as periodicals of those years allowed to re-create the dialog, which was inspired by Serov's articles. Many details have been clarified by defining the context of the correspondence: correcting dates and misunderstandings from previous publications of these letters. The special attention is given to the nature of the communication between the two musicians.

Key words: Dargomyzhsky, Serov, opera «Rusalka», epistolary legacy, publications

Barsova I. A. Ernst Krenek's music in Russia. The article is devoted to the history of performance and reception of Ernst Krenek's music in Russia. It provides the list of the composer's creations, which were performed in Russia during the first avant-garde movement, and it also reveals the history of staging the opera «Jonny spielt auf».

Key words: Krenek, Russia, opera, «Jonny spielt auf»

Shikina G. A. Slap in the face with the genre. «Symphonia Germanica» by Ervin Schulhoff as a Dada music manifest. This article is devoted to the most provocative Ervin Schulhoff's Dada composition «Symphonia Germanica». The author's focus is on the history of this opus, its genre specificity (parody of the national anthem) and also some specific features of the score.

Key words: Dada, Schulhoff, national anthem, «Symphonia Germanica», parody

Orlov V. S. «Aionic» Death of the Jewish Culture: a Vocal Cycle «From Jewish Folk Poetry» by Dmitri Shostakovich. The ardent debates around artistic and political messages of compositions created in Stalin's epoch are still ongoing today, which is demonstrated by the publications as well as numerous conferences on Soviet music. This article is devoted to the discussion of the contents and historical context of the vocal cycle «From Jewish Folk Poetry» by Dmitri Shostakovich. This composition is interpreted by many as his demonstration to the fate of a nation that had passed through the Holocaust. This vision was challenged, in no small part, by the article by American scholar Laurel Fay, who shows a number of examples, demonstrating the opposite — that Shostakovich, to the contrary, planned to satisfy the authorities, because official attitude to Jews was quite benevolent at that time. And only the unexpected anti-Semitic campaign in early 1949 prompted Shostakovich to postpone the premiere of the composition for 6 years, which had stipulated legendary status of the Songs).

My paper brings counter-arguments against Fay's concept, such as the fact of hidden anti-Semitism of Soviet authorities that had existed long before anti-Semitic campaign, which includes murders (for instance, of Solomon Mikhoels) and alarmed mood of many representatives of Soviet Jewry, who were expecting anti-Semitic policies coming soon. We also take into consideration popular views on Shostakovich's Songs of different scholars, who speak of collapse of spiritual world of Jewish nation, which is shown in Shostakovich's Songs.

Key words: Israel, Shostakovich, Stalin, Golda Meir, From Jewish Folk Poetry

Bachkovsky S. A. Piano cycle «Rounddances» by Anatoly Samonov in the context of his work. The article attempts to reveal peculiarities of the composer's style of A.V. Samonov (1931–2013) on the example of his piano cycle «Round dances». Specific features of the melody, the harmony, the metre-rhythm, the facture, the form are examined as well as the ties with the Russian musical folklore tradition.

Key words: A. V. Samonov (1931–2013), composer, the cycle of piano pieces «Round dances», stylistic features, Russian musical folklore

Mnatsakanyan E. K. Valerii Arzumanov. Features of the choral biography. The article explores heretofore relatively unknown facts of the biography of the contemporary composer Valerii Arzumanov. The composer's creative way is not entirely conventional. His work combines the signs of two European cultures: Russian and French. The author reviewed the composer's choral work and analyzed the works of the French period.

Key words: contemporary composer, choral works, choral concert, theme of repentance, sacred music

Seregina N. S. Smerdyakov's songs in the novel by F. M. Dostoyevsky and in A. Smelkov's opera «The Karamazov Brothers» (2008). Smerdyakov's image is one of significant in the novel "The Karamazov Brothers" by F. M. Dostoyevsky. This image is important in the eponymous opera by A. Smelkov too. The intonational core of Smerdyakov's part is represented by the song «Invincible Power...». Dostoyevsky was able to create an exact intonation image, as well as the image of Smerdyakov himself, expressed in the parody and convergence of the high sphere in the Legend about the Grand Inquisitor of Ivan Karamazov and profane, everyday, vulgar romance that is essentially the basis of duality (as the principal of creation the image correlations between Dostoyevsky's characters). The author of the novel «The Karamazov Brothers» defined the precise intonation image of Smerdyakov's songs. The melodic image of the songs in the opera is based on the possibly exact reproduction of the intonation pattern expressed by verbal means in the novel and combines sonorous treatment of the first part of the song and primitive repetition in the second part of the song.

The dual construction of the intonation form realizes in Smelkov's opera the main Dostoyevsky's contextual method — duality of opposition between the images of Smerdyakov and the devil, Ivan and the devil, Smerdyakov and Ivan.

In the music the leitmotif development of the thematic material is conditioned by specificity of the opera dramaturgy. Smerdyakov is treated in Dostoyevsky's novel as a new image in literature, as a landmark event in the social life. In the opera this image in Smerdyakov's songs opens up a new sphere of intonation expressiveness transforming from the last scenes of the opera.

