

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

Климовицкий А. И. О квинтовотонности в мелодике Бетховена:

теоретико-аналитические заметки

3

Смирнов В. В. У истоков советского консерваторского

музыковедения

14

Данько Л. Г. Английские сюжеты в музыкальном театре Прокофьева

(У. Шекспир – Б. Шоу – Р. Б. Шеридан)

17

Сыров В. Н. Испанский «след» в музыке Шостаковича

21

Федусова А. А. Жанровый синтез в опере «Император Атлантиды»

В. Ульмана

27

Вопросы этномузыкологии

Петри Э. К. «Чужой» жанр в процессе исторической эволюции:

к проблеме взаимодействия музыкальных культур

31

Петри Э. К. Якоб Штелин о русской народной песне

38

Харлов А. В. Акустическое окружение в традиционной культуре.

Из опыта альтернативного анализа

43

Восток и Запад:

исследования китайской музыкальной культуры

Мао Нань. Флейтовое искусство в Китае XX–XXI веков:

вестернизация или национальная идентичность?

48

Проблемы теории и истории исполнительства

Лежнева И. В. Проблема преемственности традиций

в отечественной скрипичной школе конца XX века

52

Резник Арк. Л. Сюита Игоря Рехина «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса»:

особенности стиля и интерпретации

57

Гринес О. В. К вопросу об интерпретации «вечного образа»:

«Три песни Дон-Кихота Дульсинее» М. Равеля

63

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Брагина Н. Н. Музыкальность прозы А. Платонова

71

Зусман В. Г., Сиднева Т. Б. Границы слова и музыки в творчестве

Франца Кафки

79

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Климовицкий А. И., 2018

УДК 781.43

О КВИНТОВОТОННОСТИ В МЕЛОДИКЕ БЕТХОВЕНА: ТЕОРЕТИКО-АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Автор обращается к неизученным аспектам композиторского стиля Бетховена. Целью статьи является исследование феномена квинтотонности, как характерной черты мелодики Бетховена. Тонность и вокальвесомость — важнейшие понятия интонационной теории Б. Асафьева, связанные с особой напряженностью интонирования «интервалики», с наличием «вокально-интонационного» начала в творчестве композитора. Тонность и вокальвесомость определяют «вокальную» напряженность взаимосвязей интервалов в процессе исторической эволюции музыкального искусства. Рассматривая в избранном ракурсе развитие европейской музыки в XVIII–XIX вв., Б. Асафьев показывает, как вокальностью, то есть «выразительной сущностью культуры, завладевал инструментализм». Речь идет не о мелодичности как таковой, а о «вокальности», как об особой природе постижения и ощущения («мускульного осязания») интервала, каждого тона. Под этим углом рассматриваются мелодии симфоний Бетховена, увертюры, фортепианных сонат. Природа квинтотонности бетховенского мелодизма связана, с одной стороны, с преобладанием автентизма над плагальностью в музыке классицизма, а с другой — с фольклорными традициями (в том числе славянской музыки), к которым тяготел композитор. Последнему вопросу уделяется особое внимание не только для адекватного понимания творчества Бетховена, но и для фиксации сходных явлений в русской музыке: в статье проводятся параллели с произведениями М. И. Глинки, А. П. Бородина.

Ключевые слова: тонность, вокальвесомость, квинтотонность, мелодика Бетховена, квинтовая праинтонация, ладово-мелодические функции квинтового тона

«Тонность» и «вокальвесомость» — важнейшие понятия интонационной теории Б. Асафьева. «Вокально-интонационная» сущность для Асафьева — это не «вокальные мелодии», а «вокальвесомость», связанная с особой напряженностью интонирования «интервалики», с наличием «вокально-интонационного» начала в самом слухе и творчестве композитора [1, с. 226–227] — то есть определяющая «"вокальную" напряженность взаимосвязей интервалов в процессе исторической эволюции музыкального искусства» [8, с. 154].

Рассматривая в избранном ракурсе движение европейской музыки в XVIII–XIX веках, Асафьев показывает, как «вокальностью, то есть не искусством пения человеческого голоса, а выразительной сущностью этой культуры, завладевал инструментализм. И в этом смысле симфония становилась все более и более вокально-экспрессивной (от Бетховена через Шумана к Чайковскому, у которого оркестр симфоний "запел" в полной мере); я говорю не о мелодичности как таковой, а о "вокальности", то есть об особой природе постижения и ощущения ("мускульно-

го осязания") интервалов и каждого тона. Только овладев этой — иной "звуковыявленностью", совсем иной, чем у инструментов с их вневокальной достижимостью интервалов, инструментализм смог достичь гигантских завоеваний психики и интеллекта...» [1, с. 227–228].

Асафьев уделил специальное внимание особой роли секстовости в творчестве Глинки и Чайковского, отдельные его наблюдения обращены к мелодике Шуберта и Верди. *Секстовость* он трактует широко — и как интонацию, опирающуюся на интервал сексты, и как опору на звукоряд в объеме сексты (хотя и нередко расширенной), и как опору на сексты, различные в ладовом отношении.

Развивая идеи Асафьева, Л. Мазель ставит вопрос о предпосылках секстовости и причинах ее распространения [6]. Таким образом, в названных работах оказался очерченным круг проблем, существенных при изучении отнюдь не только секстовости, но и «мускульного осязания» (Асафьев) любого другого интервала. Рассматривая же вопрос об овладении инструментализмом «вокальностью», Асафьев указывает на творче-

ство Бетховена как на рубежное в этом процессе. Действительно, в музыке Нового времени инструментализм, начиная с Бетховена и во многом благодаря ему, окончательно становится ведущей областью музыкального творчества, в сфере же инструментальной интонации новая — бетховенская — культура «мускульного осязания» интервалов и каждого тона» возобладала.

Совершенно очевидно, что асафьевское понимание интервала напрямую не связано с формальным статусом последнего в школьной теории музыки. В представлении Асафьева интервал — феномен *универсальный* (фундамент его, конечно, если и вбирает в себя аксиоматическое и существующее вне научной рефлексии определение интервала как *соотношения двух звуков по высоте*, то глубоко опосредованно — в снятом виде, это не более, чем реликт ученичества, преодоленный в собственном научном творчестве), выходящий за рамки одной лишь музыки — достаточно напомнить его слова: «Каждый человек имеет свой характерный *тон* общения с людьми, свой голосовой непрерывный тонус произнесения и столь же характерный для него комплекс интервалов, на котором базируется его интонация» [2, с. 134]¹. Асафьев подтверждает это рядом примеров, указывая на значение «в становлении поющих характеров» малой септимы в интонациях Лепорелло, «цепи терций» в тоне речей Донны Анны, «порывистой кварты в интенсивности интонаций и повадках Дон Гуана» — в «Каменном госте» Даргомыжского; «игру сексты и секстовых диапазонов» в «Евгении Онегине», «скользящие» и «надрывно бросаемые кварты» в «Пиковой даме», «малые секунды "в узких диапазонах" в "Иоланте"» — в подтверждение того, что у Чайковского «смысло-драматургическая роль интервала как не только меры, но, главное, характера интонации очень обширна и всегда эмоционально целеустремлена» [2, с. 134], в качестве же существенной особенности музыкально-драматургического развития в его музыке Асафьев подчеркивает «действенное эмоционально-интонационное значение ведущей группы интервалов, независимое от их зодчески-звуковой роли, но, конечно, с ней связанное» [2, с. 134].

Обращаясь к обозначенной названием статьи проблеме, автор исходил прежде всего из самоочевидного и эмпирически постигаемого всеми музыкантами факта исключительного значения квинты как V ступени лада и как интервального шага — в мелодике Бетховена.

«Выразительность каждого интервала, — подчеркивал Асафьев, — мыслится безгра-

ничной, неизбывной, но исторически конкретно и психореалистически она ограничена» [1, с. 345]. И заявленная тема предполагает ответ на ряд вопросов: о предпосылках бетховенской квинтово-тонности и ее специфике, почему квинтово-тонность стала выразительно-стилевым признаком бетховенской мелодики, ибо «преобладание какого-либо интервала в музыке какого-либо отрезка времени или жанра той или иной эпохи является следствием происходящего под воздействием общественного сознания интонационного отбора и становится обнаружением стиля» [1, с. 218].

Общественно-слуховое сознание эпохи классицизма определялось мажорно-минорной ладовой системой. Важнейшая среди ее характеристик — феномен функциональной двойственности V ступени: она проявляет себя как квинтовый устой в аккорде тонической функции и как ярчайший неустой — функциональная опора доминантовой.

Индивидуально-бетховенская интерпретация этой модели связана с тем, что она оказалась адекватной алгоритму духовно-психического строя личности композитора: неслучайно широко известный парадоксальный образ «напряженная устойчивость» [1, с. 284] родился у Асафьева в связи с музыкой Бетховена. Так, об одной из бетховенских форм утверждения тоники (речь идет о начале I части Седьмой симфонии) Асафьев пишет: «В верхнем мелодическом голосе интонируется как опорный тон доминанта данной мелодии. А когда вступает гармония — она тонична, и верхний голос включается в нее в положении квинты в тоническом трезвучии» [там же, с. 284] (отмеченная ситуация, правда, возникла значительно раньше — в последних 10 тактах Вступления).

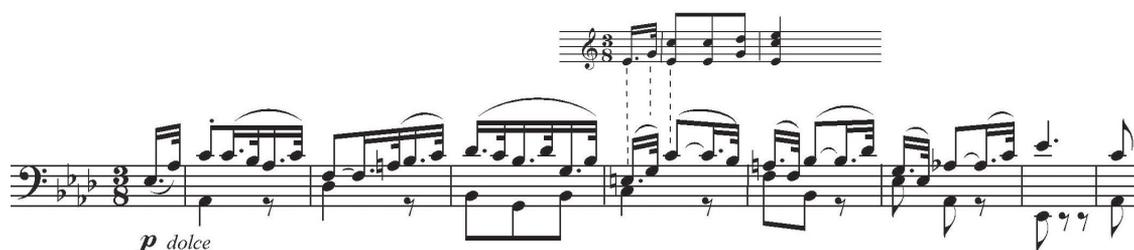
Продолжая метафору Асафьева, можно сказать, что одной из форм напряженной устойчивости является устойчивая напряженность, столь свойственная музыке Бетховена. Один из ранних образцов ее — кульминация вступления Первой симфонии, являющаяся одновременно переходом к сонатному Allegro.

Особая острота этого момента связана с тем, что в следующем за K₄⁶ доминантсептаккорде C-dur'a V ступень (двухоктавный унисон фаготов и валторн) — функциональный неустой, тогда как она же (октавный унисон струнного квинтета) — устойчивое основание проявляющей тоникальные свойства гаммы G-dur с мимолетным столкновением септимы доминантсептаккорда f и fis, вводного тона G-dur'a (последний такт Вступления).

С реализацией функциональной двойственности V ступени связан и специфический тип модуляционного развития, при котором доминанта предыдущей тональности становится тоникой последующей. На фоне ожидаемого «естественного» разрешения доминанты в тонику это производит впечатление преодоленного тяготения и вызывает эффект внезапности устранения препятствия. Именно так звучит заключительное проведение второй темы Andante Пятой симфонии в C-dur'e, поначалу возникшем как доминанта f-moll (такты 146–148).

Накопление доминантой тоникальности на фоне «естественного» тяготения ее в тонику — и в первой теме Andante. В контексте ее напряженного, сложно многоаспектного и разветвленного становления-развития мелодический ход по тонам C-dur'ного секстаккорда (e-g-c' — т. 5) наделяется признаками самостоятельного тематического образования (в рассматриваемом вось-

митакте мелодических образований подобного типа, кроме C-dur'ного секстаккорда, еще два: ходы по тонам As-dur'ных квартсекстаккорда и трезвучия, такты 1 и 7–8; значимость их структурных позиций «начало», «середина», «конец» и отношений подчеркивает заключительное проведение первой темы Andante в коде, где мелодическое движение по тонам всех трех обращений объединяется), в связи с чем и C-dur, и единственная «инотональная» фанфара (в коде она в «тональности» As-dur!) обретают рельефно-тонические свойства, проявляющиеся на фоне D⁶₅ F-dur'a — феномен своего рода психологической и синтаксической полифункциональности. Функция C-dur'ного секстаккорда внутри первой темы (As-dur) — начало маршевой, второй, C-dur'ной же темы Andante, — подобна функции второй C-dur'ной темы (со всеми ее проведениями) в Andante в целом (тональность в основном As-dur) [4]:



Пример 1

Особое значение V ступени лада у Бетховена проявилось в специфической роли тонической квинты. И если «в одну и ту же эпоху композиторы-современники разно воспринимают интервалы» (Асафьев), то восприятие Бетховеном тонической квинты отличалось особой интенсивностью, напряженностью и остротой.

Показательно сравнение мелодического строения на первый взгляд близких и даже схожих, по существу же глубоко различных, главной темы Первой части фортепианной Сонаты Моцарта (К. 310) и побочной — финала «Лунной» Сонаты Бетховена (ор. 27 № 2). Различны их интонационные прообразы: в первом случае — это лирико-драматическое «начало», характерное

для камерного жанра, во втором — тип оперно-драматической декламации. Различен характер и уровень экспрессии обеих, существенно связанный с типом «поведения» их тонической квинты.

e² — V ступень тональности a-moll — вершина-источник мелодии Моцарта, включающая в пронизывающее ее вариантно-фигурируемое мелодическое развитие (Пример 2а).

dis² — V ступень тональности gis-moll, заявив о себе как вершина-источник мелодии Бетховена, сразу же проявляет себя как ее вершина-горизонт, в которую в каждом мотивном шаге «упирается» мелодическое развертывание и которую не может преодолеть (Пример 2б).



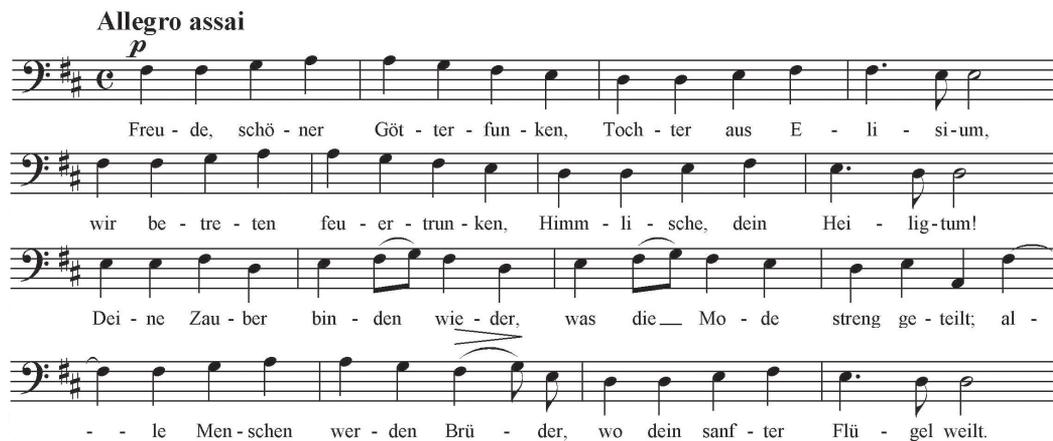
Пример 2а



Пример 26

Другие существенные аспекты квинто-тонности в мелодике Бетховена в значительной мере обусловлены ее народно-песенными истоками. Такова, например, тема Радости в финале Девятой симфонии — это в связи с ней Р. Вагнер писал, что «никогда еще самое высокое искусство не создавало ничего более безыскусствен-

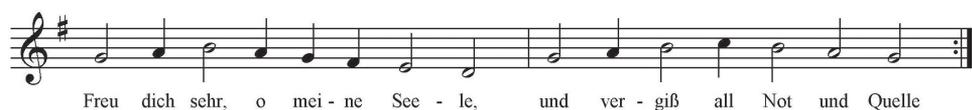
ного, чем этот напев» [3, с. 96], а А. Серов — что Бетховен эту тему «приблизил, как нельзя больше, и вполне сознательно, к детски-простодушному характеру напевов народных» [10, с. 111], заметив о ней же (в более ранней работе): «Пение идет *простым, будто всенародным напевом*» [9, с. 430]:



Пример 3

Хоральность в теме Радости связана с поэтизированными мотивами духовности, имеющими отчетливо религиозный оттенок²: «Freude, schöner Götterfunken» («Радость — искра Божья»), «Und der Cherub steht vor Gott» («Херувим предстал пред Богом»), «Den der Sterne Wirbel loben, / Den des Seraphs Hymne preist / Dieses Glass dem guten Geist / Übern Sternenzelt dort oben!» («Гимн Серафима, возносящего хвалу Святому Духу»); и в содержа-

тельном контексте шиллеровской оды ключевое слово *радость* — это эманация божественного. Ориентация Бетховена на хорал, на образ музыки «белыми нотами» очевидна еще в черновых набросках темы Радости. Поэтому интенсивный поиск жанровых прообразов-параллелей и интонационных истоков ее в фонде хоральных напевов совершенно естествен [7, с. 239]. Чаше других называется хорал «Freu dich sehr, o meine Seele»³.



Пример 4

Однако Бетховен, скорее всего, ориентировался не на конкретные напевы, а на характерные

для сферы хорала принципы мелодического развертывания⁴. Среди них в теме Радости — абсо-

лютная поступенность и опора на звукоряд нижнего пентакорда мажорного лада и специфический темпоритм: отчетливость слогапроизнесения (основная единица движения — четверть), неспешность фразировки, силлабическая ритмика (нота-слог, единственная фигура внутрислогового распева — две восьмые *fis* и *g* на вторых долях, такты 9–10⁵, *g* и *e* на четвертой доле, такт 13). Удивительная в своей распевности, мелодической пластичности, широте дыхания и «вокальвесомости» каждого интонационного шага, она в запеве (первый восьмитакт) не выходит за пределы верхне-квинтового диапазона, лишь однажды в припеве захватывая нижнюю квинту, что компенсируется единственным скачком на восходящую сексту *A-fis* (такт 12)

и единственной синкопой: *fis* на последней четверти т. 12 «перетянуто» на сильную долю т. 13.

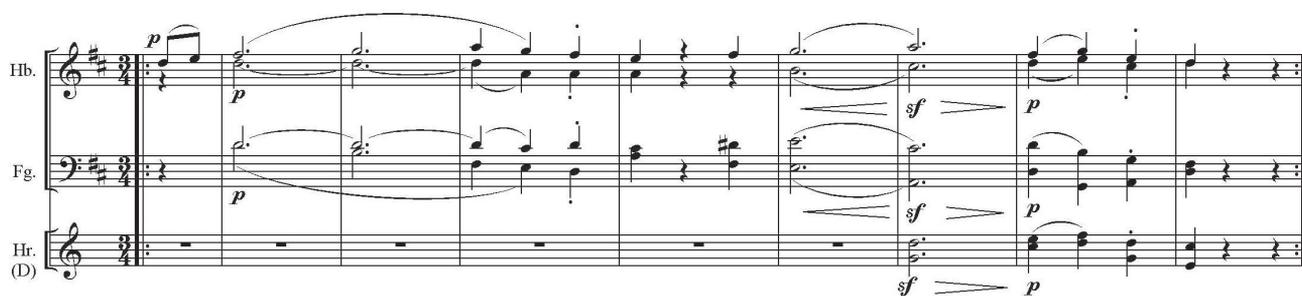
О роли квинтового расстояния между двумя устоями, опирающегося на психофизиологические свойства человеческого голоса и акустические предпосылки, о квинте как устойчивом архаическом архетипе писали теоретики и фольклористы. В подтверждение ее связи в представлении композитора с архаикой и понимания им последней прежде всего как вариантного мелодического развития, замкнутого в диапазоне квинты, напомним ряд не вызывающих сомнения своей стилистической ориентацией тем-мелодий Бетховена, показательно перекликающихся с мелодикой некоторых русских песен:



Пример 5. Трио из скерцо Девятой симфонии

Упоминание «Камаринской» в связи с этим трио восходит к А. Серову [9, с. 433]⁶. Переключки их очевидна как в интонационном рисунке — в обеих песенного типа мелодиях существенно

значение квинтовой рамки, так и в особенностях их вариационной обработки — мелодия-остинато на фоне сопровождающего контрапункта [7, с. 239].



Пример 6. Трио из скерцо Второй симфонии

Темы обоих Трио близки, что особенно очевидно благодаря их тональной общности (D-dur)⁷. Но если в первом случае (Девятая симфония) «камаринские» обертоны наиболее значимы, то во втором (Вторая симфония) — существен будто инкрустированный как ее интонационный остов напев григорианского хорала ($d^2-e^2-g^2-fis^2$), особенно известный благодаря использованию его Моцартом в финале симфонии «Юпитер», и появление ракоходной формы этого хорального напева в заключительном кадансе первого раздела трио ($fis^2-g^2-e^2-d^2$) предстает едва ли не как неиз-

бежное, во всяком случае, ожидаемое и потому совершенно естественное.

Итак, квинтовотонность для Бетховена — один из существенных компонентов архаического. И отнюдь не эстетизируя эти ее признаки, композитор часто преломляет их сквозь призму современной интонационной лексики — один из выразительных примеров того, что Асафьев назвал переинтонированием.

Так, в множестве тем-мелодий Бетховена хоральность сливается с маршевой, фанфарностью, то есть с характерными атрибутами во-

площения героического в музыке. Естественность и органичность подобной трактовки хоральности (а следовательно, и квинтовотонности) связана с тем, что нижний пентакорд звукоряда мажорных напевов совпадает с обертоновым звукорядом (8–12), дающим так называемый золотой — фанфарный — ход. Сравним, например, вышеприведенные образцы хоральных мелодий Бетховена с побочной темой I части Второй симфонии и второй темой II части Пятой, демонстрирующих с парадигматической отчетливостью и безусловностью их фанфарную природу.

Отмеченное явление лежит и в основе со- вмещения в бетховенской мелодике образных сфер героического и лирического [5, с. 222].

Квинтовотонность в фанфарных темах Бетховена проявляется в разных планах. Один из них связан с положением квинты как высшей точки звукоряда: 12-й обертон как правило появляется не в начале построения, а знаменует кульминационную точку, символизируя усилие, связанное с ее достижением, завоеванием, с реальным преодолением звукового пространства.

Подобные квинтовые кульминации — мелодическая «вершина-итог», что позволяет соотносить их с «вершиной-источником». Последняя фиксирует мелодическую вершину построения как изначальную данность — скорее в статическом плане, первая — как достигаемый результат скорее в динамическом и связана с процессуальным аспектом становления целого. Их соотношение но-

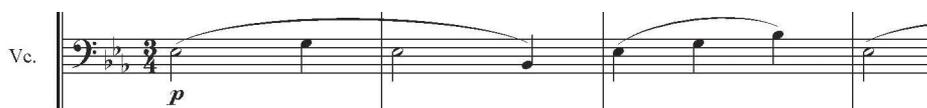
сит взаимодополнительный, комплементарный характер. В огромном большинстве «вершина-итог» бетховенской темы — квинтовый тон.

Отметим и квинтовые «вершины-кульминации» в бетховенских полукадансах, подчеркнутые мелодическими восходящими — вопросительными — восклицательными — скачками на квинту со слабой доли на сильную от тоники или субдоминанты.

Порой борьба за квинту-кульминацию приобретает драматургическое значение. Так, в первой теме Andante Пятой симфонии (*Пример 1*) первая местная «вершина-итог» связана с перегармонизацией интонационно доминирующего тона c^1 — терция основной тональности (As-dur) — в квинту f-moll, от которой развитие устремляется к центральной «вершине-итогу» — опять же квинте, но уже основной тональности.

Порой квинта как 12 обертон присутствует в начальном построении и подчеркнута несамостоятельна — Бетховен бережет ее для кульминационного преобразования. Совершенный образец драматургии крупной формы, связанной с переменой функций квинтового тона, — первое Allegro «Героической» симфонии.

При первом проведении главной темы четко фиксируется положение квинтового тона как предельного, очерчивающего верхнюю и нижнюю границы фанфарного мотива и разрешающегося скачком — восходящим и нисходящим — в основной тон, то есть непосредственно ему подчиненно-го и не имеющего самостоятельного значения:



Пример 7

По существу все развитие главной темы направлено к эмансипации квинтового тона, обретению им самостоятельности и утверждению в значении кульминационного — то есть «вершины-итога».

Разные формы преодоления жесткой зависимости квинты от основного тона фанфарного мотива опробуются в разработке. В первом ее разделе завершающий нисходящий скачок от квинты к тонике преодолевается активным восходящим

малосекундовым ходом, однако пока в минорном варианте фанфары (*Пример 8*), затем такая возможность опробуется уже в мажорном варианте, но еще за пределами ее основного мотива (*Пример 9*), в репризе квинты — уже кульминация фанфарного мотива, его «вершина-итог» (*Пример 10*). Полное его преобразование завершается в коде, когда верхняя квинта основной тональности становится общим тоном при тонико-доминантовой перегармонизации (*Пример 11*).



Пример 8



Пример 9



Пример 10



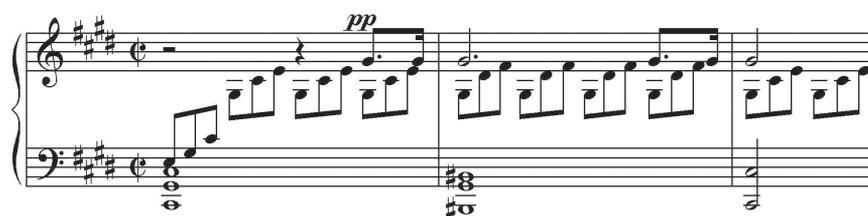
Пример 11

Последний пример ярко демонстрирует значение квинтовотонности в мелодике Бетховена в связи с ролью в ней тонико-доминантовой перегармонизации квинтового тона как общего. Особый мужественный лаконизм бетховенской ораторской интонации часто связан с «экономией» мелодического пространства при переходе

из одной функциональной зоны в другую. К рассмотренной и чрезвычайно показательной в этом отношении трансформации основного мотива главной темы «Героической» симфонии добавим тему Марша из Двенадцатой фортепианной сонаты и начало Первой части «Лунной» сонаты (Примеры 12, 13):



Пример 12



Пример 13

В обоих случаях выразительный эффект вытянутого тона — квинты лада, подвергаемой перегармонизации, не имеет ничего общего со знаменитым моцартовским филированием вытянутого и как правило основного тона (часто в последовании I-IV⁺⁸-I⁶₄). Такие тоны Моцарт не склонен повторять, Бетховен их обычно повторяет, «скандирует».

Эффект скандирования возникает и при перегармонизации квинтового тона «на расстоянии». В заключительном преобразовании в коде главной темы увертюры «Леонора № 3» квинтовый остов ее расширен благодаря вспомогательным нотам — сверху и снизу:



Пример 14

Характер звучания ее в коде — героико-триумфальный, ликующе-юбилейный — во многом близок итоговому преобразованию главной темы «Героической»: в обоих случаях квинта — общая вершина тонического и доминантового мотивов темы. В теме же увертюры звучание достигает особой экспрес-

сии благодаря интонации VI–V в мелодии, в условиях доминантовой гармонии привносит колорит нонаккорда.

Близкая по выразительному эффекту перегармонизация «на расстоянии» квинтового тона — здесь вершина-источник — в главной теме увертюры «Эгмонт»:

Allegro

Пример 15

И здесь интонация VI–V, теперь уже в условиях минора, способствует сгущению экспрессии и драматической напряженности.

Квинта в этом случае — инициальный тон нижнего — мелодического — голоса (виолончель) и контрапунктирующих ему мотивов-реплик верхнего (I скрипки). На квинте сходятся составляющие диалектическое единство начинающий и продолжающий линии-голоса фактуры. Такое структурирование тематического материала, распределение начинающих, продолжающих и завершающих фаз интонационного становления — одно из открытий Бетховена: продолжающий голос вступает внаиболее напряженные моменты тематического процесса в начинающем голосе. Тем самым внутри единого построения формируется драматургия интонационно-тематических волн: целое являет себя как единство принципиально диалогическое.

Одновременно кадансовое построение интонационно и семантически оказывается особенно емким и напряженным, «представительствуя» от самых острых моментов предшествующего развития. А интонационное вызревание такого каданса-замыкания завязывается вокруг квинты в верхнем голосе, в нижнем квинтовотонность реализуется в доминантовом органном пункте, обобщающем напряженную неустойчивость всего построения.

В главной теме сонаты «Аппassionата» квинтовотонность, связанная с перегармонизацией, проявляется в более скрытом и усложненном виде — на расстоянии, и в условиях регистрового смещения (на октаву вверх) звука c^1 , как квинтового тона тонического трезвучия, которым начинается развертывание темы и которым — уже как основным тоном доминанты исходной тональности завершается.

Секвентное повторение этого построения в тональности на полтона выше — вторая фаза главной темы теперь уже с центром des^1 . Сопоставление квинтовых тонов этих тональностей — последование des^1-c^1 — в основе тревожно-рокошущего мотива в басу. На нем строится замыкающий тему «взрыв», интонационный итог которого — все то же сопоставление квинтовых тонов обеих тональностей.

Конечным тоном этого построения оказывается все тот же c^1 , которым тема открывалась. Но первоначально он включался в контекст тонического трезвучия, теперь же — доминантового секстаккорда. Перегармонизация квинтового тона в теме имеет конструктивно-формообразующее значение как внутри отдельных фаз и построений, так и в логике целого.

Особого рода перегармонизация, создающая эффект «цепной» квинтовотонности, — в Allegretto Седьмой симфонии:

Allegretto

Пример 16

Первый четырехтакт — тонико-доминантовая перегармонизация тона e^1 — V ступени a-moll. Следующий интонационно значимый и опорный тон мелодии — g^1 — подтекстован как V ступень C-dur, в свою очередь подвергаемая тонико-доминантовой перегармонизации.

Дальнейшее интонационное событие связано с тоном h^1 , V ступенью e-moll, непосредственно разрешающимся в fis^1 — доминанту h-moll, после чего мелодическое развитие возвращается к исходному e^1 — V ступени основной тональности.

Особый колорит этой музыки — «неклассицистская» элегичность, таинственно сочетающаяся с дисциплиной и экономностью интонационного движения — связан и со специфической «интерпретацией» квинтовотонности. Не открытая «интонация зова», а завалированная, «сокрытая» в подтексте сосредоточенного музыкального высказывания. Сдержанность и даже суровость музыки связана с удивительным по глубине обобщения претворением в ней атрибутов «военной музыки»: в остиной ритмической формуле, пронизывающей Allegretto, — ритм барабанной дроби (наблюдение А. Н. Должанского).

Именно рядом с ним перегармонизация в верхнем голосе вытянутых квинтовых тонов выявляет в мелодическом целом черты суровой декламационной речитативности.

В явлении квинтовотонности в том специфическом виде, как оно проявляется в творчестве Бетховена, опосредованно отражается образно-звуковой мир, который вошел с ним в искусство. Огромна,

например, в его музыке роль «жестовой речи», призывной ораторской интонации, восклицаний-провокаций. В таких случаях композитор часто прибегает к испытанному приему, восходящему к речитативам опер, ораторий, пассионов, предваряемых доминантовым секстаккордом. Такие восклицания-провокации: доминантовые секстаккорды, открывающие Семнадцатую фортепианную сонату и пронизывающие ее I часть (экспозиция, разработка и реприза); завершающее главную тему I части сонаты «Аппassionата» жесткое — «в лоб» — столкновение доминантовых — мажорных — секстаккордов, принадлежащих тональностям Ges-dur и f-moll, очертившим поле острых драматических коллизий; сдвиги в начале разработок I симфонии (первая часть) и Скрипичной сонаты № 5, начало репризы первой части Девятой симфонии и многие другие.

Подобные «речитативные» секстаккорды обычно применяются Бетховеном — согласно традиции — в мелодическом положении основного тона, то есть квинтового тона основной тональности. Таким образом, с квинтовотонностью у Бетховена тесно связана сфера драматической экспрессии, а в драматургическом плане — моменты сдвигов и переломов в развитии действия.

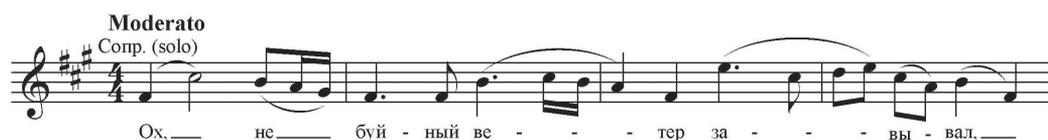
В заключение коснемся специфического проявления квинтовотонности в бетховенской кантатине, когда особо выразительное значение приобретает мелодический ход на квинту от I ступени к V, нередко местной кульминации (поддержанной «знаковым» — доминантовым секстаккордом):

Andante

Пример 17

Это одно из самых пронзительных откровений Бетховена и самых поразительных, невероятных его провидений в будущее: образно, жанрово и даже стилистически здесь с редкой отчетливостью предвосхищается мир шубертовской лирики — с его песнями-размышлениями, песнями путника, темой странничества.

Есть в этой музыке нечто, буквально вызывающее к тому, чтобы вспомнить славянскую интонацию протяжных лирических песен. Это — открытая квинтовая интонация, артикулирующая



Пример 18

Это «сходство» не следует преувеличивать. Но и не заметить его вряд ли возможно. Это одно из подтверждений универсальности квинтовой интонации как *праинтонации*. Напомним здесь и об интересе Бетховена к славянскому, в частности к русскому, фольклору, увенчанному Квартетами ор. 59, о его обработках инонациональных народных песен, среди которых — русские. С другой стороны, отзывчивость композитора к «славянской» квинте могла возникнуть на почве его обостренной чуткости ко всему комплексу «интонационных состояний», связанных с особенностями поведения V ступени лада, и восприятия Бетховеном, отразившемся в феномене квинтовотонности. Ибо — вновь вспомним Асафьева — «преобладание какого-либо интервала в музыке какого-либо отрезка времени <...> является следствием происходящего, под воздействием общественного сознания, интонационного отбора и становится обнаружением стиля» [1, с. 218].

Примечания

¹ К этой статье я обратился с подсказки Е. М. Орловой.

² В связи со строками «Seid umschlungen Millionen» это подчеркивал Серов: «Строфа Шиллера <...> взята Бетховеном с религиозной, так сказать, иерархической стороны, в виде хора, изложение которого сначала поручено одним мужским голосам могучим унисоном, а потом разворачивается в полном хоре, в строгих формах, напоминающих палестриновскую музыку (XVI столетия) <...> оркестр <...> превращается внезапно в преимущественно религиозный инструмент, в орган» [9, с. 431].

³ Он же — в основе пьесы «Хорал» (№ 4) из цикла «Альбом для юношества» Р. Шумана [7, с. 239].

V ступень как второй («побочный») ладовой центр, и плавно-поступенное ее заполнение — мелодическое развитие, и даже мягко акцентированная IV ступень «кварта» (g¹, проходящая на сильной доле) — почти как «вторая побочная опора». И поражает удивительное интонационное «сходство» бетховенской мелодии с одной из самых славянских по образному и мелодическому строю тем — запевом Хора поселян из оперы Бородина «Князь Игорь» (ограничимся начальной попевкой):

⁴ Даже когда обращение Бетховена к конкретному хоральному напеву представляется вероятным, о его цитировании следует говорить с осторожностью. Например, в коде IV части Шестой симфонии с равным основанием вспоминаются заключительные строфы протестантских хоралов «Wie schön leuchtet der Morgenstern» и «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (на нем основан Gesdud'ный эпизод в разработке Первой части I симфонии И. Брамса).

⁵ При первом проведении «темы радости» на четвертой доле такта 13 — фигура внутрислогового распева: две восьмые g-e.

⁶ «Камаринская» была первой из русских народных песен, к которым обращался Бетховен: под названием «Русский танец» она была включена в балет П. Враницкого и Ф. Кинского «Лесная девушка», и на эту тему Бетховен написал Двенадцать вариаций для фортепиано (WoO 71) в 1796 году.

⁷ Напомним и удивительно «камаринский» последний восьмитакт Менуэта (тоже D-dur) в Струнном трио ор. 8 Бетховена.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: кн. 1 и 2. Л.: Музгиз, 1963. 380 с.
2. Асафьев Б. В. О чужих людях и странах // Избранные труды. Т. IV. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 122–143.
3. Вагнер Р. Бетховен (1870) / пер. и предисл. В. Коломийцева. М.; СПб.: Российское музыкальное издательство, 1911. 145 с.
4. Климовицкий А. И. Заметки по бетховениане // История и современность. Л.: Советский композитор, 1981. С. 88–94.

5. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
6. Мазель Л. А. Роль «секстовости» в лирической мелодике (О наблюдении Б. В. Асафьева) // Статьи по теории и анализу музыки. М.: Советский композитор, 1982. С. 55–79.
7. Николаева Н. С. Симфоническое творчество // Музыка французской революции. Бетховен / под ред. Б. В. Левика. М.: Музыка, 1967. С. 154–265.
8. Орлова Е. М. Работа Б. В. Асафьева над теорией интонации // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 148–168.
9. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл // Избранные статьи. Т. 1. М.; Л.: Музгиз, 1950. С. 425–434.
10. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен // Избранные статьи. Т. 1. М.; Л.: Музгиз, 1950. С. 109–128.

References

1. Asafiev, B. V. (1963), *Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as a process], Vol. 1 and 2, State Music Publishing House, Leningrad, USSR.
2. Asafiev, B. V. (1955), "About foreigner and foreign countries", *Izbrannye trudy* [Selected Works], Vol. 4, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, Moscow, USSR, pp. 122–143.
3. Wagner, R. (1911), *Bethoven (1870)* [Beethoven (1870)], Translated by V. Kolomiytsev, Russian music publishing house, Moscow, St.-Petersburg, Russia.
4. Klimovitsky, A. I. (1981), "Notes on beethovenian", *Istorija i sovremennost'* [History and modernity], Sovetskij kompozitor, Leningrad, USSR, pp. 88–94.
5. Mazel, L. A. (1952), *O melodii* [About melody], State Music Publishing House, Moscow, USSR.
6. Mazel, L. A. (1982), "The role of sextus tone in the lyric melody (On the observation of B. V. Asafiev)", *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on the theory and analysis of music], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR, pp. 55–79.
7. Nikolaeva, N. S. (1967), "Symphonic creativity", *Muzyka francuzskoj revoljucii. Bethoven* [Music of the French Revolution. Beethoven], in Levik B. V. (ed.), *Muzyka*, Moscow, USSR, pp. 154–265.
8. Orlova, E. M. (1965), "The work of B. V. Asafiev on the theory of intonation", *Intonacija i muzykal'nyj obraz* [Intonation and musical image], *Muzyka*, Moscow, USSR, pp. 148–168.
9. Serov, A. N. (1950), "Beethoven's Ninth Symphony, its warehouse and meaning", *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Vol. 1, State Music Publishing House, Moscow, Leningrad, USSR, pp. 425–434.
10. Serov, A. N. (1950), "Music of South Russian songs", *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Vol. 1, State Music Publishing House, Moscow, Leningrad, USSR, pp. 109–128.

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО КОНСЕРВАТОРСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

В статье представлена характеристика личности и научно-педагогической деятельности выдающегося представителя отечественного музыковедения Александра Вячеславовича Оссовского. Особое внимание уделено формированию научной школы А. В. Оссовского, его ученикам и последователям, а также принципам обучения, заложенным в авторском курсе «Всеобщая история музыки». Развитие отечественной и европейской музыки А. В. Оссовский интерпретирует как единый процесс, без искусственного разобщения, следствием подобного метода стали параллельные курсы истории русской и зарубежной музыки, читавшиеся ученым в Ленинградской консерватории. Универсализм как основополагающее качество научного мышления А. В. Оссовского рассматривается в статье и в других аспектах: энциклопедический охват различных исторических стадий музыкального искусства (от его истоков до современности); широкий культурный подход к музыкальным явлениям; объединяющая роль школы, созданной ученым, ее плодотворное влияние на смежные школы (Б. В. Асафьев, Р. И. Грубер). Автор подчеркивает укорененность научно-творческой личности А. В. Оссовского в эпохе Серебряного века, в эстетике объединения «Мир искусства», с одной стороны, с другой — в русской музыкальной классике благодаря композиторскому образованию и общению с учителем Н. А. Римским-Корсаковым.

Ключевые слова: А. В. Оссовский, консерватория, научная школа, универсализм, лектор

Богата история консерваторской музыкальной науки, у истоков которой стоял А. В. Оссовский. Александр Вячеславович (1871–1957) прожил большую жизнь, наполненную неустанным творческим трудом. Он работал как музыкальный критик, ученый, педагог, проявил себя как выдающийся деятель в Эрмитаже, Филармонии, Институте театра и музыки, Петроградской–Ленинградской консерватории. Его заслуги были высоко оценены — он был не только доктором искусствоведения, профессором, заслуженным деятелем искусств РСФСР, но и входил в Академию наук СССР в качестве члена-корреспондента.

Оссовский ушел из жизни более полувека назад. Все меньше остается тех, кто лично знал его, имел счастье видеть его, общаться с ним. Периодически в консерватории проходят музыкальные собрания, посвященные Александру Вячеславовичу, но его вклад в развитие музыкально-исторической науки, несомненно, заслуживает особого внимания. Прежде всего следует отметить, что фундаментальность, основательность принципов его школы словно бы вступают в противоречие с взрывчатостью, скачкообразностью политических и культурных процессов времени, еще более ускорившихся к концу XX – началу XXI веков. Но это противоречие мнимое.

Невозможно переоценить участие А. В. Оссовского в реформах Петроградской консерватории после Октября: проректор консерватории в 1920-е годы, правая рука А. К. Глазунова, первый,

кто возглавил кафедру всеобщей истории музыки и создал курсы истории русской и зарубежной музыки от истоков до современности. Само понятие «музыковед» как специальность появилось в 1920-е годы благодаря его интенсивной деятельности. Будучи чрезвычайно и всесторонне образованным музыкантом, Оссовский основал свою научную школу, которая очень скоро выдвинула талантливых педагогов и ученых, жизненность принципов этой школы доказана практикой.

А. В. Оссовский был приглашен в консерваторию в 1915 году и проработал в ней с небольшими перерывами до 1950 года, а фактически — до последних дней жизни. К моменту приглашения он был уже широко известен в музыкальных кругах как критик, автор трудов об И. С. Бахе, А. Вивальди, А. К. Лядове, А. К. Глазунове, переводчик, сотрудник энциклопедических изданий, активный участник современного музыкального процесса (консультант «Концертов Зилоти», член Попечительного совета и т. д.) — и это притом, что он исправно служил в Министерстве юстиции.

Биография Александра Вячеславовича сама по себе чрезвычайно интересна, она содержит резкие, неожиданные повороты. Оссовский происходил из дворянского сословия, получил прекрасное общее гуманитарное образование (в Московском университете), профессионально владел скрипкой (ученик В. В. Безекирского), неплохо пел, занимался по композиции у Н. А. Римского-Корсакова и напечатал несколько опусов романсов.

В блистательный период расцвета русской культуры, получивший определение Серебряного века, формируется творческая эстетика А. В. Оссовского, его подход к проблемам искусства, его отточенный литературный стиль. Среди видных музыкальных критиков 1890–1900-х годов — В. А. Каратыгина, Ю. Д. Энгеля, В. П. Коломийцева — Оссовский занимал достойное место.

Оссовский создал научную школу — школу преподавания и исследования музыкально-исторических процессов. Своими «учителями» в зарубежной науке он считал Ф. Ж. Фетиса, в меньшей степени Х. Римана, а также Ж. Тьерсо, Ж. Комбарьё; в русской мысли о музыке — В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, частично В. В. Стасова. Хочется особо отметить, что его школа не была замкнута в себе, а обладала открытостью, притягательностью, обогащала другие школы. Она существовала среди школ Б. В. Асафьева, Р. И. Грубера. И сами основатели этих школ признавались в том, что немало почерпнули у Оссовского.

Самыми яркими представительницами школы А. В. Оссовского были три его студентки и аспирантки 1930–1940-х годов — Г. Т. Филенко, В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин, которые составили основу кафедры истории зарубежной музыки в 1950–1970-е годы; из них, Г. Т. Филенко, преподававшая до 1990-х годов, выпустила около 100 (!) дипломников и более 20 кандидатов искусствоведения; а ее ученик, автор этих строк, 22 года руководил названной кафедрой. Но нельзя не упомянуть, что воздействие школы Оссовского испытали и такие крупные исследователи, как Б. А. Струве, Ю. А. Кремлев, Ю. В. Келдыш, Л. Н. Раабен, К. А. Вертков, А. А. Гозенпуд, М. С. Друскин. Каковы же были фундаментальные принципы этой школы?

Прежде всего это рассмотрение развития отечественной и европейской музыки как *общего* процесса, не подлежащего искусственному разобщению. Этот принцип Оссовский отстаивает уже и в 1904–1907 годах в статьях, посвященных М. И. Глинке, «Русским сезонам» в Париже, и позже, в работах разных лет, в публичной лекции о мировом значении русской музыкальной классики, прочитанной в Ленинграде в 1948 году [6, с. 57–62, 208–212]. Советское музыкознание пришло к этому взгляду лишь в 1970-е годы — в многотомном труде «Музыка XX века» [2, с. 10], а до этого настаивало на «особом» пути отечественной музыки. Именно поэтому, закладывая основы обучения истории музыки, Оссовский в 1935–1937 годах читал *параллельные* курсы истории отечественной и зарубежной музыки от истоков до наших дней. Эти курсы дошли до нас в виде

стенограмм, они обладают большой научной ценностью. Издание некоторых из них [4, с. 174–226, 227–288] подтверждает эту оценку. Создание этих курсов нельзя назвать иначе, чем педагогическим и научным подвигом.

Исследовательский стиль Оссовского характеризовался широким культурным подходом университетского типа: освещение процессов, происходивших в философии, литературе, живописи и т. д., соединялось с тонким и точным ощущением пульса музыки соответствующего времени. Это время простиралось от скоморохов до А. К. Глазунова и от нидерландцев до П. Хиндемита, Г. Малера, А. Казеллы, А. Шёнберга, о которых ученый чуть ли не впервые информировал русскую публику. Подобный универсализм — черта его эпохи, поднятая на щит художественным объединением «Мир искусства», от которого Оссовский не остался в стороне. Александр Вячеславович полагал, что историк не может жить вне современности. Сам он писал аннотации о современных композиторах к концертным программам А. И. Зилоти, поддерживал юных И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева.

В исследованиях и педагогике Оссовский высоко ставил фактическую сторону, но сам факт никогда не был для него «ископаемой окаменелостью», он вступал в живую и подвижную систему, допускавшую смелые гипотезы, броски мысли, прозрения. Таким образом, факт становился надежной опорой в научном построении.

Приоритетом Оссовский считал слово композитора, его оценку, зафиксированную в переписке, в высказываниях, обращенных к тем или иным современникам; эти источники ученый тщательным образом изучал и рекомендовал изучать. Получив композиторское образование у Н. А. Римского-Корсакова, будучи другом А. К. Лядова и А. К. Глазунова, Оссовский определенно впитал в себя основы русской классики, уходящие корнями к М. И. Глинке. Он исследовал драматургию «Жизни за царя», музыкальное наследие и эстетику Римского-Корсакова, оставил ценнейшие наблюдения за творчеством Лядова, посвятил очерк сочинениям Глазунова. Вместе с тем, испытывая огромный пиетет перед Н. А. Римским-Корсаковым, Оссовский не стал адептом только петербургской композиторской школы. Он ценил П. И. Чайковского, С. И. Танеева и более молодых представителей московской композиторской школы — А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова. Он считал плодотворным влияние П. И. Чайковского на творчество А. К. Глазунова, и в этом надо видеть не всепрямое, а широту взглядов, ломающую границу «дозволенного» в Петербурге и

в Москве. По мнению ученого, педагог, музыкальный критик и писатель о музыке не должен обеднять себя изучением только близких ему по духу композиторских фигур и сочинений, его восприятие должно быть открыто и для других явлений.

Оссовский придавал огромное значение самому процессу чтения лекций, тому, как *произносится* педагогом их материал. Он в совершенстве владел законами риторики (которую специально изучал), разнообразными формами устной речи, анализировал выступления выдающихся ораторов, в частности, юристов. Тексты лекций были им записаны почти дословно, но это не значит, что он не отклонялся от своего текста, потому что подчас мог допускать свободно импровизируемые пассажи. Ключевые тезисы текста Александр Вячеславович подчеркивал чернилами разного цвета и выделял их интонацией. Его меццо-характерный тенор (искусно разработанный уроками пения) звучал то как голос Фауста, умудренного опытом жизни, то как голос Фауста — пылкого юноши, преображенного любовью, то как голос загадочного Звездочета, на которого Оссовский — невысокого роста, худощавый, с острыми чертами лица, в строгом, но элегантно темном костюме — походил в преклонном возрасте.

Еще одной характерной чертой Оссовского-исследователя была порядочность, непоколебимая верность своим убеждениям. В 1946 году, накануне выхода постановлений ЦК в журналах «Звезда» и «Ленинград», он читает доклад «Русская музыка между двумя революциями», в котором отстаивает культурные ценности Серебряного века, споря с общепринятой тогда формулировкой Максима Горького, заклеившего этот период как «позорное десятилетие». Напомним, что в те мрачные годы все более и более сгущались тучи идеологического мракобесия, и вскоре лучшие ученые и композиторы были обвинены в космополитизме и формализме.

В кругах художественной интеллигенции, покинувшей Россию после Октябрьской революции, бытовало представление о «расколотой целостности», наступившей в России. Александр Вячеславович исповедовал и воплощал в жизнь сходные мысли о том, что придет время, когда идеалы Серебряного века получат продолжение в

отечественной культуре. И это — важнейшее духовное завещание, которое оставил нам А. В. Оссовский.

Литература

1. *Бронфин Е. Ф.* Александр Вячеславович Оссовский: очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Советский композитор, 1960. 64 с.
2. Музыка XX века, 1890–1945: очерки: в 2 ч. / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Музыка, 1976–1987. 589 с.
3. *Оссовский А. В.* Воспоминания. Исследования / общ. ред. и вступ. ст. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1968. 440 с.
4. *Оссовский А. В.* Избранные статьи, воспоминания / ред.-сост., авт. вступит. ст. и примеч. Е. Ф. Бронфин. Л.: Советский композитор, 1961. 403 с.
5. *Оссовский А. В.* Мировое значение русской классической музыки: стенограмма. Л.: Тип. им. Володарского, 1948. 28 с.
6. *Оссовский А. В.* Музыкально-критические статьи (1894–1912) / общ. ред. и вступит. ст. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 373 с.

References

1. Bronfin, E. F. (1960), *Aleksandr Vyacheslavovich Ossovskij: ocherk zhizni i tvorcheskoj deyatel'nosti* [Alexander Vyacheslavovich Ossovsky: the Essay of the life and creative activity], Sovetskij kompozitor, Leningrad, Russia.
2. Yarustovsky, B. M. (ed.) (1976–1987), *Muzyka 20 veka, 1890–1945* [Music of the twentieth century, 1890–1945], Muzyka, Moscow, Russia.
3. Ossovsky, A. V. (1968), *Vospominaniya. Issledovaniya* [Memories. Study], Muzyka, Leningrad, Russia.
4. Ossovsky, A. V. (1961), *Izbrannye stat'i, vospominaniya* [Selected articles, memoirs], Sovetskij kompozitor, Leningrad, Russia.
5. Ossovsky, A. V. (1948), *Mirovoe znachenie russkoj klassicheskoj muzyki* [World significance of Russian classical music], Typ. after Volodarsky, Leningrad, Russia.
6. Ossovsky, A. V. (1971), *Muzykal'no-kriticheskie stat'i (1894–1912)* [Musical-critical articles (1894–1912)], Muzyka, Leningrad, Russia.

АНГЛИЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ПРОКОФЬЕВА (У. ШЕКСПИР – Б. ШОУ – Р. Б. ШЕРИДАН)

Жанр музыки к драме играет существенную роль в творчестве Прокофьева, о чем ярко свидетельствует музыка к спектаклям «Египетские ночи» (Б. Шоу – У. Шекспир) и «Гамлет» (У. Шекспир). Сочинения 1930-х годов, объединенные классическими постулатами английских драматургов, возникли в сотрудничестве с лидерами новой театральной эстетики — А. Таировым в Московском Камерном театре и С. Радловым в Ленинградском Большом драматическом театре. Театрально-драматические опыты Прокофьева отразились на драматургии и музыкальном языке балета-трагедии «Ромео и Джульетта». Яркий пример контакта Прокофьева с английской литературой — возрождение классической комедии «Дуэнья» (Р. Б. Шеридан) в лирико-комической опере «Обручение в монастыре», либретто которой создано по впервые переведенной на русский язык пьесе знаменитого комедиографа.

Ключевые слова: музыка к драме, классики английской драматургии, новая театральная эстетика, балет, опера-буффа, музыкальный театр Прокофьева

Вначале напомним некоторые подробности творческой биографии Сергея Прокофьева. Англоманья имела место в семье Прокофьевых еще в Сонцовке, и первый выезд сына — уже студента Петербургской консерватории — за пределы России был организован родителями именно в Лондон, в 1913 году. На следующий год был повторный визит, с вполне осознанной устремленностью к новым веяниям в искусстве: «За хорошее окончание консерватории я получил от матери поездку за границу и выбрал Лондон, где в это время с большой помпой проходил русский оперно-балетный сезон Дягилева <...> В Лондоне было все так интересно, что я едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну и лишь совершенно нечаянно вернулся в Петербург за несколько дней до начала ее» [8, с. 32–33]. Затем последовали артистические турне: с концертами в качестве пианиста и балетными премьерами («Сказ [про шута]», 1921; «Стальной скок», 1927; «Блудный сын», 1929), с триумфальными гастролями «Русских сезонов» Дягилева [7, с. 674]. Отношения с английской прессой у Прокофьева складывались подчас сложно, неоднозначными были и высказывания самого композитора о современной ему музыкальной жизни англичан. Однако в Британии заметно интересовались его композиторским творчеством; к примеру, балет «Стальной скок», принятый в Париже прохладно, имел в Лондоне ошеломляющий успех. Находились также критики, которые называли композитора «апостолом большевизма» [8, с. 62], и было трудно понять, порицание это или восторг. Тем более лондонская публика «неистовствовала» на спектакле «Блудного сына» в Ковент-Гардене с преуспевающим С. Лифарем в заглавной роли. После возвращения Прокофьева

на Родину лондонские газеты оповещали о его работе над шекспировским балетом «Ромео и Джульетта». А в 1945 году Прокофьев получил высшую музыкальную награду — золотую медаль Английского королевского филармонического общества. В благодарственном слове 18 июня 1945 композитор отреагировал на почести так: «С Лондоном у меня ассоциируются приятные и дорогие воспоминания, с лондонскими музыкантами меня связывает хорошая творческая дружба» [6, с. 210]. Был ли это только «красивый жест» со стороны союзников России во Второй мировой войне и вежливый ответ награжденного? Сохранилась ли память о том, что среди первых работ Прокофьева в московских театрах 1930-х годов была превосходная музыка к драматическому спектаклю «Египетские ночи» (Б. Шоу – А. Пушкин – У. Шекспир) в Камерном театре А. Таирова (1934)? Что это сочинение предшествовало «Ромео и Джульетте» (1935–1936) и интонационно «подпитывало» создававшийся в эти же годы балет? Далее шекспировская тема продолжалась в музыке к спектаклю «Гамлет» в Большом драматическом театре Ленинграда, в постановке С. Радлова. А вскоре еще один сюжет — на этот раз английского комедиографа Р. Б. Шеридана — поспособствовал появлению оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), одной из лучших лирико-комических опер довоенных лет, последнего крупного сочинения Прокофьева на сюжет иностранной литературы.

«Преобладание режиссера над остальными» [4, с. 349] в московских театрах начала XX века, — не этой ли типической ситуацией определялись «первые шаги» Прокофьева на вновь обретенной Родине, его обращение к музыкально-театральным работам в период «режиссерского бума» и со-

трудничество с лидерами новой театральной эстетики — Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, С. Радловым, чуть позже С. Эйзенштейном? Ведь именно постановками в драматическом театре стимулировалось его обращение к большой литературе, к художественным образам мировой значимости.

«Египетские ночи» в Камерном театре Таирова — первый заказ, поступивший к Прокофьеву из драматического театра (ор. 61, 1934), сблизивший его с драматургией великих англичан Бернарда Шоу и Уильяма Шекспира. Вряд ли композитор, которого весьма приветливо встретили таировцы, обращал внимание на различные трактовки далекой истории в одной из «пьес для пуритан» Шоу («Цезарь и Клеопатра») и в античной драме Шекспира («Антоний и Клеопатра»). Из неоконченной повести Пушкина, свободно сплетавшей повествовательный текст с поэзией, в спектакле использовались лишь немногие строки. Как высказался Прокофьев в анонсе газеты «Известия», «этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения именно потому, что присутствие музыки может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления <...>, может способствовать более полному восприятию образов спектакля, особенно Клеопатры и Антония, являющихся наиболее драматически увлекательными персонажами "Египетских ночей"» [8, с. 88–89].

Исполнительница главной женской роли, Алиса Коонен, воспринявшая с большой радостью участие Прокофьева в процессе подготовки спектакля, вспоминала, что известный композитор сидел на репетициях «с нотной бумагой в руках» и что-то по ходу действия исправлял, подчеркивал, внимательно следил за разворотом событий. А когда актриса репетировала сцену смерти Клеопатры, Прокофьев, подойдя к рампе, «шипящим шепотом», чтобы не нарушить торжественность момента, подсказал ей: «Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки» [2, с. 2]. Чудом сохранившиеся на пленке фрагменты спектакля «Египетские ночи» с Клеопатрой-Коонен со змейкой передают крупным планом ее великолепно пластику, магический «взгляд Медузы», точно рассчитанные движения пальцев обеих рук — блестяще разработанные мизансцены, в которых сфокусировалась режиссерская воля. В симфонической сюите «Египетские ночи» Прокофьева «Закат Клеопатры» — лучшая часть. В ней, по словам композитора, «Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места» [8, с. 89].

Продолжением той же эстетико-стилевой ориентации явился шекспировский балет Проко-

фьева «Ромео и Джульетта» (ор. 64, 1935–1936), либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского, С. Прокофьева. Самодовлеющая ценность художественной образности великих творений в драматическом театре увлекла Прокофьева и помогла реформировать балетный театр, вдохнуть в него шекспировский пафос. Музыка балета, созданная композитором почти сразу же после впечатляющего дебюта в Камерном театре, во многом сохраняла величавую торжественность высокой трагедии, ее «котурны», но при этом переклочала в эпоху Возрождения. Масштабность главных героев в драматическом спектакле накладывала особый отпечаток на музыкальные портреты шекспировских персонажей в балете. Удивительная объемность, многозначность лирических и драматических музыкальных тем в партитуре Прокофьева покорила яркостью контрастов, динамикой симфонического развития.

Своеобразие «кадровой драматургии», впервые использованной в балете, корреспондировало уникальному в своем роде первоисточнику [3, с. 11–15]. Но многим казалось, что в гениальной музыке недоставало удобной для танцовщиков, привычной дансантиности. Ее неуклонно добивался на репетициях балетмейстер Л. Лавровский, о ней мечтали ведущие исполнители прежде, чем они вжились в музыку Прокофьева, полюбили ее. И среди них — первая Джульетта, непревзойденная Г. Уланова. «Его музыка живет в моих ролях, — признавалась балерина уже *после* премьеры, — она — родоначальник и душа танца, его Джульетта — моя любимая героиня» [8, с. 264]. И позже: «...при всей новизне и современности звучаний, удивительное соответствие балета Прокофьева трагедии Шекспира — вот в чем причина успеха этого спектакля, секрет его неувядаемой свежести» [8, с. 266]. Хочется вспомнить И. Соллертинского: «Работа над Шекспиром раскрывает перед советскими композиторами увлекательные перспективы. Шекспировские характеры, страсти, драматические коллизии, юмор, трагические монологи и буффонады — все это, бесспорно, <...> потребует от композиторов не только мощных выразительных средств, но и способности драматургического перевоплощения» [9, с. 94].