Key words: A. P. Smelkov, F. M. Dostoyevsky, Smerdyakov, opera «The Karamazov Brothers»

Petri E. K. «Who should be the bride?» (a song from Goethe's Singspiel and the space of folklore). The article examines the song «Wer soll Braut sein?» («Who should be the bride?») from Goethe's singspiel «Fisherwoman». It traces the history and reveals the prevalence of songs about the wedding of birds in the culture of Germany: national and professional. It is noted that variants of the song are also available in Russia, the Baltic States, the Ukraine, Poland, France, England, Spain and other countries. This confirms the idea of Goethe that the universal always «shines» through the national. Goethe anticipates the theory of K. Jung's archetypes.

Key words: singspiel «Fischerin», «Wedding of birds», typological structure, archetype

Petri E. K. «Es waren zwei KönigsKinder» (a picture of the world in the folk ballad and chorus by M. Reger). The article examines the plot of the ancient legend «Gero and Leander» in Musei's poem, the German folk ballad and the choral work by M. Reger. The difference between the «picture of the world» and the perception of the world is revealed. The author analyzes the means of verbal and musical language that create this effect: peculiarities of intonation, acoustic space, repetitions, performing technique «echo». The conclusion is made about similarities and differences in understanding the idea of the legend in different epochs.

Key words: «Gero and Leander», «reduction» of the plot, «Royal children», «picture of the world», space, acoustics

Makina A. V. Genres of children's folklore in the choral cycle «Ladushki» by D. A. Batin. The present work studies the example of the choral cycle «Ladushki» for children's chorus and a piano by the modern Perm composer D. A. Batin and analyses the implementation of children's genres of folklore in professional choral practice.

Key words: children's choral performance, repertoire, D. Batin, choral cycle, processing, small genres of folklore

Nguyen Thi Kim Ngan. M. S. Voskresenskiy — musician educator. The article deals with the little-known side of the activity of a major Russian pianist, People's Artist of the RSFSR, professor of the Moscow Conservatory Mikhail Sergeevich Voskresenskiy in the field of musical enlightenment. It reveals interesting details from the life of famous musicians — E. Svetlanov, M. Rostropovich, E. Gilels, G. Sokolov, N. Milstein, R. Kerer and others, who became the heroes of television and radio programs of M. S. Voskresenskiy.

Key words: M. S. Voskresenskiy, art of modern pianism, musical enlightenment, musicians-performers

Burmatov M. A. Pop song: to the problem of genre interpretation in music science. The article discusses some scientific approaches to the study of the genre of pop songs. It presents the interpretation of the concept "pop song", defines its features and characteristics and analyses its social and cultural functions.

Key words: pop song, genre, pop art, mass music

Авторы номера

Барсова Инна Алексеевна, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Barsova I. A., PhD in Arts History, Honoured Artist of the Russian Federation, Professor of the Theory of Music Department of Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky

E-mail: barsovaia@mail.ru

Бачковский Станислав Анатольевич, преподаватель межфакультетской кафедры фортепиано Московской консерватории

Bachkovsky S. A., Lecturer of Interfaculty Piano Department of Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky

E-mail: seterzia@mail.ru

Бурматов Максим Андреевич, соискатель Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Burmatov M. A., Post-graduate student of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire

E-mail: maksim_burmatov@bk.ru

Герцман Евгений Владимирович, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Gertsman E. V., PhD in Arts History, Leading Researcher of the Music Sector of the Russian Institute of Art History (St. Petersburg)

E-mail: evgenyger@yandex.ru

Зейфас Наталья Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова

Zeifas N. M., PhD in Arts History, Professor of the History and Theory of Music Department of Popov Choral Arts Academy

E-mail: vanatal@mail.ru

Константинова Марианна Александровна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Konstantinova M. A., PhD in Arts History, Researcher of the Russian Institute of Art History (St. Petersburg)

E-mail: maryann.kon@gmail.com

Кузнецов Григорий Андреевич, выпускник аспирантуры Академии хорового искусства имени В. С. Попова, кафедра истории и теории музыки

Kuznetsov G. A., Post-Graduate of the History and Theory of Music Department of Popov Choral Arts Academy

E-mail: smithboy@yandex.ru

Макина Анна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Пермского государственного института культуры

Makina A. V., PhD in Arts History, Assistant Professor of the Choral Conducting Department of the Perm State Institute of Culture

E-mail: makinaanna@mail.ru

Мнацакян Элина Кареновна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Mnatsakanyan E. K., Senior Lecturer of the Choral Department of the Institute of Music, Theatre and Choreography of Herzen State Pedagogical University

E-mail: mnats05@mail.ru

Нгуен Тхи Ким Нган (Вьетнам), соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Nguyen Thi Kim Ngan, Applicant for a scientific degree of the Department of History and Theory of Performance of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire

E-mail: nguyenkimngan@list.ru

Орлов Владимир Сергеевич, PhD in Musicology (Cantab / Кембриджский университет, Великобритания), доцент Санкт-Петербургского государственного университета

Orlov V. S., PhD in Musicology (Cantab), Associate Professor of Saint-Petersburg State University

E-mail: v.orlov05@gmail.com

Петри Эльвира Корнеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Арзамасского музыкального колледжа

Petri E. K., PhD in Arts History, Lecturer of the Arzamas College of Music

E-mail: e-petri@mail.ru

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Seregina N. S., PhD in Arts History, Leading Researcher of the Russian Institute of art history (St. Petersburg)

E-mail: nseregina@mail.ru

Шикина Галина Анатольевна, аспирант Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Shikina G. A., Post-graduate student of Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: galina-shikina@rambler.ru