Хронологическая близость двух крупных шекспировских сочинений в драматическом и музыкальном театрах сопровождалась почти единовременной востребованностью концертных сюит, увлекавших новое поколение профессиональных музыкантов и слушателей. Продолжим высказывание Соллертинского: «Наиболее крупное произведение этого плана — балет "Ромео и Джульетта" Прокофьева. Партитура обеих сюит

из балета очень эффектна и изобилует интересными оркестровыми находками» [9, с. 94].

Шекспировская тема для Прокофьева вновь выходит на первый план в драматическом театре. По приглашению режиссера С. Радлова Прокофьев пишет музыку к трагедии «Гамлет» в Большом драматическом театре Ленинграда. Десять музыкальных номеров (ор. 77, 1937–1938) возвращают его к английской классике с призраком отца Гамлета и коварством Клавдия, философскими раздумьями главного героя о вечном противостоянии добра и зла, жизни и смерти. В скорбной поэтичности песенок Офелии ощутима близость к подлинным напевам шекспировской эпохи, торжествующе-гротескный марш Фортинбраса напоминает «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта».

Плодотворность содружества с одним из авторов либретто балетной версии «Ромео и Джульетты», С. Радловым, была очевидной (он являлся также режиссером первой комической оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в Ленинградском ГАТОБе в 1926 году). Его авторитетное мнение как постановщика многих шекспировских пьес на драматических сценах Москвы и Ленинграда было убедительно изложено в письме композитору в отношении будущего совместного спектакля «Гамлет». И, по словам Прокофьева, оно настолько совпадало с его собственным, что «оставалось уладить только некоторые детали, а затем писать музыку» [8, с. 101]. Никакой мистики не предполагалось в момент появления тени отца Гамлета. И, судя по предварительным суждениям композитора, его в основном занимали разительные контрасты истинно шекспировской глубины и трагизма, которыми все время поддерживалась эмоциональная напряженность театрального действия. Нарядный, «шикарный» марш и несколько фанфар, сопровождавших выход Клавдия; «Мышеловка» (пантомима) с использованием ритмической структуры гавота — полушутливых и вместе с тем зловещих намеков на совершенное преступление. Смерть Гамлета и торжество Фортинбраса — заключительный марш, или, как пишет композитор, «скорее адажио в ритме марша». Он развивался, достигая светоносного до мажора, и требовался очень точный расчет, чтобы «скромные оркестры драматических театров» могли естественным путем «достигнуть впечатления апофеоза», к которому устремлялось театральное действие [8, с. 102].

Нужно ли говорить о том, насколько шекспировские образы, воплощенные в масштабных сочинениях Прокофьева к спектаклям «Египетские ночи» и «Гамлет», расширили и обогатили опыт советской музыкальной культуры предвоенных лет! А рядом с ними (почти параллельно!)

возникал величественный замысел шекспировского балета «Ромео и Джульетта», определившего на много десятилетий вперед пути развития *мирового* балета, его художественно-образного, этического содержания, выразительных средств и драматургических возможностей балетной музыки.

В тот же краткий предвоенный период Прокофьев встретился с английской классической *комедией* в опере «Обручение в монастыре» по «Дуэнье» Р. Б. Шеридана (ор. 86, 1940). Можно предположить, что ее замысел созрел как будто одновременно с одной из последних предвоенных постановок Камерного театра в начале 1941 года. В газетных хрониках о закрытии сезона 1940–1941 года в Московском Камерном театре сохранилась заметка о *четырех* премьерах, в числе которых значилась и пьеса Шеридана. Так, газета «Советское искусство» от 2 марта 1941 года информировала: «10 марта будет показана никогда не шедшая у нас комедии Шеридана "Обманутый обманщик" ("Дуэнья"). Музыка английского композитора Томаса Линлея. Русский текст П. Бакулина и Г. Кристи, стихи В. Шершеневича. Постановка В. Королева. Художники — В. Кривошеина и Е. Коваленко. Дирижер — заслуженный артист РСФСР А. Метнер». В отзывах театроведов последующих лет шеридановский спектакль кратко упоминался среди тех, что «погоды не делают», да и режиссер-постановщик был уже «со стороны» после неудачной попытки воссоединения Камерного театра А. Таирова с Реалистическим театром Н. Охлопкова.

В интервью Прокофьева о предполагавшейся постановке его лирико-комической оперы «Обручение в монастыре» на сцене филиала Большого театра в Москве [8, с. 112–114] утверждалось, что с пьесой Шеридана он познакомился в 1940 году, под благоприятным впечатлением от постановки «Школы злословия» во МХАТ имени М. Горького. Известно, что до этого момента, сразу после окончания оперы «Семен Котко» (1939–1940), композитор в поисках сюжета для новой оперной партитуры вновь обращался к шедеврам Шекспира: «Королю Лиру», «Венецианскому купцу», «Гамлету». Известнейшие литературные образы явно не давали ему покоя и «просились» на оперную сцену, вопреки возникшим затруднениям с постановкой полнометражного шекспировского балета «Ромео и Джульетта». Более основательным казался выбор «Расточителя» Н. Лескова. И только после этого Прокофьев обратился к Шеридану — полный автограф либретто «Дуэнья», с множеством предварительных вариантов и «проб» на *английском* и русском языках, был датирован 27 мая 1940 года.

Высказанная композитором похвала в адрес Камерного театра, обратившегося к подлинной

музыке современника Шеридана композитора Томаса Линли, звучала как очевидное сожаление о не состоявшемся возможном сотрудничестве, ибо, по словам Прокофьева, «его опера была уже завершена в клавире». Неспроста тогда же прозвучал упрек в «утрировке комического», допускаемой в театральном спектакле, «в ущерб поэтичной лирике», которой композитор придавал большое значение в своей опере [8, с. 114].

Нетрудно предположить, что у Прокофьева остался «осадок» после вынужденного разрыва с Камерным театром из-за прерванных репетиций пушкинского спектакля (отклоненной Комитетом по делам искусств постановки) «Евгений Онегин» в конце 1936 года. И его несогласие с трактовкой пьесы Шеридана в 1941 году явилось своеобразным отзвуком недавних разочарований.

В творческом наследии Прокофьева шеридановская «Дуэнья» явилась последним счастливым сотворчеством с английской классикой. Блестящая драматургия лирико-комической оперы предстала в ней в обновленном классическом стиле, полном жизни, искрящегося юмора и чудесной лирики, накрепко связанной с театральной динамикой, собственно сценическим действием. Выразительность музыкальных номеров требовала активного участия певца-актера («синтетического актера», в понятии Таирова, чей пример не остался бесследным для Прокофьева). В своей пятой опере «Обручение в монастыре» Прокофьеву удалось актуализировать классический тип лирико-комической оперы как наиболее перспективный и привлекательный для композиторов разных национальных культур. Об этом тактично напомнила Л. Г. Ковнацкая в статье «Прокофьев и Бриттен» [5, с. 55]. Два имени гениальных оперных драматургов, поставленных рядом, предрасполагали к поискам общих черт в оценке их весомого вклада в оперное искусство. Таковыми являлись природная предрасположенность к музыкально-сценическим жанрам, позиция «открытости» в отношении к оперному наследию и способность «оживить» старый тип оперы-буффа с замкнутыми вокальными и оркестровыми номерами как достояние общеевропейского музыкального и театрального опыта.

Литература

1. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. 352 с.
2. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина. Ф. 526: Кононен А. Г. Ед. хр. 303511. № 877.
3. Друскин М. С. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 3. С. 11–15.

4. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона, 2014. 560 с.
5. Ковнацкая Л. Г. Прокофьев и Бриттен (об исторических параллелях, влиянии и реминисценциях) // Отражения музыкального театра: в 2-х кн. Кн. 2 / ред.-сост. Э. С. Барутчева, Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 2001. С. 50–69.
6. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
7. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 т. Париж: sprkfv, 2002. Т. 2. 891 с.
8. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С. И. Шлифштейн. М.: Музгиз, 1956. С. 7–77.
9. Соллертинский И. И. Шекспир и мировая музыка // Исторические этюды. 2-е изд. Л.: Музгиз, 1963. С. 89–94.

References

1. Glikman, I. D. (1989), *Meyerhold and Musical Theatre* [Meyerhold and the Musical Theater], Sovetskij kompozitor, Leningrad, Russia.
2. State Central Theatrical Museum named after A. A. Bakhrushin. F. 526: Koonen A. G. Item 303511. № 877.
3. Druskin, M. S. (1940), "Ballet «Romeo and Juliet» by Prokofiev", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 3, pp. 11–15.
4. Znosko-Borovsky, E. A. (2014), *Russkij teatr nachala 20 veka* [Russian Theatre of the beginning of the XX century], Navona, Moscow, Russia.
5. Kovnatskaya, L. G. (2001), "Prokofiev and Britten (on historic parallels, influence and reminiscences)", *Otrazheniya muzykal'nogo teatra* [Reflections of Music Theatre. Collection of articles and materials], Vol. 2, Canon, St. Petersburg, Russia, pp. 50–69.
6. Varunts, V. P. (ed.) (1991), *Prokofev o Prokofeve. Stat'i, interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: articles, interviews], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
7. Prokofiev, S. S. (2002), *Dnevnik* [Diary], Vol. 2, sprkfv, Paris, France.
8. Prokofiev, S. S. (1956), "Autobiography", *S. S. Prokofev. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [S. S. Prokofiev. Materials. Documents. Memoirs], in S. I. Shlifshtain (ed.), Muzgiz, Moscow, Russia, pp. 7–77.
9. Sollertinsky, I. I. (1963), "Shakespeare and world music", *Istoricheskie ehtyudy* [Historical etudes], 2nd ed., Muzgiz, Leningrad, Russia, pp. 89–94.

ИСПАНСКИЙ «СЛЕД» В МУЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА

В статье речь идет о стилистической многогранности музыки Шостаковича в связи с одной из ее граней — испанской. Она раскрывается в нескольких аспектах: содержательно-семантическом и жанрово-стилистическом. Приводятся примеры, подтверждающие существование «следов» испанофилии, делающих творчество Шостаковича еще более сложным и неоднозначным, чем это может показаться на первый взгляд. Разнообразны истоки испанизмов: русская музыка от Глинки до Стравинского, сочинения западноевропейских мастеров и, наконец, пласт бытовой музыки, где испанская специя ассимилировалась массовым слухом. Особое внимание уделяется семантике испанизмов: с одной стороны, это светлые образы, полные наслаждения жизнью, а с другой стороны, образы смерти, символизирующие роковое начало, inferнальную стихию. Примеры из разных жанровых областей подтверждают, что испанская стилистика занимает видное место в музыкальной драматургии сочинений Шостаковича, внося в их звучание неповторимый колорит.

Ключевые слова: Шостакович, хота, падеспань, хабанера, Бизе, Чайковский

В одном из рассказов Геннадия Рождественского о репетиции Четвертой симфонии Шостаковича с Кливлендским симфоническим оркестром автор вспоминает, как у музыкантов оркестра вызвала смех концовка 2-й части: они вообразили себе скачущих лошадок¹. Удивленный столь необычной реакцией, дирижер предложил свою трактовку: это вовсе не лошадки, а перестук по трубам тюремных камер. Сколь поразительно разные восприятия одной и той же музыки! Однако при всем различии оба сходны в своем стремлении найти для художественного образа словесно-понятийный эквивалент². Приведенный эпизод наводит на размышления о различных путях слухового общения с музыкой Шостаковича, об аутентичном восприятии и о позволительных пределах слушательского субъективизма.

Судьба творческих открытий Шостаковича в наше время красноречиво подтверждает их удивительную живучесть и стилистическую многогранность. Отличительной чертой характера их создателя было свободное владение разными «языками» и «диалектами», искусство создавать из, казалось бы, несовместимых лексических элементов удивительно естественную и живую, насыщенную внутренними пульсациями и конфликтами музыкальную речь. Симпатии его были не с теми, кто боролся с «музыкальным сором», кто бежал в тихую гавань возвышенных стилистических истин. В то же время из-за благорасположенности к чужой музыке отталкивание не носило демонстративный или нигилистический характер. Автор любил подчеркивать свою всеядность («от Баха до Оффенбаха»), хотя симпатий и пристрастий не скрывал.

Вот почему творчество Шостаковича так богато национально-жанровыми проявлениями: австро-немецкое, французское, итальянское, англо-ирландское, еврейское, латиноамериканское — все это находится в непрестанном круговороте, сближении, смешении. Одна из красок многонационального спектра — испанская. Эта сторона еще не привлекала внимания исследователей, что удивительно — настолько испанские образы, сюжеты, мотивы выразительны, разнообразны, колоритны, порой таинственны и завораживающи. Они выделяются на общем фоне, помогают преодолеть хрестоматийный подход, освободиться от стереотипных суждений и штампов. Испанский пласт у Шостаковича раскрывается по-разному, в разной степени опосредования: от жанровых сцен и живых зарисовок до скрытых намеков, реминисценций или иронических «ремарок».

С одной стороны, это собственно образы Испании. Они фигурируют в поэтическом слове, либо в названии композиций: таких, как музыка к пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания», вокальный цикл «Испанские песни» или 14-я симфония с «Малагеньей» на стихи Гарсиа Лорки. Образцов подобного рода немного.

С другой стороны, это испанское, связанное с *опосредованным* претворением. Оно проявляется прежде всего в инструментальных жанрах: симфониях, концертах, квартетах, прелюдиях. Например, скерцо Квintета с «испанской» темой в среднем разделе, 3 часть Восьмого квартета, в теме которой звучит inferнальный вальс с неким испанским оттенком, отчасти Прелюдия Des-dur из цикла 24 прелюдий ор. 34. Из симфоний от-

метим Четвертую и, прежде всего, второй раздел финала (*Allegro*), пронизанный мощной ритмической испанской хоты. На гребне кульминационной волны она звучит грозно, как роковое пророчество (цифра 182). Обращают на себя внимание также Скерцо Пятой симфонии, «испанская» реминисценция в разработке финала Шестой симфонии (цифра 101), кода финала Девятой (цифра 97), похожая на «Цыганскую пляску» из «Кармен» и др.

Существуют и более завуалированные проявления, анализируя которые исследователь ступает на зыбкую почву гипотез, предположений, вопросов и сомнений. Многое зависит не только от самой музыки, но и от исполнительской интерпретации, в одном случае обнажающей испанскую краску, а в другом — ее затушевывающей. Большое значение имеет и слушательское восприятие, связанное с чувствительностью уха к испанскому колориту. Например, в скерцо Шестой симфонии его, казалось бы, нет, но на протяжении всей части пульсирует трехдольная ритмическая фигурка, ассоциирующаяся со стремительной хотой. Аналогичное ощущение может возникнуть во вторых частях Седьмой симфонии и Скрипичного концерта, где испанское прячется в общей стихии скерцозного движения³. Все зависит от того, как слушать.

В творчестве Шостаковича складывается глубоко индивидуальный тип скерцозной образности, который наряду с европейскими прообразами (скерцо, вальс, тарантелла), включает элементы, прямо или опосредованно связанные с испанской танцевальностью. Возникают необыкновенные жанровые гибриды: вальс-хота, скерцо-хота, скерцо-вальс-хота. Наряду с более ранними гибридами (скерцо-токатта, токатта-марш, полька-галоп, полька-марш, полька-галоп-марш и др.), они играют важную роль интонационных характеристик, формируя самобытный и легкоузнаваемый стиль⁴. Но вернемся к нашим испанизмам и посмотрим на их истоки.

Насколько известно, композитор не бывал в Испании (хотя посетил различные страны Западной Европы и Америку), открыто не интересовался испанской музыкой и не высказывался о ней публично. Тем удивительнее, что испанские мотивы рассеяны на страницах многих партитур и текстов. В некоторых случаях они ассимилированы до неузнаваемости, а где-то очень заметны и настойчиво взывают к нашему слуховому восприятию, объяснению, интерпретации.

Прежде всего, как и другие национальные преломления у Шостаковича (итальянские, французские, еврейские), испанские свидетельствуют об открытости и широте композиторской природы,

что идет от широты национального менталитета («нам внятно все — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...»). Поэтому первое и наиболее важное обоснование «испанских» интересов композитора — это традиция русской музыки от Глинки и Даргомыжского до Римского-Корсакова и Стравинского. Традиция эта во многом петербургская, и воспринята им на ранней стадии ученичества. Опыт Чайковского помог ее глубинному обобщению и симфонизации⁵. Известно, что создатель «Щелкунчика» неоднократно обращался к испанскому «стилю», особенно в балетах, но к Шостаковичу ведет иное — линия *драматургического* ассимилирования испанизмов и преобразования их в мотивы рока, смерти, потустороннего. И в этом смысле Чайковский предвосхищает Шостаковича. Вслушаемся в тему «фатума» из Четвертой симфонии Чайковского, в которой пульсирует заостренный ритм *болеро*⁶. Несомненно, как и у его предшественника, испанизмы Шостаковича преломляются через музыкальную драматургию и симфонизирующее обобщение.

Другой исток рассматриваемых мотивов — европейский. Тот же Чайковский во многом идет от Бизе. В этой связи отметим удивительное сходство ниспадающих интонаций во вступлении к 4 картине «Пиковой дамы» (трепещущая душа Германа!) и Антракта к 4-му действию «Кармен»⁷. Европейский исток испанизмов у Шостаковича также нередко проявляется на французский лад, в частности, «карменовский». И, конечно, это уже *вдвойне* опосредованные испанизмы. Както Л. Мазель пронизательно заметил в мелодии побочной партии Пятой симфонии контуры «Хабанеры» Кармен, а А. Бендицкий, развивая эту идею, показал, как знаменитая мелодия становится не только матрицей тематизма первой части и финала, но и идейным ключом всей симфонии⁸.

Есть и другие переключки. Например, в приведенной теме из Скерцо Квинтета испанское также имеет французский оттенок. «Пляска смерти» Сен-Санса, вступление к «Куплетам Мефистофеля» Гуно — будто тени, которые витают над музыкой, композитор словно дразнит нас, возбуждая и провоцируя фантазию. В этом весь Шостакович! Интересно, как испанское смотрится в зеркале французского и отражается русским. Сама по себе тема, достойная внимания.

И, наконец, помимо русского и европейского существует третий исток испанизмов — бытовая музыка. В гуще ее и рос юный композитор, жадно впитывая окружающие песенные и танцевальные интонации, апробируя их поначалу в таперской работе, а потом и в серьезной компо-

зиции⁹. Одним из образцов «испанской» моды тех лет стал танец падеспань, который ведет свое начало от испанских трехдольных танцев, преломившихся на русской почве. В подобной русифицированной форме чечеточно-кастаньетные ритмы падеспани обнаруживаются и во многих вальсовых и скерцозных темах Шостаковича.

В те же годы европейская сцена познакомилась с танго. Этот отпрыск кубинской хабанеры получил огромную популярность не только в Европе, но и в России, став музыкальным символом целой эпохи («эпохи танго»)¹⁰. А танго — один из жанров молодого Шостаковича периода сотрудничества с Мейерхольдом. «Интермеццо» из музыки к «Клопу», «Танго» из балета «Болт» — все это неподражаемые образцы эксцентрики и гротесковой трактовки жанра¹¹. Через российскую музыку быта преломляются многие испанские и латиноамериканские мотивы у Шостаковича. Так в начале разработки финала Шестой симфонии звучат интонации популярной мексиканской песенки «Чилита»¹². Близок к латиноамериканской ритмике Антракт для ударных из оперы «Нос», а в финале оперы Э. Дресселя «Бедный Колумб» есть эпизод с испано-карибской перкуссией. В целом истоки испанизмов разнообразны и, возможно, не ограничиваются отмеченными тремя¹³.

Впервые концентрация испанских мотивов в творчестве Шостаковича наблюдается в середине 1930-х годов. Скорее всего, это следует объяснить международными событиями тех лет: войной в Испании и притоком беженцев в Советский Союз. Ведь в то время испанская тема звучала особенно остро, она была злободневна и значима для всей европейской культуры, не только российской (вспомним Хемингуэя, Пикассо, Лорку). Однако наряду с социально-политическими факторами были и внутренние побуждения. Нечто важное резонировало настроениям и мыслям композитора, если он столь настойчиво культивировал эти мотивы. Впрочем, слово «культивировал» не совсем уместно, так как речь идет скорее о феномене бессознательном, спонтанном, перед нами — лишь неожиданно вспыхнувшие искорки ассоциаций, воспоминания, реминисценции, аллюзии. Исследователю в подобной ситуации сложно: работа с ускользающей субстанцией требует особой деликатности, тонкого слуха, большого интонационного опыта.

Каков же сам испанский материал у Шостаковича? И как он связан с материалом авторским? Первое же знакомство выявляет характерные лексемы: трехдольные метры и ритмические фигуры, испанский «доминантовый» лад, стилизованные гитарные или кастаньетные эффекты и многое

другое. Уже отмечался лейтритм, возникающий в скерцозных или танцевальных разделах крупных форм (обычно в темповом диапазоне от Moderato con motto до Allegro non troppo).



Он приходит на смену полечно-галопному ритму времен «Носа», ранних балетов и является его естественным продолжением (полька как бы «в расширении»). То, как полька и галоп плавно перерождаются в хоту-падеспань, отражает один из важных моментов эволюции жанрово-стилистической системы у Шостаковича.

Композитор разрабатывает преимущественно две танцевальные модели, которые и становятся в его арсенале своеобразными испанскими «лейтмотивами»: это хота-падеспань и хабанера. Именно они, а не болеро, бывшее популярным в XIX веке, связаны у европейца с привычными представлениями об «испанском». При этом обе глубоко интегрированы как с общеевропейскими жанровыми элементами (скерцо, вальс, полька), так и с элементами индивидуального стиля.

Испанская хота соединяется с вальсом-скерцо или вальсом-чететкой, близкими по ритму к падеспани. Лишь при очень кропотливом вслушивании подобные жанровые сплавы обнаруживают тонкий испанский аромат. Возникает характерный жанровый гибрид вальса-хоты-падеспани. В соседстве с другими шостаковическими гибридами он звучит достаточно оригинально и свежо, еще раз убеждая нас в том, что композитор был одарен от природы тонким «жанровым» и стилистическим чутьем.

Например, если в начале разработки финала Шестой симфонии модель хоты узнается с первых же звуков, и мы слышим, как поверх характерного ритма, словно отзвуки кастаньет, кружатся озорные триоли, то в Прелюдии Des-dur из 24 прелюдий и фуг ор. 87 ее присутствие завуалировано. Музыка Прелюдии интегрирует несколько трехдольных жанровых моделей: вальс, хоту, падеспань, отчасти менуэт. Если на менуэт намекают постоянные жесты-реверансы, то хота-падеспань предстает в чечеточном ритме — им Прелюдия и завершается. Кстати, аналогично завершается и Прелюдия Des-dur из цикла 24 прелюдии ор. 34. В шутивно-юмористическом ключе подобный «падеспанный» сплав у Шостаковича встречается нередко, особенно в балетной и дет-

ской музыке, вспомним популярный «Вальс-шутку», напоминающий лядовскую «Музыкальную табакерку»¹⁴.

Как ведут себя двух- и четырехдольные модели? Они проявляются в основном через хабанеру, точнее, хабанеру-танго. Подобный сплав интегрирован в драматургическую ткань Пятой симфонии и ярче всего предстает в репризе побочной партии, которая, как уже говорилось, происходит от «Хабанеры» Бизе¹⁵. Если на переднем плане сопровождения пульсирует характерно шостаковический ритм дробления (четверть + две восьмых), то в глубинных слоях просвечивают контуры ритма «четверть с точкой + восьмая». Более того, этот хабанерный «пунктир» прослушивается как бы в расширении и в самой мелодии побочной (нужно лишь проинтонировать ее в два раза быстрее). Кстати, А. Бендицкий отмечает элементы хабанеры и в главной партии. И действительно, если проинтонировать раскачивающиеся фигуры сопровождения (см. полтора такта до цифры 1), то хабанерный источник обязательно напомним о себе, а в свете вступительной темы кроме того возникает парадоксальный сплав Бах-Бизе-Шостакович (он же возникает и в сопровождении главной партии Восьмой симфонии, см. цифру 1). А в эпизоде «нашествия» из Седьмой симфонии хабанерное присутствие ощущается уже с первых вариаций (см. 2-ю вариацию, цифра 23 в партии сопровождении у виолончелей и контрабасов). Интересно, что с появлением темы «сопротивления» (цифра 45) ритм хабанеры *исчезает*.

Все эти моменты сложно формализовать и классифицировать: кто-то их воспринимает как реально существующие, а кто-то недоумевает или подвергает сомнению. И это естественно — ведь музыка не сводима к одной единственной формуле восприятия. Поэтому еще более сложный вопрос — семантика «испанизмов». Во-первых, семантика эта разнообразна: с одной стороны, присутствуют светлые образы, мотивы наслаждения, жизненной страсти, а с другой стороны, — образы, символизирующие роковую любовь, смерть, дьявольски-инфернальное начало. Во-вторых, семантика не всегда однозначна, тяготеет к смысловой переменности, к иронии, гротеску, оборотничеству, что осложняет понимание музыки, одновременно защищая ее от поверхностных и вульгарных толкований.

Тем не менее позитивная окраска «испанизмов» предстает в цикле «Испанские песни» op. 100: песня «Звездочки», например, напоминает музыку гитаны из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. Иное — в «Малагенье» из Четырнадцатой симфонии, где с испанским

пластом связан образ «dance macabre» («Смерть вошла и ушла из таверны»). Средний раздел скерцо из Квинтета имеет также инфернальный оттенок, отдаленно перекликаясь с «Пляской смерти» Сен-Санса¹⁶.

Сложнее семантика в таких образцах, как заключительная часть Шестой симфонии, скерцо Десятой симфонии, Восьмого квартета, где вальсовое кружение на повторяющемся мотиве *d-es-c-h* таит в себе нечто гипнотическое, обольстительно-ядовитое. Семантический знак монограммы здесь переменен: позитивное и негативное, Добро и Зло легко меняются своими ролями. И подобное оборотничество в духе Шостаковича. Будучи по своей природе склонными к амбивалентности, испанские прообразы ярко воплощают это оборотничество: с одной стороны, апофеоз жизни, страсти, с другой — роковая изнанка этой страсти, балансирование на грани жизни и смерти.

Семантика испанизмов раскрывается через *музыкальную драматургию* сочинения. Уже упоминалась «Малагенья» из Четырнадцатой симфонии, в которой Смерть предстает как пластический образ, позволяющий сценическую визуализацию. В непрограммной музыке эта театрально-сценическая природа образов у Шостаковича ощущается очень ярко. Например, финал Второго фортепианного трио. Основной его рефрен — мотив в объеме уменьшенной терции — таит в себе некую загадку, так как представлен фрагментом какого-то необычного лада. Загадка получает разрешение в подходе к кульминации, когда собирается дважды увеличенный лад, а скрипка и виолончель провозглашают в унисон почти «карменовский» мотив *f-gis-f-e* и открывают коду, в которой возвращается музыка из 1-й части.

С точки зрения симфонической драматургии показательны финалы Девятой и Шестой симфоний, в которых испанский элемент — важный смысловой обертоном. В коде финала Девятой главная тема, своеобразный музыкальный перевертыш, прошедший ряд перерождений, словно вырывается на свободу и пускается в лихорадочный «цыганистый» пляс. Как это понимать? Апофеоз «бездарности», конформизма, пляска «при дворе торжествующей лжи», пляска «для вождя» или же это красочная вереница жизни, некое шутовское, скоморошеское озорство? Вряд ли возможна однозначная интерпретация. В любом случае, она немыслима вне глубокого и детального изучения драматургического контекста. А он у Шостаковича, как правило, тяготеет к амбивалентности, иронии; показательно, что композитор не дает однозначного вывода, ставя вместо заключительной

точки многоточие. «Карменовская» маска (уже в который раз у Шостаковича!), мелькнув под занавес финала, размыкает драматургический итог симфонии, делает ее карнавальнoй, эксцентрично-цирковой¹⁷.

В финале Шестой испанский элемент вторгается в разработку, нарушая резвый бег стремительного галопа. Она начинается с неожиданного тематического и ритмического сдвига, когда появляется «Чилита» (цифра 96), а за ней — и собственно испанская хота. Переключение из сферы четырехдольности в сферу трехдольности, из моцарто-россиниевской тональности в «испанскую» драматизирует музыку, существенно корректируя смысловое восприятие последующей репризы, а задним числом, и всей симфонии. В репризе четырехдольность, галоп и Россини возвращаются, что в итоге способствует более ясному и гармоничному завершению, нежели в Девятой симфонии. Тем не менее оба финала раскрывают самобытные и совершенно независимые от «немецких подходов» драматургические решения.

Шостакович в этом драматургическом аспекте необыкновенно своеобразен и выделяется на фоне всей эпически-игровой традиции русской музыки XIX века с ее приоритетом *любования* колоритом воссоздаваемого стиля. Как известно, эту традицию, выросшую из стилизации, развил «премьер» русского модерна, старший современник Шостаковича — Игорь Стравинский. В творчестве этого лицедея испанизмы нередки: вспомним «Эспаньолу» в Оркестровой сюите № 1, в Пяти пьесах для фортепиано в четыре руки, «Мадрид» из Четырех этюдов для оркестра op. 66 и др. Но они в большей степени тяготеют к некоей самодостаточности, декоративности. Складывается слуховое ощущение отстраненности, созерцания (иногда достаточно ироничного) красоты и колорита моделируемого стиля или жанра. У Шостаковича — иное. Испанизмы его менее всего воспевают красоты или радости жизни. Это — грозные и переменчивые знаки судьбы, всплывающие из потаенных глубин психологических подтекстов, скрытых или амбивалентных смыслов. Какие два различных подхода к одному и тому же материалу двух художников одной культурной и национальной традиции, одного и того же композиторского «гнезда»!

Сегодня шостаковические открытия оказываются отодвинуты на задний план другими музыкальными исканиями, устремленными к медитативно-созерцательной образности, мудрости Востока. Танцевальная жанровость, испанские мотивы в этой связи могут уже казаться не-

сколько старомодными. Ведь в ходу минимализм, постмодерн и близкие им формы. И действительно, трудно представить себе подобные испанизмы, скажем, у Сильвестрова, Пярта или Губайдулиной. Реликты испанства во второй половине XX века продолжают, с одной стороны, «акмеистическую» линию Стравинского (например, «Подражание Альбенису», отчасти «Кармен-сюита» Р. Щедрина), с другой, — линию драматизации, идущую от Шостаковича. В этом смысле обращают на себя внимание inferнальные танго у Шнитке, ритмы румбы в финале его Первой скрипичной сонаты, отдельные образцы в творчестве Тищенко. Например, парадоксальное преломление танго-хабанерных ритмов в «Ярославне» (особенно в сцене «Затмение»), в главной теме Второго скрипичного концерта, в регтаймовых синкопах Allegro из Флейтового концерта, завораживающей магии наступательного движения во 2 части Четвертой симфонии и т. д.

Тем не менее с грустью следует признать, что «испанофилия» не является образом жизни или мыслей наших современных авторов. В то же время, если говорить о самой *испанской музыке*, то мы видим ее широкое распространение в репертуаре гитаристов (гитарный Концерт Хоакино Родриго — один из шлягеров XX века), видим, как триумфально шествует по миру испано-кубинская мода («Buena Vista Social Club»), музыка фламенко (Пако де Лусия, Эл Ди Меола, Чик Коррия), танцевальный стиль латино.

И в этой связи интересно, явится ли *новый* Шостакович, который сумеет донести до нас прелесть и живой аромат этих обжигающих ритмов и страстных мелодий и, самое главное, воплести их в свою концепцию современного человеческого бытия? В конечном счете разве не воплощение этого бытия является желанной мечтой *настоящей* музыки?

Примечания

¹ Эпизод этот приводит в своей книге Л. Акопян [1].

² При этом у Рождественского присутствует своеобразный эксперимент, стремление возбудить ассоциативное мышление оркестрантов.

³ Более того, эта ритмическая фигурка не всегда ассоциируется с испанским колоритом. Например, в скерцо Фортепианного трио op. 68 он отсутствует. Вне какого бы то ни было ощущения испанского фигурка эта встречается у Прокофьева, например, в скерцо Второй скрипичной сонаты. И совсем не встречается она у Мясковского.

⁴ Скажем, для Прокофьева или Мясковского названные гибриды вовсе не характерны.

⁵ Несомненно первым на подступах к симфоническому обобщению испанского стиля был Глинка. «Арагонская хота» — не просто портрет жанра, а его глубокое переосмысление. «Ночь в Мадриде» — даже в большей степени.

⁶ Осознавал ли это Равель, когда создавал для Иды Рубинштейн свое «Болеро», которое стало предшественником эпизода «нашествия» Седьмой симфонии Шостаковича? Болеро трансформируется в марш. *Шествие* превращается в *нашествие*. Таков путь болеро от Чайковского к Шостаковичу через Равеля.

⁷ Оба образца, при всем различии, переключаются ритмически, интонационно и ладогармонически: доминантовый (он же «андалусский») лад, фигурированный органнй пункт, нисходящие мотивы задержаний и т. д.

⁸ *Бендицкий А.* О Пятой симфонии Шостаковича. Н. Новгород, 2000. С. 58.

⁹ Многочисленные бытовые жанры в музыке Шостаковича отмечает М. Сабинаина [5]. См. также: [6].

¹⁰ Характерно, что в фильмах, воссоздающих то время, как правило, звучит танго (например, песенка Остапа Бендера из фильма «12 стульев» «Нет, я не плачу...»).

¹¹ В этом отношении Шостаковича скорее вдохновлял опыт Стравинского, «Историю солдата» которого он прекрасно знал, нежели Дебюсси с его «Воротами Альгамбры» или тем более Равель, автор «Болеро» и «Испанской рапсодии». С другой стороны, танго у него звучит сатирично, но еще не так inferнально, как у Шнитке.

¹² Ее оригинальное название — «Celito Lindo». Впервые интонации «Чилиты» возникают в финале Четвертой симфонии (подход к фальшивому «апофеозу», см. цифру 237, партию контрабасов). С этой симфонией Шестая имеет очень много общего, о чем пишут М. Сабинаина [5] и Л. Акопян [1].

¹³ Так, А. Бендицкий, опираясь на С. Хентову, объясняет испанизмы Пятой симфонии и конкретными жизненными событиями 1936 года. В тот год композитор был охвачен чувством к молодой девушке-переводчице Е. К., судьба которой впоследствии сложилась необыкновенно — отсидев небольшой срок в сталинском лагере, она попала на войну в Испанию и там, познакомившись со знаменитым кинооператором Карменом, стала его женой. Версия, возможно, и приемлемая по отношению к «карменовским» реминисценциям в Пятой симфонии, но не объясняет «испанского» пласта в принципе. Ведь он появился до Пятой симфонии и 1936 года.

¹⁴ Однако обычный европейский вальс сохраняется: вспомним побочную 1-й части Первой сим-

фонии, стоящую в контрасте с маршевой главной партией, или же прекрасные медленные вальсы в балетных сюитах или же вальсы-бостоны во 2 части Первого фортепианного концерта и «Фантастическом танце» № 2 ор. 5.

¹⁵ А. Бендицкий в своей книге рассматривает в основном второй и третий разделы куплета «Хабанеры». Между тем первое построение не менее важно для общей «музыкально-риторической» системы Шостаковича. Находится немало примеров ассимиляции этого мелодического «катабазиса». Например, антракт к 3-му действию «Леди Макбет» (впервые этот мотив зарождается в 1-м действии в партии Катерины — «Отпустите бабу!») и главная тема Первой симфонии. Здесь карменовский катабазис парадоксально соединяется с лейтмотивом Шемаханской царицы и жанром марша, семантика которого не проста, как может показаться с первого взгляда. Иное прочтение Хабанеры Бизе — в мелодиях И. Дунаевского: Марш из кинофильма «Цирк», «Песенка Пепиты», Концертный марш d-moll и т. д. Все это говорит о глубокой укорененности карменовского архетипа в отечественной музыке XX века, в частности, музыке массово-песенной («Две звезды» А. Пугачевой и В. Кузьмина).

¹⁶ Удивительно, что многие воспринимают скерцо, как музыку позитивную. Например, даже такой тонкий слушатель, как Д. Житомирский, пишет о «кипучем, жизнерадостном Скерцо» [3, с. 197].

¹⁷ «Цирк! Цирк!» — восклицал автор на репетиции симфонии в зале Ленинградской филармонии. Со ссылкой на воспоминания Ларисы Глейзер этот эпизод приводит в своей книге Кшиштоф Мейер [4, с. 272].

Литература

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Д. Буланин, 2004. 473 с.
2. *Бендицкий А.* О Пятой симфонии Шостаковича. Н. Новгород: Нижегородская консерватория, 2000. 58 с.
3. *Житомирский Д.* Из впечатлений минувших лет // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1976, С. 175–192.
4. *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 272 с.
5. *Сабинаина М.* Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. М.: Музыка, 1976. 486 с.
6. *Сыров В.* Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля // Д. Д. Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 626–660.

References

1. Akopyan, L. (2004), *Dmitrij Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity], St. Petersburg, Russia.
2. Bendickij, A. (2000), *O Pyatoj simfonii SHostakovicha* [About Shostakovich's Fifth Symphony], Nizhegorodskaya konservatoriya, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Zhitomirskij, D. (1976), "From the impressions of the past years", *D. Shostakovich. Stat'i i materialy* [D. Shostakovich. Articles and Materials], Muzyka, Moscow, Russia, pp. 175–192.
4. Mejer, K. (1998), *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich. A life. Creation. Time], Saint-Petersburg, Russia.
5. Sabinina, M. (1976), *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya. Ehstetika. Stil'* [Shostakovich symphonist. Dramaturgy. Aesthetics. Style], Muzyka, Moscow, Russia.
6. Syrov, V. (2000), "Shostakovich and music of life. Reflections on the openness of style", *D. D. Shostakovich: mezhdru mgnovaniem i vechnost'yu* [D. D. Shostakovich: between instant and eternity], Kompozitor, Saint-Petersburg, Russia, pp. 626–660.

© Федусова А. А., 2018

УДК 782.6

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ОПЕРЕ «ИМПЕРАТОР АТЛАНТИДЫ» В. УЛЬМАНА

Статья посвящена вопросу жанрового синтеза в опере «Император Атлантиды, или Смерть отрекается» чешско-австрийского композитора В. Ульмана (1898–1944). Актуальность проблемы обусловлена прежде всего недостаточной изученностью этого уникального произведения, написанного в концентрационном лагере Терезиенштадт, и творчества В. Ульмана в целом. Целью настоящей работы является выявление основных жанровых истоков оперы «Император Атлантиды» в контексте других сочинений эпохи. В сочинении присутствуют черты *Zeitoper* («злободневной оперы»), получившей свое развитие в творчестве Э. Кшенека, К. Вайля и М. Бранда. Обнаруживается близость к традиции *dance macabre*, также нашедшей продолжение в композиторских исканиях XX века (в произведениях А. Онеггера, Д. Лигети). В качестве жанровых истоков оперы выделены *commedia dell'arte* и мелодрама, связанные во многом с влиянием на творчество В. Ульмана фигуры А. Шёнберга («Лунный Пьеро», «Песни Гурре»). Отразился в уникальном жанровом решении «Императора Атлантиды» и интерес композитора к восточному искусству — японскому театру но. Исследование данной оперы раскрывает с новой стороны вопрос жанрового синтеза в музыкальном театре XX века.

Ключевые слова: Виктор Ульман, «Император Атлантиды», жанровый синтез в опере, *Zeitoper*, *dance macabre*, *commedia dell'arte*, мелодрама, японский театр но

В первые десятилетия XX века происходила коренная ломка традиционных форм и жанров оперы, возникали всевозможные миксты. В конечном итоге это привело к жанровой неоднородности и эклектизму. Эти черты проявились и в музыкальном театре австро-немецких композиторов 1930–1940-х годов — К. Вайля, Э. Кшенека, В. Ульмана. Творчество последнего из них пока малоизвестно, однако оригинальное претворение Ульманом жанровых моделей заставляет с особым интересом взглянуть на его оперу «Император Атлантиды», написанную им в концентрационном лагере Терезиенштадт в 1943–1944 годы. Рассмотрим ее основные жанровые истоки.

Жанр *Zeitoper* («злободневная опера»), получивший распространение в 1920-е годы и связанный с направлением «новая предметность» или «новая вещественность», особенно ярко воплотился в музыкальном театре Курта Вайля и Бертольда Брехта 1920–1930-х годов. Содружество композитора и драматурга было плодотворным, назовем зонг-оперу «Расцвет и падение города Махагони» (1929), «Трехгрошовую оперу» (1931). Между этими двумя шедеврами музыкального театра и «Императором Атлантиды» есть много общего. Либретто опер представляют собой литературные антиутопии: объектом критики выступает само общество, его политическое и социальное устройство. Сходна и роль музы-

ки в «эпическом театре» Б. Брехта – К. Вайля и в опере В. Ульмана. В основе оперы «Император Атлантиды», как и у К. Вайля, — принцип чередования диалогов и музыкальных номеров. Их вставной характер не делает сочинение раздробленным, а, напротив, способствует целостности, обобщенному пониманию его главной идеи. Музыка и традиционно комментирует сценическое действие, и «усиливает в спектакле эмоционально-лирическую струю» [5, с. 9].

Один из главных принципов «эпического театра» — условность. Характерно, что все герои оперы обезличены, аллегоричны, действие происходит в неопределенном месте в неопределенное время. Наиболее ярко этот тип театра проявил себя в прологе оперы. Здесь Громкоговоритель объявляет название оперы, дает характеристику всем персонажам, а также кратко описывает фабулу. Линия условного театра в XX веке была воплощена И. Ф. Стравинским в «Свадебке», «Царе Эдипе», А. Бергом в «Лулу» (в прологе), К. Вайлем – Б. Брехтом в «Трехгрошовой опере».

Для музыки типично сочетание академических и массовых музыкальных традиций. М. Г. Малкиель пишет о «профессиональном переосмыслении музыки современного быта, в результате чего возникает синтезированное единство переинтонированных песенно-танцевальных идиом музыки легкой и многообразных элементов музыки серьезной» [5, с. 7]. Подобное смешение высокого и низкого встречается в опере «Император Атлантиды». Так, здесь можно услышать джазовые элементы, военные маршевые интонации в миксте с атональной и серийной техникой академической музыки, в ариях обнаруживается сходство с музыкальным языком вокальных сочинений А. Шёнберга. В связи с этим можно вспомнить оперы М. Бранда «Машинист Хопкинс» и Э. Кшенека «Джонни наигрывает», в которых тоже проявился подобного рода эклектизм (джаз, урбанистические мотивы, академическая музыка).

Еще один исток — средневековая традиция *dance macabre*. Авторы во многом переосмысливают аллегорический персонаж Смерти, делая его страдающим, искупляющим, избавляющим от боли и мук жизни «уставших существ» [8, S. 89]. А. Мейер указывает, что обращение к данному жанру является проявлением «подсознательного чувства кризиса» [Ibid.], ощущения экзистенциального страха. Однако здесь сама идея пляски смерти перевернута, показана как бы наизнанку. Смерть приходит к людям не для того, чтобы показать ужас умирания, но чтобы продемонстрировать ужас вечного страдания, вечной жизни. В то

же время жанр модернизируется: помимо менуэта и пассакальи используются популярные танцевальные ритмы шимми и фокстрота. Добавим, что традиции пляски смерти получили широкое распространение в музыке XX века: назовем сочинения А. Онеггера (оратория «Пляска смерти», 1938), Ф. Мартена (опера «Танец смерти в Базеле», 1943), Д. Лигети (опера «Великий Мертвиарх», 1977).

Нашли отражение в опере «Император Атлантиды» черты *commedia dell'arte*. В конце XIX и первой половине XX века театр масок переживает свой ренессанс. Многие ведущие режиссеры, композиторы и театральные деятели обращаются к образам и традициям этого жанра. Интерес к нему в Австрии и Германии связан с трактатом о неоклассицизме Ф. Бузони, который обосновал свои теоретические заключения в таких сочинениях, как «Турандот» (1916) и «Арлекин» (1917) [4]. Традиции комедии масок проявились в опере «Император Атлантиды»: используются интермедии, присутствует маска Пьеро. Очевидна отсылка к сочинению А. Шёнберга — «Лунному Пьеро» (ор. 21). Сравним трактовки персонажа у А. Шёнберга и В. Ульмана. Оба композитора ассоциируют образ любви со смертью, с инобытием. Роднит их и гротескная надломленность Пьеро: в новом мире спасение с помощью традиционной смеховой культуры больше невозможно («Мой хохот забыт, исчез!» — «Надо мной никто не смеется»). Поэтому Пьеро теряет свое комическое амплуа и становится драматическим персонажем. Но трактовка финала у А. Шёнберга более оптимистична, ибо его Пьеро вновь обретает себя («О, аромат далеких лет, пьянишь ты снова меня!»). В сочинении В. Ульмана в уста героя вкладывается лишь несбыточное желание забыть или вернуть хоть однажды то, что было им утрачено.

Отметим еще один момент — воплощение в опере черт мелодрамы. Мелодрама — это жанр отдельной пьесы музыкального театра, где осуществляется «особый синтез декламационной речи и музыки, в котором слова и музыка не идут вместе, а чередуются, и где произнесенная фраза в некоторой степени предвещается и подготавливается музыкальной фразой» [7, с. 97]. Жанр включает в себя несколько разновидностей. В диссертации А. В. Ольшевской указывается три поджанра:

- 1) крупное сценическое произведение на французском / итальянском языке;
- 2) крупное сценическое произведение на немецком языке;
- 3) менее масштабное произведение, исполняющееся одним или двумя актерами [6, с. 4].

Наряду с данной классификацией, которая в целом опирается на национальные традиции, существует и другая, предложенная Д. В. Сафоновой. Первый тип — это мелодрама как самостоятельное крупное произведение в традициях сочинений Ж.-Ж. Руссо. Второй тип — романтическая мелодрама, чаще всего несамостоятельное произведение, составная часть оперы («Вольный стрелок» К. М. фон Вебера). Наконец, есть еще одна трактовка мелодрамы — это собственно техника соединения речевой декламации и музыки. Впервые жанр заявил о себе еще в XVIII веке, однако на целое столетие он был забыт. Его возрождение произошло только в XX веке — в творчестве чешского композитора З. Фибиха, в «Мученичестве св. Себастьяна» К. Дебюсси, отметим претворение этого жанра у А. Шёнберга в «Песнях Гурре» и «Лунном Пьеро», есть также образцы неоклассицистской мелодрамы. Если для «Лунного Пьеро» Шёнберга оказывается близкой мелодрама в третьем значении, предложенном А. В. Ольшевской, то для произведения В. Ульмана ближе понимание мелодрамы как общего принципа соединения слова и музыки и воплощение романтической мелодрамы как части оперного действия (в трактовке жанра Д. В. Сафоновой).

Некоторые исследователи указывают на присутствие в сочинении характерных особенностей японского театра. Хотя достоверно не известно, был ли знаком В. Ульман с этим направлением восточного искусства [9, S. 101], он отлично знал творчество Б. Брехта и К. Вайля, которые обращались к театру но в поучительной пьесе «Тот, кто всегда говорит да» («Der Jasager»), в основе которой пьеса-но «Танико». Известно, что Б. Брехт считал пьесу но образцом эпического театра. В этом оригинальном ракурсе А. Мейер рассматривает и сочинение Ульмана, отмечая «трансцендентную направленность», а также необычное фрагментарное строение оперы [Ibid., S. 97]. Внимание В. Ульмана к восточной теме было закономерно для его времени. Напомним, что XX век знаменует собой открытие Западом уникальных и столь непохожих на европейские восточных культур, среди которых и культура Японии. К образам и текстам Востока в Германии обратились многие композиторы современники В. Ульмана, имевшие на него влияние: это и Г. Малер («Песнь о земле»), и А. фон Цемлинский («Лирическая симфония»), и П. Хаас («Фата Моргана»), и Х. Шиммерлинг («Вишневого цвета»). Интерес к Востоку проявил в своем творчестве и сам В. Ульман. Под влиянием восточных культур были сочинены музыка к театральной пьесе «Меловой круг», Четыре китайские мелодрамы «Висельные песни»

(«Galgenlieder»), Концерт для оркестра. Внимание к музыкальной культуре Японии было связано с внутренними политическими переменами, налаживанием контактов с Западом, событиями русско-японской войны, что обнаруживается и во время пребывания В. Ульмана в Терезиенштадте [Ibid., S. 99].

Театр но отличает глубокая связь с традиционными верованиями и ритуалами в японской культуре (синто, буддизм, китайские учения), синтетическая природа, общее условно-символическое решение спектаклей [1, с. 3], небольшой состав действующих лиц (2–5 человек), мифологичность или легендарность сюжета.

«Император Атлантиды» содержит некоторые черты, характерные для театра но. Во-первых, задача пьесы но — позволить зрителю проникнуть в мир потустороннего, что наблюдается и в опере В. Ульмана [9, S. 102]. Во-вторых, роднит театр но и «Императора Атлантиды» литературная основа. Известно, что японские пьесы отличались незавершенностью, изломанностью повествования, включением помимо вневременного сюжета актуализирующих эпизодов с цитатами из современности. Как пишет Н. Г. Анарина, «для усиления идейного воздействия на зрителей, для стимуляции работы их эмоциональной памяти актер-драматург прибегал к цитированию стихов, которые были у всех на устах, вводил в драму популярные песни и танцы, располагая их наиболее эффективным образом» [1, с. 71]. «Император Атлантиды» также вбирает в себя огромное количество цитат (музыкальных, литературных, исторических аллюзий). Это позволяет говорить о проявлении в сочинении эклектичности, близкой синкретизму. Для японского мышления вообще характерен «гармонический эклектизм» [3, с. 172], «принцип единства разного» [2, с. 126].

Драматургическая особенность театра но заключается в том, что все внимание сконцентрировано на одном актере — Ситэ («действователь»). В четвертой сцене эту роль выполняет Император. Герой находится в «пограничном состоянии», доходит до безумия и оказывается перед нравственным выбором между жизнью и смертью. Драма обращается в сферу внутреннего действия. В основе конфликта — противостояние загробного мира и мира живых. С одной стороны, это противостояние выражено в конфликте Императора и Смерти. С другой стороны, — это противостояние Пьеро (олицетворяет жизнь) и Смерти. В опере представлен еще один персонаж театра но — Аи («промежуточный»). Он выходит на сцену, «чтобы рассказать публике содержание драмы на разговорном языке, якобы от лица жите-

ля мест, где произошло событие драмы, либо на-помнить легенду или поверье, связанные с героем пьесы и местом событий» [1, с. 69]. Функцию аи в опере «Император Атлантиды» выполняет Громкоговоритель.

Таким образом, в опере «Императора Атлантиды» обнаруживается множество пересечений с различными типами музыкального театра, которые делают сочинение уникальным примером жанрового синтеза и эксперимента с новыми формами.

Литература

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 213 с.
2. Гудимова С. А. Десять стилей театра Но // Культурология. 2005. № 4. С. 122–132.
3. Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика. Специфика художественного образа / ред. П. А. Гринцер. М.: Наука, 1983. С. 157–184.
4. Леонтьева О. Т. Опера в Германии и Австрии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-music.ru/opera_history_germany.html (дата обращения: 26.01.2018).
5. Малкиель М. Г. Музыкальный театр Курта Вайля (20–30-е годы): авторефер. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1984. 18 с.
6. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация («Серебряный век»): дис. ... канд. искусствовед. М., 2015. 298 с.
7. Сафонова Д. В. Из истории сценической мелодрамы // Наука и современность. 2010. № 4. С. 96–101.
8. Meyer A. Peter Kiens Libretto zum «Kaizer von Atlantis» — ein Text voller Anspielungen // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 87–96.
9. Meyer A. Viktor Ullmann und die asiatische Kunst Einflüsse des traditionellen japanischen Nō-Theaters auf die Gestaltung des «Kaiser von Atlantis» // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 97–108.

References

1. Anarina, N. G. (1984), *Japonskij teatr No* [Japanese Theater Noh], Nauka, Moscow, Russia.
2. Gudimova, S. A. (2005), "Ten styles of theater Noh", *Kul'turologija* [Culturology], No. 4, pp. 122–132.
3. Ermakova, L. M. (1983), "The Shinto image of the world and the questions of the poetics of classical Japanese literature", *Vostochnaja pojetika. Specifika hudozhestvennogo obraza* [Eastern poetics. Specificity of the artistic image], in Grincer, P. A. (ed.), Nauka, Moscow, Russia, pp. 157–184.
4. Klassicheskaja muzyka (2016), "Opera in Germany and Austria", available at: http://classic-music.ru/opera_history_germany.html (Accessed: 26 January 2018).
5. Malkiel', M. G. (1984), *Muzykal'nyj teatr Kurta Vajlya (20–30-e gody)* [Kurt Weil Music Theater (20–30s)], Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rimsky-Korsakov Leningrad Order of Lenin State Conservatory, Leningrad, USSR.
6. Ol'shevskaja, A. V. (2015), *Russkaya melodeklamaciya («Serebryanyj vek»)* [Russian melodeclamation («The Silver Age»)], Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
7. Safonova, D. V. (2010), "From the history of stage melodrama", *Nauka i sovremennost'* [Science and modernity], No. 4, pp. 96–101.
8. Meyer, A. (1994), "Peter Kiens Libretto zum "Kaizer von Atlantis" — ein Text voller Anspielungen", *Schriftenreihe Verdrängte Musik: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags*, in Klein H.-G. (ed.), Band 12, Von Bockel verlag, Hamburg, Deutschland, S. 87–96.
9. Meyer, A. (1994), "Viktor Ullmann und die asiatische Kunst Einflüsse des traditionellen japanischen Nō-Theaters auf die Gestaltung des "Kaiser von Atlantis"", *Schriftenreihe Verdrängte Musik: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags*, in Klein H.-G. (ed.), Band 12, Von Bockel verlag, Hamburg, Deutschland, S. 97–108.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

© Петри Э. К., 2018

УДК 784.4

«ЧУЖОЙ» ЖАНР В ПРОЦЕССЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Взаимодействие музыкальных культур проявляется в частности и в заимствовании музыкального материала. Особенно интенсивно этот процесс идет в области песенных жанров. Русская профессиональная музыка в начальный период своего формирования в силу различных исторических причин находилась под сильным влиянием немецкой музыкальной культуры. В статье рассматривается бытование в России одного из заимствованных жанров — охотничьей песни.

Анализируется положение этого жанра в немецкой музыке: связь с мифологией, фольклором, профессиональной музыкой и средневековой цеховой культурой, содержательная сторона. В XIX веке охотничьи песни появляются в России: примеры немногочисленны. Но то, что было фоном в немецкой песне (образ леса) приобретает в русской музыке самостоятельное значение и «русифицируется»: рассматриваются приемы такой трансформации. Во второй половине XX столетия охотничьи песни возникают в музыкальной культуре неформального молодежного движения — творчестве бардов, ВИА, толкинистов и представителей «русского шансона».

Содержание жанра типологическое, но его интерпретация в разные периоды истории существования жанра актуализирует различные аспекты смысла, в данном случае это «аромат свободы» охотничьих песен. Автор приходит к выводу, что процесс метаморфоз жанра активизируется при взаимодействии с новой средой. Перемещение жанра в иную культуру ведет к его трансформации в соответствии с культурными кодами «принимающей» стороны.

Ключевые слова: охота в Германии, иерархия профессий, фольклор, мифология, русские песни о лесе, русские песни об охоте

С. С. Аверинцев в предисловии к книге А. В. Михайлова «Языки культуры» пишет: «В традиции русской культуры, на тех ее глубинах, где Россия встречается не с недифференцированной "Европой вообще" <...> но, напротив, с конкретными, чрезвычайно различными по своему облику и содержанию мирами национальных культур, совсем особое место принадлежит диалогу с Германией» [1].

Формирование русской профессиональной музыкальной культуры проходило под сильным влиянием немецкой музыки. Это проявилось и в заимствовании из чужой культуры различных песенных жанров. Процесс не был одномоментным, и каждый жанр находил свой путь в пространстве чужой культуры. Некоторые, как например марш, утвердились в России сразу, и во всей музыкальной истории страны играли существенную роль. Другие внимание русских композиторов привлекли, но бытование их было ограниченным, и только в процессе исторической эволюции ситуация изменялась. К таким жанрам

относятся охотничьи песни. В немецкой музыкальной культуре это один из самых любимых и распространенных жанров. В хрестоматиях народной музыки приведены образцы охотничьих песен XV века, но наибольшее распространение они получили в XVII–XIX столетиях. Охота в средние века являлась любимым развлечением немецких феодалов, она считалась благородным занятием. Лес находился в личной собственности королей, под охоту передавались обширные территории, включающие в себя также и поля, луга, реки, болота, пустоши, а организацией охоты занимался целый штат слуг. На охоту король обычно выезжал вместе со всем двором. Наказание посторонних за охоту в королевском лесу было часто строже чем за убийство.

Для знати охота не была связана с необходимостью пропитания: охотились на птиц, так как это считалось красивым зрелищем, особенно, охота на цаплю; на кабана и медведя — чтобы продемонстрировать собственную храбрость, на оленя — так как это «благородная» добыча [3].

В городах Германии структурообразующей единицей являлся цех — средневековая ремесленная община, задачей которой было легализовать городское ремесло и упорядочить производство. И внутри цеха, и на уровне общества действовала система иерархии: положение в ней определялось престижем той или иной профессии. Охотники занимали высокую социальную позицию: каждый цех имел свой отряд в ополчении, защищавшем город, и гильдии охотников в сражениях играли особую роль, это была ударная сила, здесь все умели обращаться с оружием.

Цехи обладали своей символикой, гимном, непременно были флаги, хоругви, гербы. Часто члены цеха носили цвета, предписанные уставом (охотники — зеленый). Все цехи имели своего покровителя-святого. Патроном охотников, а также их охотничьих собак, был св. Губерт. По легенде он жил в VII — начале VIII века, был епископом Льежским, страстным любителем охоты. Предание гласит, что однажды Губерт отправился на охоту со своими собаками в «чистый» четверг. Собаки пустились в погоню за оленем с роскошными рогами, но олень внезапно встал, повернулся, и потрясенный грешник увидел между рогами сверкающее небесным светом распятие¹. «О, Губерт, Губерт! — раздался голос. — Зачем ты меня преследуешь? Доколе из-за страсти к охоте будешь ты забывать о своем духовном спасении?!» После этого, гласит легенда, Губерт принял христианство и вел праведную жизнь.

Со временем цехи перестали иметь характер чисто экономического объединения. Цеховые уставы XV–XVII вв. регламентируют не только экономическую деятельность: в уставах имеются положения, относящиеся к совместному проведению досуга и собраний, им уделены отдельные статьи. Например, в уставе ювелиров, шорников и сабельщиков города Свенборга 32 параграфа, из которых целых 10 посвящено праздникам, «торжествам и попойкам» [4]. Цеховой праздник начинался с мессы — или в своей церкви, или в городском соборе: гильдии располагали там своими алтарями. Обязательным было шествие и украшение трапезной, имевшейся у каждой корпорации, зеленью и нарядными тканями. Интересно, что и в наше время во многих странах Европы 3 ноября, в день св. Губерта, проводятся богослужения, во время которых звучит охотничий рог, а церкви украшаются дарами леса.

Рог — предмет, имеющий сакральное значение в быту Средневековья, это символ власти, силы, богатства (рог изобилия), эмблема победы. Каждый рыцарь имел боевой или охотничий рог. Звучные, украшенные драгоценными камнями и

резьбой, они наделялись собственными именами, как рог Олифант в «Песне о Роланде». В XVI веке рог становится эмблемой многих западноевропейских дворянских гербов².

В немецком фольклоре многие профессии имели устойчивые характеристики. Охотники, несмотря на позитивную общественную репутацию, все же вызывали «подозрения» своим образом жизни — много дней проводили в лесу вне коллектива, вне строгих правил цеховых уставов. Это наводило на мысль о контактах охотников с потусторонними силами. Во-первых, такая репутация преследовала все профессии, изначально связанные со стихией природы. Во-вторых, один из образов-архетипов в немецкой культуре — «Дикая охота» — несущиеся в небесах призраки во главе с Вотаном и сопровождающими его орлами и сворой воющих собак, предвещают гибель случайному встречному и бедствия народу. В Средневековье на месте Вотана появлялись и другие персонажи, не языческие божества, а герои эпоса или конкретные исторические лица, например, Дитрих Бернский — прообраз короля Теодориха Великого. В языческий миф встраивается христианская легенда: «Дикую охоту» часто возглавляет великий грешник, осужденный вечно скитаться по миру, он наказан за попытку охоты в воскресенье или другое какое-нибудь богохульство. Охотник, человек вооруженный, да еще и с охотничьим рогом в руках — магическим предметом, — вызывал опасения: в преданиях о Диком охотнике верили.

Охотничьи песни принадлежат к жанру *Ständelieder*³, где выделяются две разновидности: песни, исполняемые непосредственно во время работы и отражающие в той или иной степени ее ритм, и песни подмастерьев и корпораций, направленные на восхваление своей профессии [7].

Первой разновидности в охотничьих песнях почти нет, вторая представлена широко. В песнях второй группы обязательно называется профессия, обозначаются профессиональные действия или какие-либо атрибуты мастерства. Завершается песня восхвалением своей профессии, ее полезности для всего общества.

Все песни охотников пронизаны оптимистическим настроением и выражают положительное отношение к своему труду, среди них немало и юмористических, в духе карнавальской культуры. Профессия охотника в песнях идеализирована, лишена тягот, связанных с долгим пребыванием в лесу или горах, с опасностью, в песнях отражается народное представление о профессии, содержание в них типологическое, что характерно для народного искусства. За что в песнях хвалят профессию охотника?

Очень часто за ощущение свободы, «аромат свободы», как в песне «Der glückliche Jäger» («Счастливый охотник»), в других Ständelieder этого не встречается! Радость и счастье, которые дарит охота, характеризует выражение «fröhliche Jagen» — «счастливая охота» («Auf, auf zum fröhliche Jagen»). В немецком слове fröhliche (весёлый, радостный) есть оттенок торжественного благоговения, которого в русском нет. Немцы говорят: «Fröhliche Weinacht!» («Счастливого Рождества!»), то же по отношению к другим религиозным праздникам. В одной из песен — «Das Jägerleben mir gefällt» («Охотничья жизнь мне нравится») — утверждается, что существование охотника это «божья жизнь», «как в царстве небесном», охотник — «счастливый человек», жизнь охотника «благородна» — «Im Wald und auf der Heide» («В лесу и на пустоши»), «Hoch das Jägerleben» («Высокая охотничья жизнь»). Охотник храбр — «Auf, wackre Jäger» («Бравый охотник»). Само название профессии — «зеленый герой»: «Ein Jäger aus Kurpfalz» («Охотник из Курпфальца») и «Auf, auf zum fröhliche Jagen». Интересно, что в песнях нет мысли о полезности охотников для общества, столь часто высказываемой в Ständelieder, связанных с другими профессиями, собирательный герой охотничьих песен — индивидуалист. В шуточных песнях обыгрывается, как правило, трусость охотника — «Lauf, Jäger, lauf!» («Беги, охотник, беги!»), или его неудачливость — «Ein Tiroler wollte jagen» («Тиролец хотел охотиться»).

В песнях обязательно присутствует образ леса, есть даже краткое описание природы: упоминание чистого воздуха, голубых небес или ночного неба, цветов, пения птиц, журчания ручья. Называется и дичь — чаще всего олень, но также и медведь, барсук, заяц. Рядом с охотником собака. Но главный атрибут почти во всех песнях — охотничий рог, его звук то «летит через лес», то «отражается от гор».

Важной чертой жанра Ständelieder является прием звукоподражания в полном соответствии с немецкой пословицей: «Без шума ремесла не сотворить». В текстах и музыке других песен этого жанра звуки, производимые работой, передаются весьма условно. Иное дело в охотничьих песнях — здесь сигналы рога вписываются в мелодию в своем первоначальном виде.

Расцвет охотничьей песни приходится на эпоху романтизма. Большую роль в этом сыграл Людвиг фон Вильдунген (1754–1822) — поэт, философ, ученый, министр, потомок семьи, чья деятельность с XIII столетия так или иначе была связана с охотой и лесом. Вильдунген с 1894 до

1800 года выпускал ежегодно сборники охотничьих песен.

Популярность в Германии среди Ständelieder именно охотничьих песен засвидетельствована во многих документальных источниках. Приведем, например, фрагмент письма Ф. Мендельсона к своей сестре Фанни Гензель от 15 августа 1843 года: «Эта национальная песня Пфальца — "Охотник из Курпфальца" — звучит весь день, ее играет почтовый рожок, полковые музыканты, башенные часы, и если ты посетишь Пфальц и захочешь доставить горожанам радость, — сыграй им ее, но только с чувством и очень выразительно!» (перевод наш. — Э. П.) [13, с. 16]. Редакторы немецких песенных сборников обычно выделяют охотничьи песни в отдельный раздел.

Неслучайно и в первой национальной немецкой опере «Вольный стрелок» Вебера героями стали охотники. Музыка ее воспроизводит и шелест леса, и звук охотничьих рогов. Присутствует в опере и демонический персонаж — охотник, продавший душу дьяволу, «тенева сторона» профессии не забывается. Опера имела громкий успех и на многие годы стала эталоном национальной оперы и для других стран.

Таким образом охотничьи песни глубоко укоренены в культуре Германии — на уровне мифологии, в фольклоре, на социальном уровне, в бытовой музыке и академической.

В России они появились на пике своего расцвета — в конце XVIII – начале XIX века, сначала с оперой «Вольный стрелок». Популярность «Хора охотников» Вебера была исключительной: она непременно включалась в пособия по игре на фортепиано XIX века, имеются и ее обработки для разных ансамблей.

В русском фольклоре жанра охотничьей песни нет, а следовательно, нет и «фундамента» для образования жанра в профессиональной русской музыке. Многие свидетельства подтверждают, что это жанр заимствованный. Русских композиторов он привлекал, хотя примеры в XIX столетии не особенно многочисленны. Можно назвать «Охотничью песню» Кюи, в которой имитируется звук рога и угадывается «образец для подражания» — хор охотников из оратории Гайдна «Времена года». Имеется «Охотничья песня» и у Алябьева. Текст ее принадлежит Кюхельбекеру и является переводом хора охотников из III действия оперы «Вольный стрелок». Звукоизобразительная сторона, увлекшая композитора, воплощена теми же средствами, что и у Вебера, она традиционна для немецких охотничьих песен — это движение по звукам тонического трезвучия с квартовой ям-

бической интонацией первого мотива. Композиторской самостоятельности в этом хоре мало.

Далее с жанром охотничьей песни на русской почве произошли некоторые метаморфозы: то, что там составляло фон (образ леса), в русских сочинениях вышло на передний план. В XIX веке появилось немало песен о лесе. Вот некоторые хоры: Ц. Кюи «Сокрытая краса», «В лесу», «Туда, где лес шумит»; В. Калинин «Лес»; П. Чесноков «Лес»; М. Ипполитов-Иванов «Лес», «Из-за леса, леса темного»; С. Бармотин «Лесная песнь»; М. Речкунов «Лес»; М. Людиг «Лес».

В русском народном творчестве концепт «лес» имеет скорее негативную эмоциональную характеристику. Это «темный» лес, «дремучий», «глухой». В нем водится всякая нечисть, он несет ощущение опасности. Русский крестьянин-земледелец отвоевывал у леса пространство для обработки земли, отсюда и отношение к нему сложилось недоброжелательное. Еще в начале XVII века на крестьянских и боярских подворьях деревья не сажали. Парк как место гулянья появился в России только в XVIII веке в городских условиях жизни. И сама идея прогулок в парке заимствована из Европы.

В немецкой песенной культуре лес — позитивно окрашенный образ. Германские племена на заре своего существования вели охотничий образ жизни, деревья были предметом языческого культа, лес — источником благополучия. Постоянное прилагательное в немецких песнях — «зеленый» — оно не несет негативного смысла.

Именно таким позитивным образом лес и предстает в песенной профессиональной хоровой русской культуре (но, например, не в сказках, которые имеют более древнее происхождение и связаны с национальной культурой прочнее, так как опираются на родной язык)⁴. У немецких композиторов тоже есть песни о лесе, например, у Вебера, Шпора и Мендельсона. Но этот образ в русской музыке начинает приобретать русские черты: лес — богатырь, олицетворение мощи и силы, огромный, могучий. В немецких песнях таких определений нет. Заимствованный образ подвергается трансформации в соответствии с собственным видением картины мира⁵.

При такой интерпретации и музыкальный язык песен о лесе начинает включать национальные элементы, например в «Лесе» В. Калиникова это опора на натуральный минор с элементами дорийского лада, переменный размер — 3/2, 5/4, 3/4, трихордовые интонации в теме, отказ от хоральной фактуры, типичной для немецкой музыки. Заимствованный образ чужой культуры русифицируется.

Процесс этот касается и текстов немецких песен о лесе, которые исполняются в русской музыкальной практике. Например, хор Мендельсона «Лес» в русском переводе начинается словами: «Стоит наш лес могучий как богатырь живой, / Надвинул шапку тучей и шелестит листвою». Но никакого исходного «богатырского» образа в тексте на немецком языке нет. А новый текст вызывает и соответствующую интерпретацию: если сравнить исполнение хора Мендельсона немецкими и русскими хоровыми коллективами, это становится совершенно очевидным. Образ леса-богатыря, олицетворение русской силы (даже с оттенком сакрального) появляется и в академической музыке, например, в симфонической поэме «Лес» А. Глазунова.

В XX столетии песни о лесе попадают и в пространство высоких жанров, «официальную» культуру: назовем ораторию «Песнь о лесах» Д. Шостаковича. Еще один способ русификации — появление песен о лесе в репертуаре государственных хоров народной песни, например песен «Леса России», или «Нет без леса России». Подчеркнем, эти песни — продукт профессионального творчества, а не фольклора. Но само звучание народного хора с его открытым звуководением, представленность хористов на сцене в национальных костюмах — повышают репрезентативность песни в качестве русской народной.

Жанр охотничьей песни, казалось бы, исчез с горизонта русской музыки, но нет, он находился в латентном состоянии, и неожиданно в 1960–1990-е годы расцвел пышным цветом. Произошло это не в официальной или официозной музыкальной культуре, а скорее в оппозиционной (в разной степени) — в бардовской песне, творчестве ВИА, в так называемом «русском шансоне» и молодежной субкультуре толкинистов⁶. Назовем некоторых исполнителей и песни: Т. и С. Никитины «Птицелов»; А. Рыбников «Отважный охотник» из к/ф «Про Красную шапочку»; А. Розенбаум «Утиная охота»; Хелависа «Королевская охота»; группа «Алиса» «Охота»; группа «Любэ» «Охота, брат, охота на охоту»; группа «Калинов мост» «Последняя охота»; В. Высоцкий «Охота на волков», вызвавшая множество подражаний, его же «Охота с вертолета»; А. Самарский «Схватка с волками»; В. Корецкий «На охоте» — шансон; Б. Вайханский «Песня Мужчины на охоте»; А. Дольский «Охота» и мн. др.

Что произошло? Почему «Спящий» проснулся? Определений понятия «жанр» в разных словарях и энциклопедиях много, ни одно не выглядит окончательным. Приведем определение Л. Мазеля: «...роды и виды музыкальных

произведений, исторически сложившиеся в связи с социальными <...> функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия» [6, с. 18]. Содержание жанра типологическое, но его интерпретация в разные периоды истории существования жанра актуализирует различные аспекты смысла. В нашем случае это, скорее всего, «аромат свободы» охотничьих песен.

60–90-е годы XX века в России — время возникновения неформальных молодежных движений, субкультур. В них выделяют четыре основных группы: романтико-эскапистские субкультуры (к ним принадлежат и толкинисты), гедонистическо-развлекательные (например, рэперы), криминальные (здесь популярен «шансон») и анархо-нигилистические [9, с. 96]. Первые два направления шли по следам западной культуры, где они возникли на 10–15 лет раньше, это тоже заимствованное явление⁷. В основе идеологии этих направлений — отрицание существующего порядка и поиск идеализированного образа другой цивилизации [9, с. 96].

Музыкальный репертуар молодежных субкультур обсуждался на государственном уровне, характерны такие постановления Политбюро ЦК КПСС: «Об идеологически вредном репертуаре песен, исполняемых в ряде молодежных клубов самодеятельной песни в городах Москве, Ленинграде, Новосибирске, Севастополе и др.» (от 16.09.1969), или «О некоторых негативных проявлениях среди творческой молодежи и недостатках в ее воспитании» (от 19.06.1975) [10].

В качестве примера бардовской песни на тему охоты можно называть «Птицелов» Татьяны и Сергея Никитиных. В этой песне очевидна аллюзия на Моцарта начиная с названия, вызывающего ассоциации с «Волшебной флейтой». Сам характер музыки моцартовский — светлый, радостный, легкий, грациозный. F-dur — одна из любимых у Моцарта тональностей, об этом пишет Т. Н. Ливанова⁸. Но за всеми простыми, цельными или идиллическими F-dur'ными образами стоит нечто общее — либо близость к природе, либо высказывание самих детей природы, таких как Папагено или Церлина [5]. Жанровые признаки охотничьей песни налицо: маршевый ритм, тирольская интонация (7–9 такты), в тексте перечислены птицы и приспособления для их ловли (атрибуты профессии). К тому же повторение немецких географических названий и имен героев усиливает немецкий колорит.

Эта песня — единственная, где реминисценция немецкого жанра выражена столь ярко. В остальных (нами изучено около 150 песен) — тема охоты переосмыслена в разной сте-

пени, а музыкальная стилистика совпадает с жанровыми признаками того молодежного направления, где песня имеет бытование. Если сравнить образный строй охотничьих немецких песен и русских песен данного периода, отличия заметны. В русских всегда подразумевается «Мы — охотники», даже если песня поется от первого лица, это проявление национального культурного кода. А. Звинцов:

И пусть опять промазал я,
Но дело ведь не в том.
Встречаю вас, мои друзья,
И вместе мы еще споем.

Во многих русских песнях ощущается наличие подтекста, который хорошо понимается «публикой», выделим по содержанию несколько групп. Первая: подтекст довольно безобиден, противопоставление налаженного быта, скуки повседневности городской жизни, неустроенному и небезопасному, но романтическому, требующему испытания сил и мужества существованию вдали от цивилизации, это тема эпохи, она и в других жанрах себя проявляла («А я еду, а я еду за туманом»). Вторая группа — песни от лица «жертвы» охоты, затравленной и загнанной, но для которой свобода — высшая ценность, это тема В. Высоцкого, и гуманистический подтекст здесь принимал политическую окраску. Магия личности Высоцкого и яркий артистический темперамент сделали песню популярной во всех слоях населения страны. Третья группа — песни об охоте с мистическим подтекстом, эту линию ввели в жанр толкинисты, пример — «Охота на единорогов» («Аквариум»). Четвертая группа (малочисленная) — песни «против охоты», пример — «Охота» А. Дольского с припевом: «Охотник, брось свое ружье!»

Внутри каждой группы большое разнообразие оттенков и настроений, есть и «карнавальные», пародийные, варианты. Например, интеллигентная «Песенка музыкальных охотников» О. Анофриева и маскулинная «Охота, брат, охота на охоту» ансамбля «Любэ», где обыгрываются «особенности национальной охоты».

Форма существования охотничьих песен — полуфольклорная: ноты, как правило, не публикуются, но в сети Интернет можно обнаружить множество «текстов с аккордами» и «табы» (интернет-сленг, табулатуры), в большом количестве имеются и караоке. Характерно и само название редакторов таких песен, когда они все же издаются — «нотировщики», издания — это записи с фонограмм.

Отметим некоторые общие черты таких песен: мелодика речитативно-декламационная, причем она следует стереотипам в ритмическом отношении — определенным формулам, в которых важны синкопы. Ритм с одной стороны выполняет конструктивную функцию, с другой — его роль связана с семантикой, подчеркиванием важных смысловых моментов. Гармония, большей частью, пресловутые «три аккорда», — предмет иронии профессионалов. Это музыка, в которой собственно музыкальные составляющие на втором плане, на первом — текст, и не эстетическая функция, а социальная.

Какие выводы можно сделать из данной картины эволюции заимствованного жанра?

1. Само понятие типология подразумевает возможность наполнения жанра новым содержанием. Философ А. Гулыга выделяет три научных значения слова «тип». Тип как образец, стандарт, не допускающий отклонений (прилагательное — типовой); тип как наиболее характерное единичное явление, с наибольшей полнотой выражающее сущность подобных явлений (прилагательное — типичный, типический); тип как прообраз, основная форма, допускающая те или иные отклонения (прилагательное — типологический) [7].

2. Заимствованный жанр развивается в рамках новой картины мира и «русифицируется», в содержании теперь отражается актуализированная российская действительность в ее разных параметрах. Но фундамент содержания — событие охоты — остается.

3. Смысловые, структурные и образные превращения — это форма существования искусства в целом, и процесс метаморфоз активизируется при взаимодействии с новой средой. Перемещение музыкального жанра в иную культуру ведет к его трансформации в соответствии с культурными кодами «принимающей» стороны.

Примечания

¹ Барон Мюнхгаузен берет за основу эту легенду, рассказывая об олене с вишневым деревом между рогов.

² Позже, с распространением христианства, семантика образа стала использоваться и в негативном плане, рог — символ обмана («рогатый муж») и атрибут демонов и дьяволов. Такое антагонистическое понимание символа сохранилось до нашего времени.

³ Самый частый перевод — сословные песни, но он уводит восприятие в область социологии (общественных страт) и не соответствует смыслу немецкого слова, точный перевод которого, видимо, невозможен.

⁴ Такая адаптация заимствованного образа идет и под воздействием поэзии и живописи (Кольцов, Шишкин).

⁵ Действует та же закономерность, что и в переводной литературе: окружающая действительность описывается через определенные, присущие только этому народу образы. См. об этом: [2].

⁶ Это молодежное движение, зарегистрированное в двадцать одной стране, основано на ролевых играх. Оно имеет развитую музыкальную культуру, это не только «песни под гитару», но и музыка академического плана: симфонии, оратории, музыка к кинофильмам. Чтобы получить представление о художественном уровне лучших сочинений, приведем такой факт. Симфония «Властелин колец» Г. Шора в 2004 году исполнялась на сцене Государственного Кремлевского дворца оркестром В. Спивакова, дирижировал сам Шор, а главную вокальную партию на российской премьере исполнила всемирно известная норвежская певица Сиссел, которая ранее выступала в столице вместе с Пласидо Доминго и Хосе Каррерасом.

⁷ Два следующих явления имели корни и в отечественной культуре.

⁸ Тамара Николаевна приводит примеры: вторая Ария Сюзанны, первая Ария Церлины, вторая Ария Папагено, Росо *adagio* из Симфонии KV 425, *Andante* из Клавирной сонаты KV 330, *Andante sostenuto* из Сонаты для клавира и скрипки KV 296, *Andante* из Квартета KV 421 и др.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Путь к существенному // Языки культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/63112> (дата обращения: 23.07.2018).
2. *Богатырёва Е. Д.* Отражение национальной картины мира в художественном переводе // XVI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: сб. ст. и мат. М.: МПГУ, 2004. С. 26–27.
3. *Иванов К. А.* Золотой век Средневековья. М.: Вече, 2008. 448 с.
4. *Йордан Б.* «Когда братья пьют вместе...» Положения о цеховых праздниках в средневековых уставах датских ремесленников [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://norroen.info/articles/whenbrothers.html> (дата обращения: 28.10.2018).
5. *Ливанова Т. Н.* Симфонии Моцарта [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/5848151/> (дата обращения: 23.09.2018).
6. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 536 с.

7. Петри Э. К. Жанр Ständelieder как отражение немецкого культурного кода // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2. Ч. 2. С. 168–174.
8. Рейнин Г. Тип и типология: определение и основные свойства [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.grig.spb.ru/difintype/> (дата обращения: 28.10.2018).
9. Сергеев С. А. Молодежные субкультуры в республике // Социологические исследования. 1998. № 11. 95 с.
10. Советская молодежь в 60–80-е годы 20 столетия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/natali8/post283746891/> (дата обращения: 28.10.2018).
11. Экле О. Г. Действительность и знание: очерки социальной истории Средневековья / пер. с нем. и предисл. Ю. Арнаутовой. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 360 с.
12. Bruder S. Volksliederbuch. Melodieausgabe. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1974. 307 S.
13. Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre. Berlin: Verlag Neue Musik, 1977. 235 S.
14. Wenn alle Brunnlein fließen. Leipzig: Peters, 1984. 236 S.

References

1. Averintsev, S. S. (1997), "The path to the essential", *Yazyki kul'tury* [Culture languages], available at: <https://culture.wikireading.ru/63112> (Accessed 23 July 2018).
2. Bogatyrova, Ye. D. (2004), "The reflection of the national picture of the world in literary translation", *XVI Purishevskiyе chteniya. Vsemirnaya literatura v kontekste kul'tury* [XVI Purishevskie reading. World literature in the context of culture], MPGU, Moscow, Russia, p. 26–27.
3. Ivanov, K. A. (2008), *Zolotoy vek Srednevekov'ya* [The Golden Age of the Middle Ages], Veche, Moscow, Russia.
4. Yordan, B. (1999), «Kogda brat'ya p'yut vmeste...» *Polozheniya o tsekhovykh prazdnikakh v srednevekovykh ustavakh datskikh remeslennikov* [«When brothers drink together...» Provisions on shop holidays in the medieval statutes of Danish artisans], available at: <http://norroen.info/articles/whenbrothers.html> (Accessed 28 October 2018).
5. Livanova, T. N. (2016), *Simfonii Motsarta* [Symphonies of Mozart], available at: <https://studfiles.net/preview/5848151/> (Accessed 23 October 2018).
6. Mazel', L. (1978), *Stroyeniye muzykal'nykh proizvedeniy* [The structure of musical works], Music, Moscow, Russia.
7. Petri, E. K. (2015), "Genre Ständelieder as a reflection of the German cultural code", *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky], No. 2, Vol. 2, Nizhny Novgorod, Russia, p. 168–174.
8. Reynin, G. (2015), *Tip i tipologiya: opredeleniye i osnovnyye svoystva* [Type and typology: definition and basic properties], available at: <https://www.grig.spb.ru/difintype/> (Accessed 28 October 2018).
9. Sergeev, S. A. (1998), "Youth subcultures in the republic", *Sotsiologicheskiye issledovaniya* [Sociological studies], No. 11, p. 95.
10. *Sovetskaya molodozh' v 60–80-ye gody 20 stoletiya* (2013) [Soviet youth in the 60–80s of the 20th century], available at: <https://www.liveinternet.ru/users/natali8/post283746891/> (Accessed 28 October 2018).
11. Eksle, O. G. (2007), *Deystvitel'nost' i znaniye: ocherki sotsial'noy istorii Srednevekov'ya* [Reality and knowledge: essays on the social history of the Middle Ages], translate from German and preface by Yu. Arnautova, New Literary Review, Moscow, Russia.
12. Bruder, S. (1974), *Volksliederbuch. Melodieausgabe*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Germany.
13. *Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre* (1977), Verlag Neue Musik, Berlin, Germany.
14. *Wenn alle Brunnlein fließen* (1984), Peters, Leipzig, Germany.

ЯКОБ ШТЕЛИН О РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

В работе анализируется фрагмент мемуаров Якоба Штелина, посвященный русской народной песне: это первый отзыв европейского музыканта о русской песне. Штелин отмечает «татарские», «романские» и «славянские» влияния в русской мелодике, ее самобытность, позволяет получить представление о жанрах народной песни. Сделана попытка идентификации нотных примеров, приведенных Штелином, выявлена их близость к песням сборников Трутовского, Львова и Прача, содержится и косвенный отзыв о народной пении («открытым» звуком). Отмечается значение анализа Штелином народной музыки для развития российского музыкознания.

Ключевые слова: Штелин, народная песня, мелодия, черты стиля, идентификация

Один из ракурсов освещения проблем взаимодействия культур состоит в изучении вопросов восприятия «чужими» нашей культуры. В роли такого «чужого» эксперта здесь был избран Я. Штелин, кавычки при слове «чужой» — вполне уместны. Поясним.

Якоб Штелин фон Шторгсбург (1709–1785) был членом Петербургской академии наук, почетным членом Лондонской и Мадридской академий, а также Геттингенского исторического института. Он представлял характерный для XVIII столетия тип ученого-энциклопедиста, причем, не только теоретика, но и практика. Это историк музыки, дирижер, флейтист. В Германии он изучал математику, физику, химию, право, нумизматику, историю древностей, элоквенцию и поэзию. В 1734 году вышли его переводы Сафо.

В Петербург Штелин прибыл в 1735 году и прожил в России до конца жизни. Здесь он был секретарем Академии наук, читал лекции по истории литературы, риторике, критике, основам философии, заведовал Монетным двором, составлял каталог императорской библиотеки, редактировал «Санкт-Петербургские ведомости». Он также участвовал в реорганизации деятельности университета (мечтал о коллегиальном управлении, что так и осталось мечтой), был членом «Вольного экономического общества», открыл первую в России художественную мастерскую (вместе с итальянским художником Джузеппе Валериани), собирал музейные ценности. И это далеко не полный перечень его деяний.

В 1769 году Штелин написал мемуары, в которых много внимания уделил музыке и музыкальному театру. Вряд ли человека, находившегося 50 лет в гуще событий культурной и научной жизни России, можно считать совершенно «чужим». Штелин обладал острым умом аналитического склада, склонностью к иронии, иногда и язвительности¹, общественной активностью.

Деятельность его имела для России просветительский характер, но не всегда оценивалась современниками и потомками адекватно. Тем не менее девизом ученого были слова: «Kein Undank mache Dich in deinem Wolthum müde» («Никакая неблагодарность не должна препятствовать тебе в благодеянии») [4, с. 164].

К. В. Малиновский пишет: «Говорят, что одно слово очевидца бывает ценнее многих трактатов. А штелинские записки о театре, музыке и балетах в России в XVIII веке — это единственные свидетельства компетентного современника об увиденном и услышанном на протяжении полувека» [2, с. 10]. Такую же высокую оценку работам Штелина о музыке в России дает и профессор В. А. Гуревич, считая, что если бы не Штелин, мы бы не знали и половины того, что знаем об отечественной музыке XVIII столетия [2].

В данной статье мы хотим проанализировать заметки Штелина о русской народной музыке, это важно. Путь к созданию национальной музыкальной культуры шел в России через все более глубокое осознание разных пластов «своего» фольклора и включение его, с разной степенью органичности, в одновременно осваиваемые западные жанры музыки, придание ему статуса основы, фундамента национальной музыкальной культуры.

Наблюдения Штелина представляют огромную ценность, так как в истории музыки России вообще нет больше описаний современниками народных песен XVIII века этого периода, да еще и принадлежащих перу профессионального музыканта. Первый сборник с нотными текстами выйдет через 7 лет (Трутовского) после мемуаров Штелина, второй — почти через 20 лет (сборник Львова-Прача).

Штелин пишет, что «обычная русская сельская музыка простонародья заключается, главным образом, в пении»². Русские песни представляются ему «наполовину татарскими», но с роман-

скими и славянскими влияниями. Это — ценное и редкое определение не только для XVIII века, но и для следующего столетия. Штелин сообщает, что имел возможность слышать и изучать татарское пение. Но музыка «иноверцев» — так называли подданных Российской империи нерусской национальности — звучала и в XIX веке, однако вопрос о взаимовлияниях с русской песней вышел на повестку дня фактически только в XX столетии [7, с. 62].

Штелин отмечает самобытность русских мелодий («не схожих ни с какими другими», они «не распространены нигде на земле, но повсюду в Российской империи») и особенности их каденций. Пишет он и о повсеместной любви к песням, и о преобладании женского пения. Подмечена контаминация текстов: Штелин отмечает, что прозаический текст песен импровизируется на готовую мелодию, не ушла от внимания ученого и вариантность: «бесчисленные изменения как в зависимости от умения или неумения певца, так и от особенностей многочисленных провинций раскинувшегося Российского государства». Последнее замечание тоже опережает время: попытки вывести формулу «общерусского» фольклора делались и в XVIII, и в XX веках в ущерб пониманию разнообразия регионального фольклора.

Из описаний Штелина возможно получить представление и о жанрах народной песни. Русские, по Штелину, поют о великане Илье Муромце (это, несомненно, Илья-Муромец), в песнях встречаются любовные объяснения, описание красавиц, старый рассказ, есть и разбойничьи песни. Речь здесь идет об эпических, лирических песнях и балладах, далее упоминаются и хороводы.

Но, когда дело доходит до анализа интонации песен, что является важнейшей особенностью национального начала в музыке, Штелин делает странное заявление: «*Одна единственная мелодия* (курсив наш. — Э. П.), которая, хотя и претерпевает бесчисленные изменения <...>, но в основе всегда одна и та же <...> господствует в хоровом пении и игре от Двины до реки Амур и Ледовитого океана» [4, с. 187]. Первое впечатление, что переводчик текста (мемуары написаны на немецком языке) допустил здесь неточность смысла, но это не так. Мысль повторяется несколько раз, еще одно определение — «всеобщая мелодия». Можно подумать, что Штелин говорит об эпических традициях сказителей северных былин, где сходное явление встречается, но контекст этого не подтверждает, как и приведенные Штелином ниже нотные примеры.

Сложность работы с текстами о музыке XVIII столетия состоит не только в частом несо-

впадении профессиональной терминологии, но и в самом понимании явлений. Простейший пример со словом «хор», которое в то время могло обозначать и оркестр. Возможно, и здесь возникла какая-то понятийная неясность?

Форма существования народной песни весьма специфична, это всегда — вариант. Народный певец даже при повторе той же самой песни часто вносит в нее изменения. Другой исполнитель споет ее иначе. В каждой местности, даже на разных улицах, свои варианты. О какой «единственной мелодии» идет речь?

С. Рыбаков считает, что Штелин: «Очевидно, мало вслушивался в характер русских народных мелодий и впал в ошибку мало развитых музыкально людей, которым напевы чуждой народности все кажутся похожими друг на друга» [8]. В этом оскорбительном для Штелина выводе ничего «очевидного» нет. Штелин был образованным музыкантом, народную песню он слышал и в первоизданном виде, и в обработках профессиональных композиторов, о чем упоминает в мемуарах. Выскажем предположение, что ученый опять опередил время.

При сравнении мелодий-вариантов, тех, что оказались устойчивыми на какой-то период, можно обнаружить опору на повторяющиеся музыкальные элементы. Чаще всего это основные звуки лада на ударных слогах и определенной высоте. Во всех вариантах один «музыкальный сюжет», рассказанный «своими словами».

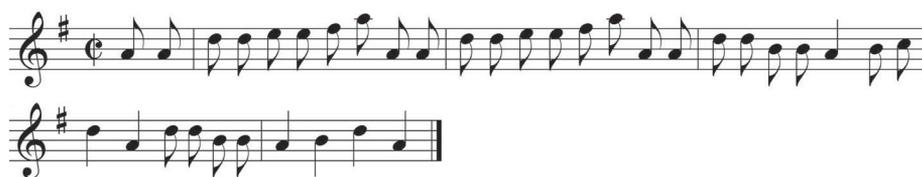
В начале XX века по такому принципу блестящий анализ вариантов песни «Лучинушка» дан известной собирательницей фольклора Е. Э. Линёвой, сравнение показало, что образуется нечто типа сетки координат: при наложении ее на все варианты песни совпадают определенные точки. При этом Линёва отмечает, что мелодические варианты на первый взгляд имеют мало сходства [1, с. LVI]. Так может быть Штелин как раз много вслушивался в русские мелодии? Но термина, чтобы обозначить это явление, нет и сейчас.

Мысль исследователя должны бы прояснить нотные примеры, образцы «всеобщей мелодии», приведенные Штелином, но, к сожалению, их слишком мало, чтобы делать окончательные выводы и понять, что хотел сказать ученый. В записи Штелина нумерации примеров нет, но для удобства сравнения мы их пронумеруем:





Пример 2



Пример 3

Приведенные примеры имеют лишь косвенное отношение к подлинной русской народной песне. (А словесное описание, в целом, соответствовало современным представлениям.) Они напоминают песни из первого русского нотного сборника, который был выпущен в 1776 году В. Ф. Трутовским, придворным «камер-гуслистом» в Петербурге. (Где и от кого записаны песни — непонятно, «прислушиваясь от многих», сообщает Трутовский.)

Автором статьи предпринята попытка идентификации песен. Штелин дает примеры без названия и текста. Еще не издан ни один нотный сборник, ни одно текстовое собрание русских народных песен. Штелин мог воспользоваться рукописными нотными текстами, которые, несомненно, в кругу любителей музыки имелись.

Против данного предположения — отсутствие названия песен: если бы это был переписанный текст, заголовок бы присутствовал. Еще одно: сами мотивы сходны с народной песней, но находятся в комбинациях, несколько противоречивых, не соответствующих своей жанровой природе. Особенно это заметно в третьем примере: начало с энергичной взлетающей интонацией виватного канта завершается плавным хороводным движением. Окончание этого примера выглядит как цитата из русской народной песни «Ай, на горе дуб, дуб» (5–10 такты). Впервые песня опубликована в сборнике Н. Львова и И. Прача «Русские народные песни» (СПб., 1790), встречается у Римского-Корсакова в разделе «Плясовые», публикуется и в современных изданиях (далее приведена только мелодия по сборнику Римского-Корсакова):



Пример 4

Интонации второго примера имеют сходство с началом песни из сборника Трутовского

«Сказали про молодца, будто без вести пропал» (1–3 такты). Это лирическая городская песня:



Пример 5

Установить сходство первого примера с какой-либо конкретной песней не удалось. В город-

ских песнях этого периода терцовая интонация на фоне Г или Д встречается часто, но в нисхо-

двух движениях, с терции или квинты аккорда. Создается впечатление, что Штелин эти примеры записал по памяти, или же сочинил, опираясь на интонации, которые, как ему казалось, имеют отношение к русской народной песне.

В сборниках XVIII века особенность изложения песен состоит в попытке гармонизовать мелодии на европейский лад, отчего и в мелодии, разумеется, вносятся изменения. Так и у Штелина: ритмика регулярно-акцентная, несвойственная русской народной песне (причем в третьем примере мелодию не удалось втиснуть в установленный размер — 3–5 такты), каденции — европейские, лад второго примера — гармонический минор, нехарактерный для «русской сельской мелодии», о которой пишет Штелин.

Приведенные примеры современное музыковедение относит к «песням позднего формирования», впитавшим в себя признаки общеевропейского гармонического стиля, приблизительное время их появления — вторая половина XVII столетия [3]. В. Щуров пишет: «В песнях русского городского быта мы встречаем такие признаки, свидетельствующие о влиянии извне, как четкое квадратное деление куплета на музыкальные фразы и предложения с достижением мелодической кульминации перед каденцией, в "точке золотого сечения", приближение многоголосной фактуры к гомофонно-гармоническому складу, смягчение вокальной манеры изложения, несколько напоминающей академическую» [12, с. 175–176].

Музыкальный слух позволил Штелину отметить особенности русских народных песен: квартовые интонации в окончаниях фраз, остановки на побочных тонах, трихордовую интонацию (окончание третьего примера), ритм «старинного силлабического стиха». Но у него нет «технических средств», чтобы отразить *все* особенности в записи. Система нотной записи сложилась на почве европейской музыкальной культуры. И это было камнем преткновения в исследованиях музыкального фольклора вплоть до XX века, да и сейчас в какой-то степени остается.

Вторая причина в том, что в процессе «звучание — слышание — нотная запись» связи между элементами не линейные, а гораздо сложнее, многомернее. Например, слух, воспитанный в определенной музыкальной системе, часто при восприятии отбрасывает то, что в эту систему не вписывается, «не замечает» отклонений от нее, воспринимает их как случайные, ошибочные, неправильные.

Описывает Штелин и русские музыкальные инструменты. В наши задачи не входит анализ его мнения о народном инструментарии, отметим только, что здесь есть и косвенная ха-

рактеристика русского пения. Пастуший рожок кажется Штелину грубым и примитивным: «Звук из него сильный и пронзительный, и кто имеет в груди крепкие крестьянские легкие, может многое из него извлечь. Его слышно почти на мили вокруг в сельской местности и в кабаке, несмотря на пение целой крестьянской или солдатской пирушки, как бы громко они не кричали» [5, с. 191]. «Кричат» — это определение относят к русскому народному пению позже и другие музыканты, например, Л. Шпор [9, с. 114]. Это означает, что пели «открытым звуком», в Германии XVIII века такое звуковедение уже было повсеместно вытеснено с развитием городского пения, церковного, школьного.

Записки Штелина помогают понять, что народная музыкальная культура XVIII столетия была самобытной, богатой и разнообразной в жанровом отношении, и что ее основу составляла вокальная музыка. А нотные примеры, несмотря на малочисленность, указывают на присутствие в этой культуре стиля городской песни, которая и стала основой для начального этапа развития русской профессиональной музыкальной школы. Штелин первый, кто попытался дать характеристику этой музыке, и в момент, когда по пути профессионализма делались только первые шаги. Книга Штелина — это «рачение о славе России в рассуждении ее многих трудов и заслуг перед свободными художествами» [5, с. 175].

Примечания

¹ Однажды Орлов публично разбил секретаря (то есть Штелина) перед собранием профессоров за то, что он недостаточно громко читал письмо. Штелин не без сарказма ответил, что, будучи профессором риторики, он почитает за принцип читать плохо написанные письма вполголоса, прежде чем декламировать их публично. См. об этом: [4].

² Здесь и далее мы пользуемся переводами мемуаров Штелина К. В. Малиновского.

Литература

1. Великорусские песни в народной гармонизации / под ред. Ф. Е. Корша. СПб.: Изд-во Императорской Академии наук, 1909. Вып. 2.
2. Гуревич В. А. Немцы в музыкальном Петербурге XVIII в. // Немцы в России. Проблемы культурного взаимодействия. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. 70 с.
3. Камаев А. Ф., Камаева Т. Ю. Народное музыкальное творчество. М.: Академия, 2005. 304 с.
4. Лиштенан Ф.-Д. Якоб фон Штелин, придворный историограф и педагог XVIII

- века / QUAESTIO ROSSICA. 2013. № 1. С. 160–170.
5. Малиновский К. В. Материалы Якоба Штели-на. Т. III. Записки и письма Якоба Штели-на о театре, музыке и балете в России. СПб.: Кри-га, 2015. 416 с.
 6. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народ-ных песен. СПб.: Бессель, ценз., 80 с.
 7. Русская мысль о музыкальном фольклоре / сост. П. А. Вульфius. М.: Музыка, 1979. 367 с.
 8. Рыбаков С. История собирания русской на-родной песни [Электронный ресурс]. Ре-жим доступа: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya-sborniki.htm> (дата обращения: 12.05.2018).
 9. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. 344 с.
 10. Трутовский В. Собрание простых русских пе-сен с нотами. М.: Государственное музыкаль-ное издательство, 1953. 183 с.
 11. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. 319 с.
 12. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора. М.: Музыка, 2007. 400 с.

References

1. Korsh, F. E. (ed.) (1909), *Velikorusskiye pesni v narodnoy garmonizatsii* [Great Russian songs in the national harmonization], Vol. 2, Imperatorskaya akademiya nauk, St. Petersburg Russia.
2. Gurevich, V. A. (1998), "The Germans in the musical Petersburg of the XVIII century", *Nemtsy v Rossii. Problemy kul'turnogo vzaimodeystviya* [The Germans in Russia. Problems of cultural interaction], Dmitriy Bulanin, St. Petersburg, Russia.
3. Kamayev, A. F. and Kamayeva, T. Yu. (2005), *Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo* [Folk musical creativity], Akademiya, Moscow, Russia, 304 p.
4. Lishenen, F.-D. (2013), Yakob fon Shtelin, pridvornyy istoriograf i pedagog XVIII veka, QUAESTIO ROSSICA, No. 1, pp. 160–170.
5. Malinovskiy, K. V. (2015), *Materialy Yakoba Shtelina. T. III. Zapiski i pis'ma Yakoba Shtelina o teatre, muzyke i balete v Rossii* [The materials of Jakob Shtelin. Vol. III. Notes and letters by Jakob Shtelin about the theater, music and ballet in Russia], Kryha, St. Petersburg, Russia.
6. Rimskiy-Korsakov, N. A. (1877), *Sto russkikh narodnykh pesen* [One hundred Russian folk songs], Bessel', cenz., St. Petersburg, Russia.
7. Vul'fius, P. A. (1979), *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: materialy i dokumenty* [Russian thought about musical folklore: materials and documents], Muzyka, St. Petersburg, Russia.
8. Rybakov, S., *Istoriya sobiraniya russkoy narodnoy pesni* [The history of collecting Russian folk songs], available at: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya-sborniki.htm> (Accessed: 25 September 2018).
9. Saponov, M. A. (2004), *Russkiye dnevniki i memuary Rikharda Vagnera, Lyudviga Shpora, Roberta Shumana* [Russian diaries and memoirs of Richard Wagner, Ludwig Spohr, Robert Schumann], Deko-BS, Moscow, Russia.
10. Trutovskiy, V. (1953), *Sobraniye prostykh russkikh pesen s notami* [Collection of simple Russian songs with notes], Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, Moscow, Russia.
11. Shtelin, Ya. (2002), *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka* [Music and ballet in Russia of the XVIII century], Soyuz khudozhnikov, St. Petersburg, Russia.
12. Shchurov, V. M. (2007), *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora* [Genres of Russian musical folklore], Muzyka, Moscow, Russia.

АКУСТИЧЕСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ. ИЗ ОПЫТА АЛЬТЕРНАТИВНОГО АНАЛИЗА

В статье ставится проблема анализа акустического окружения в традиционной культуре с помощью современных технических средств. Автором изложена методика сравнения частотных характеристик акустической составляющей жанров народного творчества, разработанная на кафедре теории музыки Нижегородской консерватории в рамках предмета «Фольклорно-этнографическая практика». Анализируются условия записи фольклорного материала, роль акустического окружения. Подробно описывается методика применения стандартов записи и хранения фольклорных образцов. Анализируется акустическое пространство старых деревянных домов и способы воздействия последнего на исполнителя. В статье рассматривается возможность применения методики ЭФГ (электронно-голосового феномена) как одного из действенных современных технических приемов, позволяющих проводить детальный компаративный анализ частотной составляющей фольклорных образцов с целью выявления причин воздействия акустического окружения на организм человека. Детально описывается принцип возникновения резонансов путем сложения тембровых гармоник человеческого голоса и основных звуковых волн старых деревянных домов. Допускается возможность взаимовлияния человека и акустического окружения как в положительном, так и в негативном аспектах. Автором предпринимается попытка анализа немusикальных жанров фольклора с использованием возможностей современного студийного аудиовизуального инструментария, позволяющего рассматривать звуковое пространство как многоплановую информационную систему. Изучение ее позволит по-иному взглянуть на феномен традиционной культуры. В статье поднимаются проблемы, связанные с угасанием певческой традиции в современных условиях, являющимся результатом разрушения акустического окружения.

Ключевые слова: фольклор, быличка, поверье, акустическая составляющая, частотный спектр

В синтетическом по своей природе народном обрядовом действе исследователи отмечают многоплановость понятия звука. «Это и природные звуки и шумы, и организованные звуки песни или инструментального наигрыша», — пишет Н. Н. Гилярова... [2, с. 5]. При этом она делает важное уточнение: «У народных исполнителей уличное, открытое пространство и домашнее, закрытое помещение создают разные эмоциональные состояния» [3, с. 82]. Важную роль акустических условий записи отмечает Е. В. Кривцова. «Велика роль и акустических условий записи, в каком помещении она производилась», — пишет она [6, с. 209]. Г. В. Лобкова, считая функции природных звуков и человеческого голоса «исключительно емкими и действенными информационными системами», отмечает, что они «в настоящее время образуют область нерешенных и актуальных научных проблем» [7, с. 111]. Тем самым учеными говорится о необходимости исследования *звукового пространства*, однако никто из них не указывает, каким должно быть это исследование.

Мы хотели бы остановиться на том компоненте звукового пространства, который редко

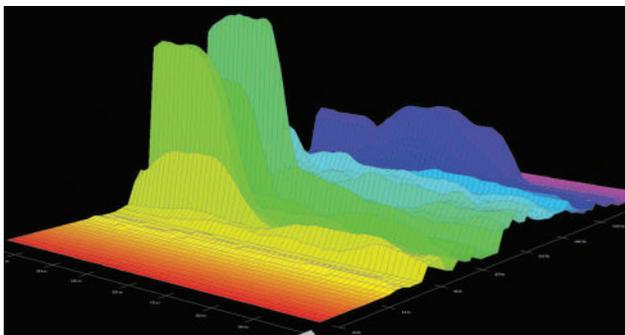
привлекает внимание исследователей — акустической составляющей, которая является одним из главных сегментов любого фольклорного текста, бытующего в сельской местности.

При компаративном анализе фольклорных образцов, вошедших в *электронную энциклопедию Нижегородского фольклора* [10], привлек внимание любопытный статистический факт: около 80 процентов хороших качественных опросов было проведено в старых деревянных домах (обычно принадлежащих родителям респондентов или другим родственникам), либо на завалинке около дома. А помещения современных домов культуры, либо квартиры (в небольших 2-х или 3-этажных панельных домах) дали менее значимый результат.

Мы попробовали проанализировать *акустическую* составляющую нескольких старых деревенских домов. Дома выбирались «с историей». Либо это были дома старожилы села, либо они фигурировали в устных рассказах, быличках, записанных в разные временные периоды. Сначала следовало произвести качественную аудиозапись *акустической составляющей* (в дальней-

шем — АС). То есть мы записывали *тишину*. Нами привлекалось переносное высококачественное студийное оборудование, позволяющее выполнять аудиозапись с разрешением 24b и частотой семплирования 96kh (подробнее о стандартах звукозаписи: [8]). Были расставлены микрофоны, позволяющие грамотно выстроить стереополе, избегая любых фазовых искажений и артефактов. Подобный метод у работников телевидения называется «запись синхрона, атмосферы».

Дальнейшая работа осуществлялась в городе, в студийных условиях. Действия были аналогичны процессам компьютерного анализа ЭФГ (электронно-голосового феномена) с той лишь разницей, что ЭФГ предусматривает аудиозапись радиопомех, у нас же в качестве исходного материала был аудио файл *тишины* старого деревянного дома. По сути, это был белый шум. Далее был выбран образцовый семпл и сформирован слепок этого белого шума, после чего аудио-файл АС был очищен от шума и нормализован. На студийных мониторах в нескольких местах АС можно было услышать посторонний шум с выраженной формантой, подобной искаженной форманте *человеческого голоса*, скрывавшейся за белым шумом. Можно было разобрать отдельные слоги, а на одном из файлов — различить слова: *Рождество это рождество... Соловьев...* Необходимо заметить, что в этом населенном пункте *Рождество* произносится как *Рождество*, а *Соловьев* — это фамилия давно умершего хозяина дома.



Пример 1. Частотный спектр АС старого деревянного дома

Здесь практически нет звуковых частот ниже 50–60 Гц, небольшой «горб» в диапазонах около 300 Гц и 3500–4000 Гц. Заметим, что так называемая «народная частота» аутентичных исполнителей, придающая голосу разборчивость, как раз находится в диапазоне 3400–4000 Гц.

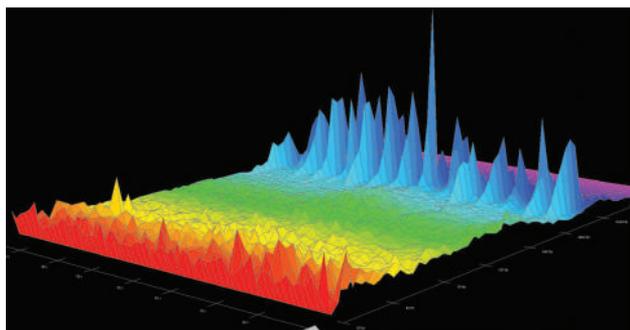
Подобный компьютерный анализ АС является экспериментом. Но он позволяет предположить, что АС положительно влияет на респон-

дентов, они как бы чувствуют поддержку своих предков, тех, кто давно жил в этих домах.

Можно назвать еще один фактор, положительно влияющий на «житие» фольклорных жанров в условиях традиционном крестьянского дома. Известно, что при строительстве старых деревянных домов часто применялись еловые бревна. Важной является их способность положительного резонанса, то есть возможность усиления звука без искажений. В Воскресенском районе существуют рассказы о «музыкальной сосне», из которой делали музыкальные инструменты. Однако, в сосновом бору можно было обнаружить только несколько деревьев, пригодных для этой цели. Правильно собранное жилище из сосновых бревен могло представлять собой своеобразную «деку» огромного музыкального инструмента, «струнами» в котором были голоса хозяев дома. По акустическим замерам, проведенным студентами в рамках фольклорно-этнографической практики, ранние звуковые отражения в деревенском доме составляли всего несколько десятых секунды, что является наиболее естественным для слуха человека. Голос в результате наложения на него отраженного сигнала становился более насыщенным. Могла меняться и тембровая составляющая, так как массивные деревянные бревна отражают разные частоты по-своему, добавляя гармоник и выполняя функцию некой «сатурации».

Многие исследователи отмечают, что уровень певческой культуры в настоящее время падает. Сказанное позволяет сделать важный вывод: угасание певческой традиции может происходить при разрушении *акустической* составляющей. Исполнители неуютно чувствуют себя в новых бытовых условиях, не ощущают незримой поддержки и, как результат, забывают песни. Это может быть только одной из важных причин, влияющих на жизнеспособность певческой традиции.

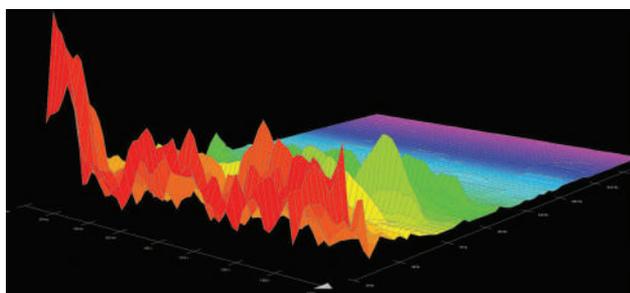
Важность АС подтверждается и другими факторами. Известно, что в процессе эволюции человек постепенно приспосабливался к окружающей его действительности. Можно констатировать тот факт, что шум леса или журчание ручья являются комфортным акустическим окружением человека. В качестве основной частоты барабанной перепонки человека можно назвать 1000 Гц. Эту частоту называют наиболее естественной, определяющей для «лесного шума». Вот как выглядит частотный спектр лесного массива около Серафимовых камней, являющегося одной из самых почитаемых православных святынь Первомайского района Нижегородской области:



Пример 2

Достаточно ровная частотная поверхность по всему спектру, подъем около 1000–3600 Гц — это пение птиц. Кстати, вспомним, частоты 3400–4000 являются основными для формирования яркого народного пения.

А вот как выглядит *акустическое* окружение во дворе женщины, которую в деревне считают колдуньей:



Пример 3

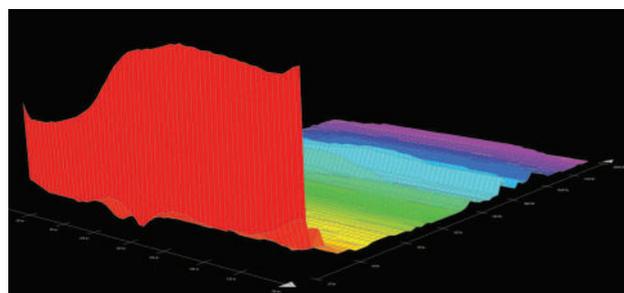
Налицо агрессивная низкочастотная составляющая, уходящая практически в инфразвуковой диапазон.

Рассмотрим специфику АС в некоторых жанрах традиционной культуры.

Одним из них является *быличка* — важный информационный источник. Жанровая специфика быличек — рассказ о существах низшей демонологии. Часто они «повествуют о различных формах взаимодействия, взаимодействия двух... сторон бытия — мира покойных и мира живущих» [1, с. 129]. В отдельных случаях они выполняют функцию предостережения, назидания. Н. С. Карева отмечает, что «...в несказочной прозе познавательная и дидактическая функции преобладают над художественной и «...ее произведениям свойственна стилистическая форма эпического повествования о достоверном» [5, с. 41–43].

Часто в быличках рассказывается о конкретных природных объектах, которые по каким-либо причинам не посещаются местным населением. Это может быть роща, одинокое дерево, расположенное на меже (вяз или дуб). В этой связи нам

показалась интересной быличка о Большачке, которая живет в старой дубовой роще. Известный этноэколог Д. Ю. Доронин полагает, что подобные сюжеты тесно связаны с мордовской мифологией. Мы считаем, что в данном случае также более уместно говорить об *акустическом* природном окружении, так как (по рассказам старожилов), находясь в этой роще, человека охватывает необъяснимый страх. Была осуществлена аудиозапись *акустической* составляющей с последующим анализом в студийных условиях (алгоритм исследования полностью аналогичен вышеописанному). В результате была обнаружена странная форманта искаженного человеческого голоса. Можно даже разобрать слово «Важдя» (или что-то похожее). Если учитывать мордовские корни этой былички, то это может быть «важОдема» (работа), «важОдемс» (работать), собственное имя «Важдень». Вот так выглядят частотный график АС дубовой рощи (Большачка):



Пример 4

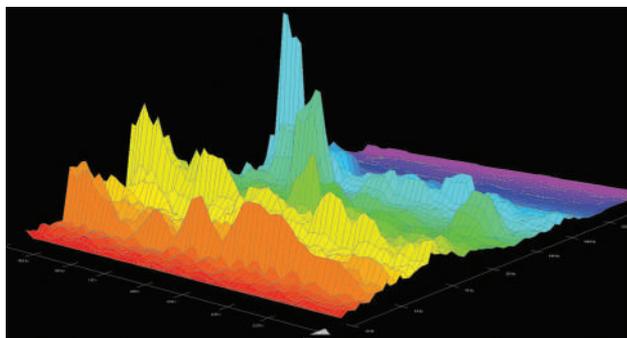
Сразу виден огромный «горб» в низкочастотном спектре 20–30 Гц. Скорее всего, затрагиваются и более низкие частоты (частотный потолок применяемого микрофона не позволял фиксировать звуки ниже 20 Гц). Есть небольшой подъем в районе около 1400 и 3600 Гц. Налицо сильнейшее воздействие низкочастотным (возможно, и инфранизкочастотным) спектром, что, вероятно, усиливает чувство тревоги и страха.

Кстати, содержание былички, по сути, предостережение: «туда нельзя ходить, там Большачка живет».

На юге Нижегородской области в наше время часто встречается еще один жанр устного народного творчества — *поверье* (предание, основывающееся на суеверных, мистических представлениях об устройстве мира). В деревне Челатьма Дивеевского района существует лесной родник Комариха. Вода в нем считается целебной, может излечить, а может и дать последнее успокоение умирающему. Об этом говорят так: «Приносят воду, нащепывают примерно одиннадцать лучинок... чтобы они не четны были

и спрыскивают (через них. — *А. Х.*). Даже еще пустют угольки туды... » [10]. «Когда человек умирает, ну это берут... оттоль носят. Дают ему попить, спрыснут: "Господи, очисти все грехи его...", — или умрет, или справится» [10]. По сути это рассказы о живой и мертвой воде. Целебная сила родников отмечается многими респондентами. Предание записано в наше время, это дает право предполагать, что информация актуальна и сейчас. В селе Череватово Дивеевского района нами записано: «Если на смерть — надо с трех (колодцев. — *А. Х.*)... туды идешь — не разговариваешь, оттоль — не разговариваешь... Когда берешь воду — молчком» [10]. Таких рассказов много, но всегда указывается, что надо соблюдать тишину. Без крайней нужды на целебные родники не ходили. Это не что иное, как наличие особой *акустической составляющей*, и местными жителями подчеркивается, что только в этом случае вода будет иметь силу. Когда больной человек приходит на родник (а находится он, как правило, далеко от деревни, часто в лесу), целебную силу дает не только сама вода, но и окружающая среда, в том числе и звук журчащей воды, пение птиц.

В рамках фольклорно-этнографической практики студентами кафедры теории музыки ННГК им. М. И. Глинки были записаны образцы журчания воды в нескольких почитаемых родниках. Так выглядит АС родника Тихвинской Божьей Матери (Вачский район Нижегородской области):



Пример 5

Ровная низкочастотная составляющая, небольшой всплеск в области высокой середины. В этом диапазоне обычно слышны голоса птиц в лесу.

Итак, *акустическую* составляющую можно смело назвать природной музыкой. В основе ее — колебания звука в упругой воздушной среде. Она может иметь различную тембровую окраску исходя из общего количества гармоник в зависимости от ситуативности. Влияние акустического окружения на человека может быть как положительным, так и отрицательным, что связано

с доминированием разных частот в той или иной ситуации. Влияние низкочастотных и инфразвуковых колебаний (приблизительно до 50 Гц) вызывает у человека дискомфорт. Внутренние органы человека также имеют собственные частоты, которые в различной ситуации могут входить в резонанс с частотами АС. В таком случае человек чувствует себя некомфортно. С другой стороны, в результате взаимодействия собственных частот человека и АС может складываться обертоновый ряд, помогающий голосу человека звучать более плотно и разборчиво. Возможно и влияние «голосовых фантомов», которые, как показали эксперименты, существуют, и, возможно, ощущаются исполнителями.

Методы анализа окружающего нас звукового пространства, подобные изложенным в данной статье, могут восприниматься академической наукой как достаточно спорные. Возможно, мы еще не готовы осознать существование некоего (очевидного для носителей фольклорной традиции) «паралельного мира», но нельзя согласиться с тем, что нам абсолютно все известно о феномене под названием «традиционная культура».

Литература

1. *Власова М. Н.* Представления о «посмертном бытии» в быличках Новгородской области // Русский фольклор. СПб.: Наука, 2001. С. 121–133.
2. *Гилярова Н. Н.* Предисловие // Звук в традиционной культуре: сб. ст. М., 2004. 253 с.
3. *Гилярова Н. Н.* Стилиевые черты песен свадебного обряда юго-западных районов Калужской области // Отечественная этномузыкалогия: мат. междунар. научн. конф. СПб., 2010. Т. 1. С. 77–94.
4. *Дорохова Е. А.* Сравнительные исследования в современном этномузыказнании: методология и перспективы // Отечественная этномузыкалогия: мат. междунар. научн. конф. СПб., 2010. Т. 1. С. 235–247.
5. *Карева Н. С.* Устная несказочная проза Арзамасского края // Молодой ученый. 2016. № 11.2. С. 41–43.
6. *Кривцова Е. В.* Специфика звукового поля свадебного обряда в некоторых селах Задонского района Липецкой области // Звук в традиционной культуре: сб. ст. М., 2004. С. 209–224.
7. *Лобкова Г. В.* Методы системного изучения традиций народной культуры (из опыта работы Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории) // Современное музыказнание в мировом научном пространстве / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. Минск: Белорусская

- государственная академия музыки, 2010. С. 109–118.
8. Харлов А. В. Эволюция технических средств записи традиционного фольклора (из опыта работы нижегородских фольклористов) // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. статей по материалам международной конференции 14–18 октября 2016 г. / отв. ред. Т. Б. Сиднева. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. С. 419–422.
 9. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора. В 2-х ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М.: Музыка, 2007. 392 с.
 10. Электронная энциклопедия Нижегородского фольклора. Т. 4. Дивеевский район / ред. А. В. Харлов. Н. Новгород, 2018.
- References
1. Vlasova, M. N. (2001), "Ideas of «posthumous life» in bylichka of the Novgorod region", *Russkii folklor* [The Russian folklore], Science, Saint-Petersburg, Russia, pp. 121–133.
 2. Gilyarova, N. N. (2004), "Preface", *Zvuk v tradicionnoj kul'ture* [The Sound in traditional culture], Moscow, Russia.
 3. Gilyarova, N. N. (2010), "Style lines of songs of a wedding ceremony of southwest areas of the Kaluga region", *Otecestvennaya etnomusikologiya* [Domestic ethnomusicology]. St. Petersburg, Russia, pp. 77–94.
 4. Dorokhova, E. A. (2010), "Comparative researches in modern ethnomusicology, methodology and perspectives", *Otecestvennaya etnomusikologiya* [Domestic ethnomusicology], Vol. 1, Saint-Petersburg, Russia, pp. 235–247.
 5. Kareva, N. S. (2016), "Oral not fantastic prose of the Arzamas edge", *Molodoi uchenyy* [Young scientist], No. 11.2, pp. 41–43.
 6. Krivtsova, E. V. (2004), "Specifics of the sound field of a wedding ceremony in some villages of Zadonsky district of the Lipetsk region", *Zvuk v tradizionnoi culture* [The Sound in traditional culture], Moscow, Russia, pp. 209–224.
 7. Lobkova, G. V. (2010), "Methods of system studying of traditions of national culture (from experience of the Folklore and ethnographic center of the St. Petersburg state conservatory)", *Sovremennoe musicosnanie v mirovom nauchnom prostranstve* [Modern musicology in world scientific space], Compiled by and nauch. edition of E. N. Dulov, Belarusian state academy of music, Minsk, Belarusian, pp. 109–118.
 8. Kharlov, A. V. (2016), "Evolution of technical means of record of traditional folklore (from experience of the Nizhny Novgorod specialists in folklore)", *Musika v dialoge kultur i civilizacij* [Music dialogue of cultures and civilizations], Nizhny Novgorod conservatory, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 419–422.
 9. Shchurov, V. M. (2007), *Zanry russkogo musical'nogo folklor* [Genres of Russian musical folklore], Vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia.
 10. Kharlov, A. V. (ed.) (2018), *Electronnaya enciclopediya nizhegorodskogo folklor* [Electronic encyclopedia of the Nizhny Novgorod folklore], Vol. 4, Nizhny Novgorod, Russia.

ВОСТОК И ЗАПАД: ИССЛЕДОВАНИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

© Мао Нань, 2018

УДК 788.5

ФЛЕЙТОВОЕ ИСКУССТВО В КИТАЕ XX–XXI ВЕКОВ: ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ ИЛИ НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ?

Освоение западного флейтового искусства в Китае оказалось в особой ситуации: европейская флейта со всем арсеналом средств сопоставлялась со звуковым образом собственной флейтовой культуры. Тембровое богатство национальных видов флейт, особая сонорная техника игры на этих инструментах в китайской культуре интимно связаны с образным строем пейзажей классической поэзии. Западная флейта, при всех ее изысканных и разнообразных колористических возможностях, в сравнении с «родной» флейтой — мелодический инструмент. Погружение в эстетические слои древней китайской поэзии поможет ощутить, осознать, передать коннотацию китайской музыки, узнаваемую внутри «своего» опыта. Творческие задачи китайских музыкантов направлены к достижению гармонии национального и универсального. Подлинное встречное движение китайского и западного музыкального искусства возможно лишь на основе глубокого погружения в собственную культуру и способности «пересказать» ее языком западной музыки. Искусство игры на флейте, воплощающее оттенки разных музыкальных культур, способно вписать собственную страницу в этот процесс.

Ключевые слова: китайское флейтовое искусство, европейская флейта, музыкальный опыт, звуковой образ инструмента, музыкально-языковая граница, инокультурный слушатель

Для музыкальной культуры Китая XX столетия в центр важнейших вопросов, связанных с ее дальнейшим развитием, становится поиск органичного баланса национальных традиций и буквально обрушившегося в Китай потока западной музыки во всем ее многообразии. С позиции XXI века своеобразие этого знаменательного момента длиной в столетие осознается глубже и полновеснее. Если многие национальные культуры стран Азии при встрече с Западом «выбирали» из его художественного арсенала лишь то, что оказывалось актуальным для культурного запроса «здесь и сейчас», создавая стили-миксты, легко вписывающиеся в глобальное музыкальное пространство¹, то для Китая западная музыка оказалась «свежей кровью», способной дать новые силы замкнутой в себе многотысячелетней традиции.

Обновление собственного художественного языка через усвоение нового опыта открывает перспективу выведения всей полноты красок и смыслов китайской музыки на мировой уровень. В течение XX столетия китайские музыканты осваивают, постигают, преломляют в собственном творчестве, композиторском или исполнительском, новый музыкальный мир; к концу XX века после нескольких композиторских премьер в Европе и исполнительских завоеваний на конкурсах

итог этого процесса очевиден. XXI век ставит перед китайскими музыкантами новую задачу: открыть миру богатство музыкальной культуры Китая, показать не экзотическую ее оболочку, а сделать ее доступной пониманию западного художественного сознания. Этот путь и его первые итоги ясно просматриваются в развитии китайской флейтовой музыки.

Сам инструмент флейта оказался в особом положении. Если скрипка, фортепиано или аккордеон были новыми для Китая инструментами, то флейта здесь имеет собственную древнюю историю, которая отражена и в материале изготовления (бамбук, керамика, тростник и др.), и в конструкции флейты. Фактически распространенные в Китае виды флейт и западная современная флейта воплощают динамику внутренних процессов, происходящих в музыкальном языке (Западное искусство), или же устойчивое следование традиции (Китай). На волне постижения западной музыкальной культуры флейта европейского образца была освоена достаточно быстро, хотя в сравнении с такими сверхпопулярными в Китае инструментами как фортепиано или скрипка она заняла более скромную позицию: для обучения флейтистов не хватало педагогов, уровень преподавания был невысок. В игре начинающих испол-

нителее была заметна недооценка и непонимание специфики западного типа флейты — возможно, сказывалось наложение звукового образа национального инструмента.

Звук китайской флейты чистый и красивый, звуковой диапазон широкий, выразительная сила очень мощная, мелодический рисунок яркий, тембр флейты известен как «красочное пение». Флейта в традиционной культуре славится своей способностью передавать оттенки человеческого голоса, звуков природы; флейта способна создать фантастическую музыкальную атмосферу, в которой поющий голос волшебным образом преобразуется в миражи природы. Тембровое богатство флейты, естественность и тонкость сонорных переходов являются ценнейшим наследием этнической музыки Китая, тогда как западная флейта при всех ее изысканных и разнообразных колористических возможностях, в первую очередь, мелодический инструмент. Эту разницу и самобытность каждого инструмента китайские музыканты постепенно осознали в процессе освоения западного флейтового музицирования. И сегодня обогащение искусства игры на флейте видится им в интеграции колоритнейшей национальной культуры инструмента с блестящим западным опытом развития.

Известному в Китае педагогу-флейтисту Цзя Люйтину принадлежат слова: «Если китайскую древнюю музыку с характерным восточным колоритом развить до ее высшей формы, соединив с новыми методами, новыми навыками, новым сознанием, то она станет самой ценной этнической музыкой в мире» (цит. по: [3, с. 45]). Это высказывание можно считать знаковым для китайских флейтистов, которые понимают, какое содержание приобретает их деятельность в XXI веке. Уже первые опыты преобразования этнического материала принесли ошеломительные результаты. Пьеса для флейты соло «Игра флейты на закате», автор которой, Тань Мицзы, создал ее на основе древнего наигрыша «Цветы у весенней реки лунной ночью», насыщенного богатым китайским колоритом, — это, по существу, трансляция народной традиции на языке западноевропейской техники игры на флейте, совмещенной с темброво-артикуляционным национальным звукоизвлечением. Опыт такого подхода оказался привлекательным не только для китайских флейтистов, но и для представителей самых разных школ. В частности, одним из ярких интерпретаторов этой музыки был выдающийся французский флейтист Пьер Рампаль, который включил произведение в свой концертный репертуар.

Знаковым событием в современной истории китайского флейтового искусства стал почин

композитора Чэнь Ливана, написавшего музыку к телесериалу «Семь фей и Дунюн». Пространство киномузыки — достаточно новая территория для экспериментирования, но чрезвычайно перспективная для запечатления национального колорита. В основе фильма — предание, сохраненное в памяти культуры на языке искусства хуанмэйской оперы, — региональной разновидности традиционной китайской драмы, обладающей ярко выраженным локальным стилем. Чэнь Ливан создал музыкальную партитуру фильма, основанную на специфическом колорите хуанмэйской оперы, сквозным тембром которой является переливчатое звучание флейты, балансирующее между национальным и западноевропейским интонированием. Фиоритур флейты «говорят» то на обнаженно-национальном «наречии», то на языке европейского авангарда, то в некоей новой ауре, где Восток и Запад оказываются неразличимы. Этот уникальный звуковой арсенал солирующей флейты поддержан и преобразованием оркестра: традиционный инструментальный состав хуанмэйской оперы пополнен западными скрипками и духовыми, вступающими в колоритную игру разных музыкальных языков. Но центр диалога культур сосредоточен в больших фрагментах солирующей флейты — инструмента, который позволяет «без швов» переходить «с языка на язык», передавая завораживающую атмосферу предания, высвечивающую универсальные смыслы, которые могут быть озвучены разными языками. Добавление западных музыкальных инструментов в оркестр хуанмэйской оперы не только смогло сделать музыку более разнообразной по выразительности, но и модернизированной. Таким образом, интеграция локального и универсального, традиционного и современного в области флейтовой музыки рождает новый синтез музыки и звука — синтез, в котором достигнута гармония национального и всемирного на пути к космическому пространству музыки без границ. В данном случае граница подтверждает свое значение культурной универсалии, которая имеет «способность соединять различное, создавать условия для диалога» [2, с. 28].

Однако, несмотря на очевидные достижения в области китайской флейтовой музыки, национальный репертуар для флейты на сегодняшний день очень мал: есть, например, отобранные и выпущенные Центральной музыкальной консерваторией пьесы, составившие хрестоматийный в Китае сборник «Избранные произведения для обучения игре на флейте»². В первой части собран репертуар, среди которого сонатина Тянь Баоло «Раннее утро», «Маленькая тележка» Цянь

Юаня, «Песни горцев» Ма Сыюня и т. д. Среди произведений, созданных после 1970–1980 годов, — «Звуки весны» Цянь Юаня, «Солнечный свет озаряет горы Тянь-Шаня» Хуан Хувэя, «Игра флейты на закате» Тань Мицзы и др. Эти произведения, созданные на китайском материале, воплощают также идею практического освоения искусства игры на флейте западного образца. Нельзя забывать, что и для китайского слуха западный музыкальный опыт остается языком, к освоению которого надо прилагать серьезные усилия. Мелодии пьес просты и легки, свободны и изящны, элементы китайской национальной музыки наполняют флейтовую палитру пьес сборника дыханием изысканности классической поэзии.

Иная музыкально-языковая граница, которую предстоит преодолеть китайским флейтистам, — близость технических аспектов мастерства разных культур. В связи с этим они повышают сложность и скорость в процессе обучения, но игнорируют стиль и музыкальное содержание произведений. Доступность техники игры, заложенная в самой китайской флейтовой музыке, увлекает молодых флейтистов на пути достижения высочайшей исполнительской техники. Возникает иллюзия, что музыка флейты — это бесконечные технические пассажи. Китайские педагоги (и не только флейтисты) осознали, что путь технических завоеваний чреват утерей художественного смысла, равно как и национального облика музыки. Поэтому, чтобы выносить национальные достижения в пространство мировой культуры, необходимо осмыслить не только легко понятный китайцу национальный слой «родного» колорита, но и осознать специфику и глубину своей культуры. Так, пейзажная музыка Китая, к которой относятся многие пьесы сборника и в первую очередь — «Игра флейты на закате» Тань Мицзы, — это отнюдь не аналог европейского импрессионизма. Изящное произведение действительно передает настроение серебристого лунного света, освещающего весеннюю реку. Деликатный ритм мелодии «мерцает» оттенками пейзажа. Эти ассоциации коренятся также в ритмах, звучаниях, пульсациях китайской классической поэзии, с которой многие национальные мелодии флейты теснейшим образом связаны. Китайские инструментальные мелодии не адекватны вокальным напевам. Они имеют многоступенчатую структуру, где каждый сонорный прием, элемент продолжен в восхождении от детали к обобщению пейзажа. В пьесе Тань Мицзы воспитанный исполнитель (и слушатель) буквально осязает в озаглавленных фрагментах весь круг образов китайской поэзии: берег реки, восход луны в горах, далекий ветер и

извилистый поток, тень цветка, отражение облаков, песню рыбаков, водоворот у берега, отмель и всплеск джонки, заключительный напев. Погружение в древность, в эстетические слои китайской поэзии помогут ощутить, осознать, передать коннотацию китайской музыки. Технический же «пересказ» пьесы уподобит ее звуковой узор экзотической эквилибристике как для китайца, так и для инокультурного слушателя.

Неповторимая колористика этнической музыки остается самым ярким и узнаваемым выражением национальной музыкальной культуры. Освоение национального и включение его в разные слои художественной деятельности составляют содержание определенных периодов в истории искусства каждого народа. Митрофан Ефимович Пятницкий (1864–1927) и его старший современник Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) активно работали практически с одним и тем же национальным материалом — с русскими народными песнями, однако направления их деятельности и художественный результат были радикально разными. Оглядываясь на этот поучительный пример, прежде чем «экспортировать» китайскую музыку в пространство мировой культуры, китайским музыкантам необходимо осознать, какой путь они избирают.

К XXI веку в стране удалось сформировать нынешнюю западную музыкальную просветительскую модель, которая и стала фундаментом музыкального образования Китая по западному образцу. Уровень художественного образования по классу флейты значительно повысился. Однако вместе с совершенством западного образования остается сохраненным высокий риск уклонения в легкую для китайцев техническую интерпретацию вначале западной, а затем и своей собственной культуры. Подлинное встречное движение китайского и западного музыкального искусства возможно лишь на основе глубокого погружения в собственную культуру и «пересказа» ее языком западной музыки, постигнутой столь же основательно. Искусство игры на флейте, воплощающее оттенки разных музыкальных культур, способно вписать собственную страницу в этот процесс.

Примечания

¹ Так возникают стиль реггей, «опечатавающий» этническую музыку в палитру электронной техники, или новая музыка Бали, где состав ударных инструментов, зазвучавший в пространстве World music, оказался вполне привычным для них.

² Избранные произведения для обучения игре на флейте: сборник пьес для флейты соло. Пе-

кин: Центральная музыкальная консерватория, 1998.

Литература

1. Ли Сюэюань. В ожидании отечественной флейты // Музыкальные инструменты. 2000. Вып. 1. С. 23–25.
2. Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdeziqn, 2014. 400 с.
3. 辛思禮 長笛最佳作品 (“威尼斯狂歡節”) // 安徽師範大學公報。人文主義和社會科學哲學. 安徽. 1994. 2. (Синь Сяньли. Лучшие произведения для флейты («Венецианский карнавал») // Вестник Аньхойского педагогического университета. Философия гуманизма и общественные науки. Аньхой, 1994. Вып. 2. С. 46–47.)
4. 向兆年. 長笛演奏中的內部聽力話語 // 齊陸公國文藝世界. 山東藝術學院通報. 2002. 1. (Сян Чжаонянь. Рассуждения о внутреннем слухе при игре на флейте // Мир литературы и искусства княжеств Ци и Лу. Шаньдун: Вестник Шаньдунского института искусств, 2002. Вып. 1. С. 14–16.)
5. 吳偉 西方樂器與民族文化的融合 - 淺析淮梅戲中笛子的運用 // 環中：環梅戲的藝術. 1996. 2. (У Вэй. Слияние западных музыкальных инструментов с национальной культурой — краткий анализ использования флейты в хуанмэйской опере // Хуанчжун: Искусство хуанмэйской оперы, 1996. Вып. 2. С. 37–38.)
6. 張斌 爵士長笛的初步研究 // 武漢音樂學院公報. 2000. 4. (Чжан Бинь. Начальное исследо-

вание джазовой флейты // Вестник Уханьской консерватории. 2000. № 4. С. 61–63.)

References

1. Li, Syuetsyuan' (2000), "Waiting for the national flute", *Muzykal'nyye instrumenty* [Musical instruments], Vol. 1, pp. 23–25.
2. Sidneva, T. (2014), *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of the border in music], AVSdeziqn, Moscow, Russia.
3. Sin', Syan'li (1994), "Best Flute Works (Venice Carnival)", *Vestnik An'khoyskogo pedagogicheskogo universiteta. Filosofiya gumanizma i obshchestvennyye nauki* [Bulletin of Anhui Pedagogical University. Philosophy of Humanism and Social Sciences], Vol. 2, An'khoy, China, pp. 46–47.
4. Syan, Chzhaonyan' (2002), "Discourses on internal hearing when playing the flute", *Mir literatury i iskusstva knyazhestv Tsi i Lu* [The world of literature and art of the principalities of Qi and Lu], Vol. 1, Vestnik Shan'dunskogo instituta iskusstv, Shan'dun, China, pp. 14–16.
5. U, Vey (1996), "The fusion of Western musical instruments with a national culture — a brief analysis of the use of the flute in the huanmei opera", *Khuanchzhun: Iskusstvo khuanmeyskoy opery* [Huangzhong: The Art of the Huangmei Opera], Vol. 2, pp. 37–38.
6. Chzhan, Bin' (2000), "Initial Jazz Flute Study", *Vestnik Ukhan'skoy konservatorii* [Bulletin of the Wuhan Conservatory], Vol. 4, pp. 61–63.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Лежнева И. В., 2018

УДК 78.071

ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЕ КОНЦА XX ВЕКА

Актуальность исследования традиций отечественной скрипичной школы конца XX века в настоящее время связана с общероссийской тенденцией интереса к истокам национальных культурных институтов. В 90-х годах XX века распад СССР, вторая волна эмиграции, реформы в образовании и развитие электронных технологий оказали негативное влияние на механизм коммуникации между инструментальными школами. Цель статьи — показать, как происшедший в 1990-е годы разрыв коммуникативных связей привел к стандартизации в скрипичной педагогике и исполнительстве в ее различных проявлениях. В качестве материалов работы выступили научные труды исследователей отечественной скрипичной школы — И. Ямпольского, М. Берляника, В. Григорьева, Е. Сафоновой; отечественных педагогов и психологов — Л. Выготского, А. Готсдинера, А. Кравченко, Е. Шоломицкой и др.

Результаты исследования заключаются в следующем: предпосылкой к разрыву коммуникативных связей в отечественной скрипичной школе конца XX века стал дефицит неординарных личностей; его следствие — формирование в начальном звене музыкального образования тенденции недостаточной мотивации к получению профессиональных навыков и умений, снижение числа ярких индивидуальностей-исполнителей среди обучающихся среднего и высшего звена.

Ключевые слова: отечественная скрипичная школа, традиции, преемственность, коммуникативность, кризисная ситуация, музыкально-образовательная среда

90-е годы XX века в истории России были отмечены чередой глобальных событий: распад СССР, вторая волна эмиграции, активное развитие электронных технологий. Это повлекло за собой изменения во всех отраслях культуры и образования, что в свою очередь оказало влияние на традиции отечественной скрипичной школы, сформировавшиеся в советский период. Оценка произошедших событий и соотнесение их с опытом прошлых десятилетий в настоящее время актуализировали осмысление механизмов преемственности — важнейшей характеристики, транслирующей знания и опыт предыдущих поколений скрипачам XXI века.

В. Григорьев справедливо указывает, что процесс сохранения, передачи и развития традиций требует динамичного творческого подхода, подразумевающего переработку опыта, поиск новых путей в исполнительстве, педагогике, музыкальной науке. При этом ведущую роль он отводит талантливой личности, способной искать эти новые пути, «преодолевать <...> определенную инерцию, свойственную любой традиции <...>, ограничение, присущее любому опыту,

узость, присущую всякой творческой концепции...» [10, с. 6]. Исследователь также формулирует условия, необходимые для возникновения такого процесса. Среди них, отмечая важность существования развитой теории преподавания и исполнительства, приоритета музыкального воспитания над технологическим, он особо подчеркивает необходимость тесных связей между педагогикой, исполнительством и композиторским творчеством, наличие коллективистских тенденций в педагогическом процессе, обмен опытом, выдвижение на первый план педагогов-новаторов [10, с. 7].

Гармоничное сочетание перечисленных исследователем аспектов наблюдалось в период расцвета советской скрипичной школы в 1970-х годах в контексте достижений московской и ленинградской скрипичных школ. Но, согласно Е. Сафоновой¹, отечественная скрипичная школа многомерна. Помимо цельности трех составляющих: исполнительства, педагогики и музыкальной науки, она едина и как взаимодействующая система столичных, региональных и индивидуальных школ.

Обычно в регионах не бывает такой концентрации педагогов, как в столицах. Чаще здесь работают отдельные личности, которые «выращивают» и организуют вокруг себя учеников, создавая и укрепляя индивидуальную школу. Выполнение многих условий, необходимых для возникновения творческого процесса развития традиций, в регионах невозможно, потому что представителей каждой из трех составляющих там значительно меньше.

К примеру, не всегда представлены наравне с исполнительством музыкальная наука и методика, а из-за недостаточной численности педагогов исключаются коллективистские тенденции. К тому же, удаленность представителей региональных школ друг от друга и от столиц снижает скорость обмена информацией, что в свою очередь тормозит творческий поиск, неизбежно возникает известная инерция, традиции могут превратиться в штамп [10, с. 7]. При этом поток молодежи, поступающей в столичные консерватории из регионов, не прекращается — скрипачи часто приезжают в Москву и Санкт-Петербург с немалым комплексом нерешенных проблем, как постановочных, так и музыкальных, интерпретаторских.

Таким образом, наличие ярких личностей для региональных школ первостепенно необходимо: они являются не только основными генераторами творческих процессов, но и коммуникативными центрами. В этой связи важную роль играет коммуникативность как механизм преемственности традиций отечественной скрипичной школы.

О творческом взаимодействии между исполнительской, педагогической и научной составляющими, между поколениями скрипачей (школа, училище, вуз), а также — об обмене опытом среди педагогов московской скрипичной школы на совместных кафедральных обсуждениях, где каждый профессор мог что-то посоветовать любому студенту, многократно говорили В. Григорьев, М. Берлянич, Е. Сафонова и многие другие исследователи. Педагоги и профессора Московской консерватории поддерживали коммуникативные связи не только в столице, но также в музыкальных школах и училищах регионов: давали сольные концерты, показывали своих студентов, занимались с одаренными детьми². Благодаря этому в школе сохранялись важнейшие элементы развития: видение перспектив, ориентир качества исполнения (звучания, артистизма, традиций интерпретации и т. д.), много внимания уделялось массовому скрипичному исполнительству. И. Ямпольский подчеркивал: «Массовость — характерная черта советского скрипичного искусства» [22, с. 76]. Она являлась связующим меха-

низмом между несколькими взаимовлияющими факторами:

- способствовала цельности объединенного образовательного комплекса: трехступенчатость (школа—училище—консерватория), осуществляя наполнение начальных скрипичных классов;
- обеспечивала достаточное количество педагогических кадров на местах;
- популяризировала скрипичное исполнительство, поддерживая высокий общественный статус музыканта-скрипача, что, в свою очередь, имело большое значение для государственной поддержки;
- сохраняла возможность непрерывного общения между: представителями трех образовательных ступеней школы; педагогами и исполнителями; учениками и профессорами консерваторий и т. д.;
- способствовала развитию педагогического мастерства, и как следствие — повышению исполнительского уровня учащихся младшего и среднего звена исполнительского образования в стране в целом³;
- развивала любительское скрипичное музицирование, создавая для профессиональной скрипичной школы необходимую «инфраструктуру» — скрипачей-любителей, публику скрипичных концертов, родителей, желающих учить на скрипке своих детей⁴.

За счет действия перечисленных социальных механизмов массовое скрипичное исполнительство создавало музыкально-образовательную «среду», имеющую большое значение для формирования творческой личности. Условия, при которых осуществляется ее развитие, многократно изучались в отечественной педагогике. Основные результаты исследований сводятся к тому, что личность развивается только в социальной среде. В этом контексте А. Кравченко говорит об одаренных детях: «...врожденная гениальность автоматически не гарантирует, что из человека получится великая личность. ...Решающую роль играет социальная среда и атмосфера, в которую попадает человек после рождения» [13, с. 74].

И. Шоломицкая дает определение музыкально-образовательной среды, как системы влияний и условий формирования творческой личности, а также возможностей для ее развития, содержащихся в музыкальном и образовательном пространстве [21]. Исследователь также выделяет ее важнейшую особенность: «...диалогичность и информационный обмен между средами различного уровня и внутри сред; благожелательное общение в системе "учитель—ученик", основанное на диалоге и демократическом стиле управ-

ления педагогическим процессом; эмоционально-коммуникативные связи между предметом деятельности (музыка) и учащимся, между предметом деятельности и педагогом, внутри системы (педагог, учащийся, музыка); опора педагога на лучшие личностные качества учащегося при блокировании отрицательных качеств» [21].

Таким образом внутри отечественной скрипичной школы, как многосоставной музыкально-образовательной среды (мегасреды), существуют более узкие среды, в которых настраивается свой уровень коммуникативности.

В 1990-е годы по причинам, о которых говорилось выше, на разных уровнях связи были утрачены, что отразилось на результатах участия отечественных исполнителей в различных конкурсах, в том числе — на конкурсе им. П. И. Чайковского. Б. Кушнир, В. Третьяков, З. Брон и другие отмечают развитую техническую сторону исполнения и явный недостаток творческой индивидуальности среди конкурсантов. Ситуация, отражение которой стало заметно в 2000-х годах в «высшем эшелоне» скрипичного исполнительства, сложилась как цепь взаимосвязанных явлений в начальном и среднем звене. В первую очередь, разрушение коммуникативности, и как следствие — среды в целом, привело к стандартизации в различных ее формах.

Например, она выразилась в поддерживании устоявшегося общественного мнения, возносящего на пьедестал сольное направление и незаслуженно умаляющего значимость остальных [17, с. 133]. Методика развития скрипачей и репертуарная направленность советских консерваторских учебных программ по специальности «скрипка» ориентировалась в большинстве своем на воспитание будущих солистов. «Несольным» направлениям деятельности — оркестровому делу, камерному ансамблю, квартетному классу и педагогике — отводилась прикладная роль, и значительно меньшее количество часов.

З. Брон, разделяя сольную, оркестровую и педагогическую направленности как равнозначные и специфически обусловленные, подчеркивает проблему неразработанности методов профильного образования скрипачей в учебных программах, как огромный пробел отечественного скрипичного образования [7, с. 115]. Ее также отмечают О. Агарков, Л. Баренбойм, М. Тэриан, М. Сокольский и многие другие.

Стремление советских скрипачей к сольной исполнительской карьере дало толчок к развитию «эпидемии лауреатства», чему способствовала направленность педагогической деятельности: понимание необходимости получения лауреатско-

го звания, как залога будущей успешной сольной карьеры, закладывалось педагогами в «подкорку» ученикам с раннего возраста. Эта проблема в советской системе музыкального образования (и не только скрипичного) неоднократно обсуждалась музыкантами и критиками, но найти эффективное решение не удалось — выпускники консерваторий с несложившейся сольной карьерой не могли проявить себя должным образом в оркестре, так как стыдились своей «судьбы», не считали оркестровую деятельность серьезным занятием, и часто тяжело переживали собственную «неудачливость» [19, с. 128]. Аналогичная ситуация складывалась среди скрипачей-ансамблистов и педагогов.

Стандартизация проявила себя и на вступительных экзаменах в скрипичные классы в музыкальных школах: высокие планки всесоюзных отборов на международные конкурсы по инерции повысили требования к начинающим⁵. Результатом этого стал отсев учащихся со средними музыкальными способностями, которые, выучившись, пусть и не достигнув серьезных профессиональных результатов, могли бы сформироваться как заинтересованные скрипкой люди, музыканты-любители, грамотные слушатели, образно говоря — «кирпичики» музыкально-образовательной среды.

Следствием отсева учеников со средними способностями стало отсутствие родительской мотивации к обучению детей на скрипке. В дальнейшем мотивация понизилась у самих педагогов, которые не видели смысла в занятиях с незаинтересованными учениками. Отсюда последовало количественное сокращение учащихся, то есть — потеря массовости обучающихся скрипачей⁶.

Стандартизация темпов овладения мастерством игры на скрипке — «подтягивание» всех и каждого под определенный уровень — невольно ориентировало юного скрипача на техническую сторону исполнительства, оставляя музыкальность и индивидуальные особенности недостаточно развитыми. Таким образом, ослабленное начальное звено образования скрипачей оказало влияние на понижение уровня следующих звеньев системы.

Разрыв коммуникативности в 1990-х годах произошел и в глобальном масштабе. На уровне «исполнительство–педагогика–музыкальная наука» его отмечает М. Берляничик: «Скрипичная педагогика как наука о воспитании и обучении скрипача и ее прикладная ветвь — методика обучения игре на скрипке — заметно отстают от тенденций передовой педагогической практики наших дней. ...Кроме того, достигнутый в нашей стране высокий профессиональный уровень скрипичного исполнительства, в сущности, никак не влияет на довольно скромное состояние массовой скрипич-

ной культуры <...>. А это в первую очередь зависит от результативности обучения исполнителей на смычковых инструментах, в частности скрипачей в ДМШ» [6, с. 345].

Исследователи, отмечающие спад в интерпретаторском творчестве скрипачей конца 1980 – начала 1990-х годов, и недостаток исполнительских индивидуальностей, дают характеристику произошедшим переменам. В 1997 году В. Григорьев писал: «Кризисные тенденции в исполнительском искусстве страны ощущались уже давно, общий уровень инструментальной культуры, особенно в последнее десятилетие, неуклонно снижался. С уходом из жизни великих исполнителей — Э. Гилельса, Д. Ойстраха, Л. Когана — этот процесс стал явным. Достойной смены им не оказалось. В музыкальной педагогике наблюдается застой. Традиционный путь в исполнительской культуре уже не приводит к появлению нового качества. Увы, налицо потеря слушателя, упадок классической сферы музыки в обществе, усиление эстрадно-развлекательных тенденций в исполнительстве» [11, с. 16].

Таким образом скрипичная школа, как один из мощнейших институтов, находящихся в авангарде советской культурной политики, в 90-е годы XX века пережила кризисную ситуацию. Сложившаяся в ней неблагоприятная обстановка привела к стандартизации, которая на разных уровнях сыграла разрушающую роль: в начальном звене отечественной скрипичной школы сформировалась тенденция недостаточной мотивации к достижению профессиональных результатов; в среднем и высшем — значительно снизилось количество ярких индивидуальностей, что в дальнейшем привело к нарушению традиций преемственности.

Примечания

¹ Е. Сафонова сформулировала термин «скрипичная школа», как неделимое «комплексное понятие, в котором обобщены взгляды на скрипичное искусство, а также черты исполнительского, педагогического и научного стилей» [15, с. 5]. Исследователь также указывает на немаловажную характеристику скрипичной школы — «многомерность, что подтверждается существованием различных школ: национальных, региональных, школ учебных заведений, школ выдающихся мастеров» [15, с. 6].

² Известен факт выступления Э. Грача в ДМШ № 4 г. Перми в 1983 году, а также концерт студентов его класса в Пермском музыкальном училище в начале 1990-х годов.

³ Увеличение количества обучающихся скрипачей в ДМШ так или иначе влияло на развитие

профессионального исполнительства, поскольку распространившиеся повсеместно музыкальные школы имели статус учебных заведений начального профессионального образования, являясь первой ступенью образовательной системы: ДМШ – училище – консерватория.

⁴ Кроме системы ДМШ были также распространены студии и кружки при общеобразовательных школах, в которых существовали скрипичные классы.

⁵ О стандартизации механизма отбора учащихся в класс скрипки говорил еще П. Столярский. Он считал, что существующие методы приемных экзаменов не могут полностью выявить музыкальные данные ребенка, а лишь являются проверкой внешних элементов музыкальных способностей [14, с. 43].

⁶ Активность поступающих в музыкальные школы начала снижаться уже к концу 1980-х годов. Информация получена из личной беседы автора с заслуженным работником культуры РФ, преподавателем ДМШ № 1 г. Пермь Т. Шевцовой.

Литература

1. *Агарков О. М.* Современной музыке — современных исполнителей // Советская музыка. 1966. № 12. С. 80–84.
2. *Аракелова А. О.* Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: дис. ... докт. искусствовед. Магнитогорск, 2012. 589 с.
3. *Баренбойм Л. А.* Еще о воспитании молодого артиста // Советская музыка. 1963. № 9. С. 64–68.
4. *Башмаков М. И.* Классификация обучающихся сред // Школьные технологии. 2000. № 3. С. 135–146.
5. *Берляничик М. М.* Преемственность в воспитании скрипача (сущность, аспекты изучения, пути оптимизации) // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Вып. 5. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1987. С. 38–51.
6. *Берляничик М. М.* Искусство и личность: в 2 кн. Кн. 2. Проблемы скрипичного исполнительства и педагогики. М.: Научно-исследовательский методический центр ЦМШ при МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 380 с.
7. *Брон З. Н.* Двойные флажолеты: пути рационализации игровых приемов // Вопросы смычкового искусства. Вып. 49. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 115–119.
8. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
9. *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. М.: Международная академия педагогиче-

- ских наук; Московский гуманитарный актерский лицей, 1993. 192 с.
10. Григорьев В. Ю. О взаимоотношении традиций и новаторства в скрипичной школе Московской консерватории // Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1988. С. 3–14.
 11. Григорьев В. Ю. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 1997. С. 15–25.
 12. Ивонина Л. Ф. Скрипичная школа Льва Мирчина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lyudmilaivonina.ru> (дата обращения: 21.07.2018).
 13. Кравченко А. И. Психология и педагогика. М.: ИНФРА-М, 2008. 399 с.
 14. Мордкович Л. М. Изучая педагогическое наследие П. С. Столярского // Вопросы методики начального музыкального образования / ред.-сост. В. Руденко, В. Натансон. М.: Музыка, 1981. С. 40–50.
 15. Сафонова Е. Л. Скрипичная школа Московской консерватории: творческие традиции. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2002. 180 с.
 16. Сафонова Е. Л. Педагогические принципы корифеев московской скрипичной школы. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2005. 39 с.
 17. Сокольский М. М. Разговор с артистом оркестра // Советская музыка. 1957. № 8. С. 113–115.
 18. Суханова Т. Б. Творческие традиции московской скрипичной школы в период ее становления (1866–1922) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2009. № 1 (11). С. 58–61.
 19. Тэриан М. Н. О подготовке оркестровых музыкантов // Советская музыка. 1962. № 7. С. 126–128.
 20. Цыганов Д. М. Заметки о подготовке музыкантов // Советская музыка. 1963. № 4. С. 72–75.
 21. Шоломицкая И. П. Педагогический потенциал музыкально-образовательной среды [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2113 (дата обращения: 28.08.2018).
 22. Ямпольский И. М. Советское скрипичное искусство // Советская музыка. 1957. № 11. С. 74–76.
 2. Arakelova, A. (2012), *Otechestvennoe obrazovanie v oblasti muzikalnogo iskusstva: istoricheskii opit, problemi i puti razvitiya* [Domestic education in the field of musical art: historical experience, problems and ways of development], Ph.D. dissertation, Magnitogorsk, Russia.
 3. Barenboim, L. (1963), "More about raising a young artist", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 9, pp. 64–68.
 4. Bashmakov, M. (2000), "Classification of learning environments", *Shkolniye tekhnologii* [School technology], No. 3, pp. 135–146.
 5. Berlyanchik, M. (1987), "Continuity in the education of the violinist (essence, aspects, ways of optimization)", *Aktualnie voprosi strunnosmichkovoi pedagogiki* [Current issues of string-bow pedagogy], Vol. 5, Novosibirsk, Russia, pp. 38–51.
 6. Berlyanchik, M. (2009), *Iskusstvo I lichnost, kniga 2: Problemi skripichnogo ispolnitelstva I pedagogiki* [Art and personality. In 2 books. B. 2. Problems of violin performance and pedagogy], Nauchno-issledovatel'skii metodicheskii zentr ZMSH pri MGK im. P. I. Chaykovskogo, Moscow, Russia.
 7. Bron, Z. (1980), "Double flagpoles: ways to implement gaming techniques", *Voprosi smichkovogo iskusstva* [String art issues], Vol. 49, GMPI im. Gnesinikh, Moscow, Russia, pp. 115–119.
 8. Vigotskiy, L. (1987), *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art], Pedagogika, Moscow, Russia.
 9. Gotsdiner, A. (1993), *Muzikalnaya psikhologiya* [Musical psychology], Mezhdunarodnaya akademiya pedagogicheskikh nauk, Moskovskii gumanitarniy akterskii lizey, Moscow, Russia.
 10. Grigoriev, V. (1988), "On the relationship between tradition and innovation in the violin school of the Moscow Conservatory", *Sovremenniy problem muzikalno-ispolnitelskogo iskusstva* [Contemporary problems of performing arts], MGK im. P. I. Chaikovskogo, Moscow, Russia, pp. 3–14.
 11. Grigoriev, V. (1997), "Performing arts: state, some perspectives", *Muzikalnoye ispolnitelstvo i sovremennost* [Musical performance and modernity], Vol. 2, Izdatelstvo MGK im. P. I. Chaikovskogo, Moscow, Russia, pp. 15–25.
 12. Ivonina, L. *Skripichnaya shkola Lyva Mirchina* [Violin school of Lev Mirchin], available at: <http://lyudmilaivonina.ru> (Accessed 21 July 2018).

References

1. Agarkov, O. (1966), "Contemporary music – modern performers", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 12, Moscow, Russia, pp. 80–84.

13. Kravchenko, A. (2008), *Psikhologiya I pedagogika* [Psychology and pedagogy], INFRA-M, Moscow, Russia.
14. Mordkovich, L. (1981), "Studying the pedagogical heritage of P. Stolyarsky", *Voprosi metodiki nachalnogo muzikalnogo obrazovaniya* [Questions of the methodology of primary music education], Muzika, Moscow, Russia, pp. 40–50.
15. Safonova, E. (2002), *Skripichnaya shkola moskovskoi konservatorii: tvorcheskietradizii* [Violin School of the Moscow Conservatory: creative traditions], Moscow, Russia.
16. Safonova, E. (2005), *Pedagogicheskiye prinzipi korifeev moskovskoi skripichnoi shkoli* [Pedagogical principles of leading Moscow violin school], Izdatelstvo RAM im. Gnesinikh, Moscow, Russia.
17. Sokolskii, M. (1957), "Conversation with an orchestra artist", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 8, pp. 113–115.
18. Sukhanova, T. (2009), "Creative traditions of the Moscow violin school in the period of its formation (1866–1922)", *Aktualnie problemi visshego muzikalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], No. 1 (11), pp. 58–61.
19. Terian, M. (1962), "On the preparation of orchestral musicians", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 7, pp. 126–128.
20. Tziganov, D. (1963), "Notes on the preparation of musicians", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 4, pp. 72–75.
21. Sholomizkaya, I. (2016), *Pedagogicheskiy potencial muzikslno-obrazovatelnoi sredi* [Pedagogical potential of the musical educational environment], available at: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2113 (Accessed 28 August 2018).
22. Yampolskii, I. (1957). "Soviet violin art", *Sovetskaya muzika* [Soviet music], No. 11, pp. 74–76.

© Резник Арк. Л., 2018

УДК 787.61

СЮИТА ИГОРЯ РЕХИНА «ПАМЯТИ ЭЙТОРА ВИЛЛА-ЛОБОСА»: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья является по существу первой работой, посвященной анализу и изучению сюиты И. Рехина «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса» в России. Рассмотрены жанровые особенности, драматургия и композиция произведения, проанализированы мелодика, гармония, гитарная фактура и исполнительские приемы. Дана попытка проанализировать художественные связи между Сюитой и творчеством композитора не только для гитары, но и для других составов. Цель статьи — обозначить характерные черты музыкального языка И. В. Рехина. Показано, что в сочинении в рамках симбиотической полистилистики проявляются черты латиноамериканского и русского национальных стилей, элементы джазовой и барочной музыкальной стилистики. Диапазон музыкальных тем Сюиты также анализируется с точки зрения не только гитары, как инструмента, но и как средства достижения специфического эффекта. В работе рассматривается процесс создания первого гитарного опуса московского композитора, даются ссылки на высказывания автора о своем сочинении, связях с музыкой Э. Вилла-Лобоса, И. С. Баха, К. Дебюсси и творчеством гитаристов К. Рагоснига и Дж. Пасса. В статье также анализируется история взаимоотношения композитора и гитары.

Ключевые слова: музыкальный стиль И. В. Рехина, гитара, сюита, Э. Вилла-Лобос, симбиотическая полистилистика

В 1979 году из-под пера московского композитора Игоря Владимировича Рехина выходит первый гитарный опус — Сюита «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса», знаменующая начало появления целого ряда произведений, написанных им для этого инструмента.

Сюита посвящена памяти выдающегося бразильского композитора, чья музыка повлияла

на творческое становление И. Рехина, проявившееся прежде всего в целом корпусе сочинений, написанных для инструментального состава с участием гитары: «Цветы весны» (1984) и «ТА-БО-СА» (1989) для флейты и гитары, «Гаванский концерт» (1983) для гитары с симфоническим оркестром. Такое влияние обнаруживается и в других произведениях московского автора: «Три

юморески» (1989) и «Серенада» (2002) для ансамбля виолончелей, «Три латиноамериканских танца» для двух фортепиано (1994).

Латиноамериканская тематика находит живой отклик у Игоря Рехина неслучайно. Известно, что начиная с 1960-х годов наше государство осуществляло активную международную политику в отношении стран Латинской Америки, прежде всего Кубы. Но интересы государства в данном случае счастливо совпали с творческими устремлениями самого композитора, который признается, что он «по натуре — человек, интересующийся разными культурами, в том числе, разными музыкальными культурами» (из комментариев И. Рехина на авторском концерте в честь своего 75-летия в Московском Доме композиторов 29 марта 2016 г.). Так, еще в годы учебы в Институте имени Гнесиных в классе композиции у А. И. Хачатуряна будущий маэстро пишет вокальный цикл на стихи Николаса Гильена «Кубинская тетрадь» (1965).

Интерес И. Рехина к техническим возможностям гитары тоже возник очень рано, еще в юности. Будущий композитор часто слышал ее звучание в детстве в семейном кругу, в дальнейшем на «мамино» инструменте он постигал основы исполнительского мастерства, открывая для себя новые творческие перспективы. Приступить к реализации этих перспектив помог импульс извне: в сентябре 1977 года один из руководителей бюро пропаганды советской музыки К. Г. Соимонов предложил композитору написать несколько пьес для гитары. В это время гитарная музыкальная практика в СССР начала активно развиваться, но оригинальной музыки, написанной профессиональными композиторами, появлялось немного. В статье «Мое открытие Вилла-Лобоса» И. Рехин писал: «Тогда я был поглощен гитарой, но по-настоящему меня заинтересовали только Бриттен, лютневые сюиты Баха и, конечно же, Вилла-Лобос. Я часто слушал его прелюдии в исполнении австрийского гитариста Конрада Рагоснига. Постепенно появлялось все больше материала и, наконец, родилась первая пьеса для гитары» [1, с. 4]. В личной беседе с автором данной статьи композитор отмечал, что окончательная идея опуса выкристаллизовывалась постепенно. Так, в течение лета 1978 года появились пять прелюдий, объединенных в сюиту. Их названия были придуманы совместно с коллегой композитора В. В. Пьянковым в 1979 году в Доме творчества «Руза»: «Прелюдия», «Танец», «Портрет», «Предчувствие» и «Прерванная песня».

Завершение работы над циклом совпало с двадцатилетием со дня смерти Э. Вилла-Лобоса.

Это можно было бы считать определенным знаком: если Вилла-Лобос создавал «Бразильскую Бахиану», опираясь на особенности музыкального письма великого гения барокко, то первое сочинение для гитары Рехина — Сюита — написано с ориентацией на самого Вилла-Лобоса. Тем не менее параллелями с музыкой бразильского гения язык Сюиты не исчерпывается. Здесь можно услышать множество других влияний: барочных, джазовых, стилистики русского лирического романса. В целом, если судить по свободе оперирования различными стилями, гитарный дебют Игоря Рехина — произведение эпохи постмодерна, причем своеобразная полистилистика его сочинений носит, скорее, симбиотический характер, пользуясь терминологией А. Г. Шнитке. Произведение отражает и исторические приметы отечественной музыкальной культуры 70-х годов XX века с ее рефлектирующими тенденциями: установкой на пиетет к традиции, «культом незыблемых ценностей» (Т. Н. Левая).

Особенно важны для композиционного единства Сюиты барочные элементы. Их можно встретить в большинстве частей, причем проявляются они на разных композиционных уровнях: от тематизма и некоторых гармонических решений, апеллирующих к музыке И. С. Баха, до, в определенной степени, «барочной» концепции целого, в которой обнаруживается известная символичность. В сочинении можно усмотреть попытку философского осмысления всей человеческой жизни: вход человека в жизнь, в мир (Прелюдия); молодость, поиски жизненных впечатлений (Танец); образ зрелости (Портрет); предчувствие конечности земного пути (Предчувствие); растворение в вечности (Прерванная песня).

Еще один ключевой для интерпретации сюиты момент — трактовка композитором гитары как полифонического инструмента. Рехин добавляет контрапункты, проводит скрытое двухголосие и даже (в последней части) записывает партию инструмента на двух нотоносцах, подчеркивая этим самостоятельность каждой из линий.

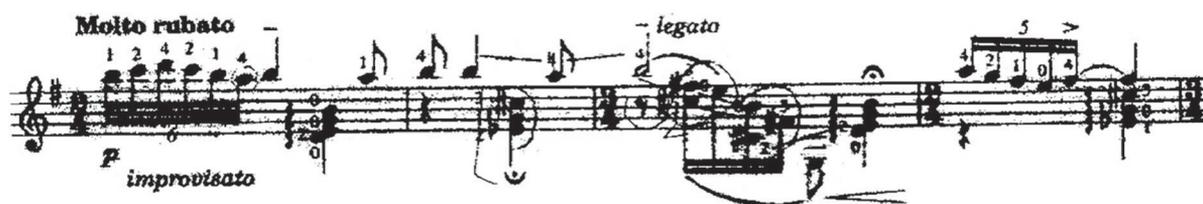
Переходя к непосредственному анализу музыкального материала, отметим еще один существенный момент: в каждой из частей Сюиты Рехин отразил этапы своего освоения художественно-выразительных особенностей гитары как инструмента. Назовем лишь некоторые из использованных приемов: в первой части — различные пассажи, *glissando*, арпеджио и флажолеты; во второй — *pizzicato* и свинг; в третьей — скордатура (перестройка струны) и игра со звуковой палитрой инструмента благодаря использованию приемов *sul tasto* и *ponticello*; в четвертой (самой

виртуозной) — использование всего диапазона технических возможностей инструмента, особенно в области исполнения динамических оттенков; наконец, в последней, отмеченной сложной полифонической фактурой, — выразительнейшие *glissando* и *vibrato*.

Первая пьеса — *Прелюдия* — выполняет роль вступления, открывающего цикл. Обращает на себя внимание выбор формы (простая трехчастная) и тональности (e-moll). Именно

такое структурное и тональное решение Первой гитарной прелюдии Вилла-Лобоса. Многократные аллюзии на стиль бразильского композитора здесь и далее подчеркивают мемориальный характер, заявленный в авторском названии Сюиты.

Первый раздел пьесы (*Molto rubato*) носит свободный импровизационный характер. Начало Прелюдии напоминает зачин повествования и создает возвышенный эпический настрой.



Пример 1

Начальный тематический импульс представляет собой ритурнель с использованием тридцатьвторых и «гитарные переборы», из которых в средней части появится развернутое движение шестнадцатыми. Отметим также важную роль звука h^1 , с которого начинается мелодическая линия, и который, после повторения в ряду тетракорда ($h-c-d-c-h-a-h$), оттеняется напряженно звучащими аккордами в нижних голосах.

В средней части пьесы звук h преобразуется в органнй пункт, на основе которого создается скрытое трехголосие. Вместе все «голоса» образуют выразительные короткие арпеджио, включающие в себя аккордовые и неаккордовые звуки ($H-fis-cis^1$ (неаккорд. зв.)- d^1 ; $H-g-cis^1$ (неаккорд. зв.)- d^1 ; $H-a-cis^1 dis^1$; $H-gis-d^1-fis^1$ и т. д.). И вновь апелляция к Э. Вилла-Лобосу: в середине Прелюдии № 1 тоже вздымаются волны восходящих арпеджио шестнадцатыми, разложенная гармония также неотделима от мелодии, в которую она словно бы «перетекает», а в нижнем голосе тоже продлевается основная гармоническая функция (тонический органнй пункт).

Во втором разделе средней части Прелюдии И. Рехина басовый тон h уходит в верхний регистр и берется флажолетом, а гармоническое развитие несколько видоизменяется и усложняется. Включение натурального флажолета в развитие музыкальной ткани обогащает звучание пьесы и придает ей новую колористическую окраску.

В то же время в пьесе очевидна барочная риторическая символика. Ее средний раздел представляет собой образно-смысловую кульминацию пьесы: пришедшая в мир человеческая душа прозревает свое высокое предназначение и устремляется к возвышенному, божественно-

му началу. Подтверждением тому служат мелодико-гармонические фигурации, устремленные вверх, где гитарный регистр звучит особенно напряженно ($h-cis^1-g^1-b^1$; $h-cis^1-g^1-e^2$; $h-cis^1-b^1-g^2$), и приводят к кульминационным аккордам (в басах на открытых струнах — квартакорд $E-A-d$, а в верхних голосах — тритонакорд $b^1-e^2-b^2$). В то же время в музыкальном языке ощущается дыхание современности: в кульминации возникает момент бифункциональности — басовый голос получает после длительного пребывания в качестве доминантового органного пункта разрешение в тонику e , а в верхних голосах в нисходящем движении ясно прослушиваются звуки уменьшенного септаккорда двойной доминанты $b(=ais)-g-e-cis$, тяготеющего, в том числе, к тону fis . Это момент эмоциональной вершины в средней части, которая представляет собой «волну», состоящую из нескольких кратких композиционных построений, направленных к вышеотмеченной кульминации, что подчеркивается динамическим нарастанием от p до fff . Энергетический потенциал средней части пьесы настолько высок, что драматургический аспект композиции выходит на первый план. Музыкальное действие требует дальнейшего развития, и композитор еще раз повторяет восхождение к вершине: середина Прелюдии повторяется, и лишь затем наступает реприза.

Со звука fis в динамике ff начинается измененная реприза. В ее начале появляется более острый ритм (пунктирный и внутриволевая синкопа), в аккордах добавляется бас, восходящий пассаж во втором такте построен с использованием открытых струн. В репризе эмоциональный градус постепенно спадает, и Прелюдия заканчи-

вается утверждением тематического материала от исходного тона *h* в последних тактах.

В «Танце» композитор меняет стилистику, обращаясь к иным музыкальным пластам: к джазовой музыке в преломлении гитариста Джо Пасса¹, а также к фортепианной музыке Клода

Дебюсси (здесь слышатся отзвуки его прелюдий «Менестрели» и «Генерал Лявин — эксцентрик»). Пьеса написана в F-dur в форме рондо, рефреном служит яркая, задорная танцевальная тема с острым пунктирным ритмом и джазовыми гармониями.



Пример 2

В строении темы Танца словно передан веселый разговор двух персонажей: в верхнем регистре звучит вопрос, а в нижнем — ответ. Подобное диалогическое строение гитарной партии неоднократно встречается в сочинениях И. Рехина: сходным образом организовано звучащее у гитары вступление в третьей части «Гаванского концерта», а Прелюдия B-dur из цикла «24 прелюдии и фуги для гитары», построенная по принципу респонсорных блюзовых переключек, стилистически очень близка рассматриваемой второй пьесе Сюиты.

В «Танце» влияние джазовой музыки прослеживается очень четко в пунктирном ритме и синкопах, а также специфических гармониях (альтерированные септаккорды, блок-аккорды). Оживленные танцевальные элементы рефрена сменяются более медленными и напевными построениями в эпизодах. Так, первый эпизод (*Meno mosso*) построен на чередовании двух восходящих гаммообразных пассажей. Во втором эпизоде (*Moderato*, Des-dur) композитор развивает элементы джазовой стилистики, используя восходящее и нисходящее движение шестнадцатых с подчеркиванием синкопы: для этого И. Рехин дает обозначение характерного приема — «Swing».

Репризное третье проведение рефрена аналогично второму, но для достижения кульминационной динамики увеличивается виртуозный раздел — тремоло септаккордами, подводящий к коде. Блестящее краткое окончание (кода) основано на первой тематической фразе и заканчивается

тоническим септаккордом с повышенной квартой (F-c-f-a-h-e'), который берется на слабую долю, что подчеркивает свингующий характер всей пьесы.

Центральная третья пьеса цикла «*Портрет*» вновь образует резкий стилистический контраст по отношению к предыдущей части. После радостного, искрометного веселья, юмора слышатся сосредоточенность, концентрированность, ощущается мистический, таинственный подтекст. Здесь важна уже упоминавшаяся инструментально-техническая деталь — изменение строя гитары (шестая струна E настраивается тоном ниже и становится D), что требует от гитариста умения быстро перестроить струну, при этом не играя и не проверяя строй, не разрушая музыкальное развитие цикла. Строй басовых струн D-A-d придает звучанию особенную глубину, трагический характер.

Название пьесы ассоциируется с живописью, причем вполне конкретной. «Я очень люблю и ценю картины Гойи. И «Портрет» — это дань великому испанскому живописцу», — писал И. Рехин [1, с. 5]. Подобное признание позволяет усмотреть почти живописные приемы в композиции этой пьесы, о чем будет сказано ниже.

Структура трехчастная, но вместо репризы, как это нередко бывает в композициях И. Рехина, следует обрамление — используется проведение только начального построения из первой части. Материал изложен полифонически: на фоне тонического органного пункта разворачивается величественно-суровая мелодическая линия.



Пример 3

В ней явно просматриваются барочные стилистические черты — чередование поступенного

движения и скачков на широкие интервалы, образующих скрытое двухголосие. Первые звуки

темы знаковы, символичны, так как совпадают с фрагментом темы Органной фуги И. С. Баха d-moll (из цикла Токката и Фуга d-moll BWV 565), которая является музыкальной эмблемой баховского творчества, символизирующей вершины музыки барокко.

В средней части «Портрета» (*Moderato assai*) фактура меняется на аккордовую и становится более прозрачной, «гитарной», с использованием открытых струн, флажолетов. Середина «Портрета» имеет светлый колорит (одноименный D-dur) и танцевальный характер (пунктирный ритм, синкопы). Эта часть пьесы ярко контрастирует первой, создавая образ радостный, приветливый и элегантно-грациозный. Элементы диалогичности в теме роднят ее с рефреном «Танца» и являются важным фактором объединения всей Сюиты. Местная середина-эпизод вносит контраст и интонационно «на расстоянии» готовит музыкальные «события» заключительной части цикла благодаря появлению интонаций целотонового тетра хорда.



Пример 4

Интонации этого мотива выражают поиск устойчивости, определенности: зыбкое «балансирование» между двумя звуками склоняется то к одному окончанию, то к другому. Примечательно, что аккорд после второго проведения мотива звучит на полтона выше, что создает уже на экспозиционном этапе энергию скрытого напряжения, которое становится движущей силой в «Предчувствии».

Из основного тематического элемента, изменяемого подчас до неузнаваемости, выводится почти весь музыкальный материал четвертой пьесы. Так, ритмически варьирующиеся дублированные в большую терцию мотивы в целотоновом ладу в тактах 19–26 напоминают колористические гармонии К. Дебюсси (раздел *Meno mosso*). Отголоски *хабанеры* (ритм *триоль восьмыми и две восьмые*) слышатся в мелодической линии в тактах 21–22 и далее, им контрапунктируют краткие затактовые мотивы в нижнем регистре гитары, подобные ударам литавр. Совсем иначе исходный мотив звучит в показательном для музыкальной драматургии И. Рехина «тихом эпизоде» (такты 53–55): в обращении, обогащенном гитарными флажолетами — искусственными и натуральными, придающими звучанию легкость, прозрачность. Мягкие

Реприза в «Портрете» сокращается до одного такта, за которым следует заключительный аккорд пьесы (t7). У такого композиционного решения есть свои экстрамузыкальные предпосылки. Как уже говорилось, пьеса является выражением впечатлений композитора от живописных портретов Ф. Гойи, одна из характерных особенностей письма которого — окружение ярко освещенной, красочной фигуры темным фоном. Такое же ощущение игры света и тени, «подсвеченности» смысловой доминанты цикла благодаря мажорному обрамлению видится в этой пьесе.

«Предчувствие». Композитор возвращается к традиционному строю гитары (*E-A-d-g-h-e'*). Импровизационность — одна из главных, определяющих особенностей этой пьесы: гибко изменчивы ее темп, метр, ритм, динамика. Главной пружиной музыкального развития является материал первых двух тактов — мотив, основанный на триольном движении шестнадцатых, и «отвечающий» ему аккорд.

и почти невесомые звуки появляются в пьесе желанным контрастом по отношению к порывистой устремленности предыдущих разделов. Эта часть так же, как и предыдущие, передает состояние предчувствия, но в ином — не эмоциональном, а духовно-психологическом плане — как спокойное мудрое осознание, исполненное просветленности.

Заключительный раздел «Предчувствия», основанный на главном мотиве в обращении, приводит к величественному просветленному кадансу в редко звучащей на гитаре тональности Cis-dur. Впервые за всю пьесу мелодико-гармоническое движение приходит к настоящему и окончательному устою, что выражается в полной совершенной каденции. Примечательно, что в ней И. Рехин сочетает современное гармоническое мышление и характерные для модальной гармонии обороты: вначале идут репетиции малого мажорного септаккорда с пропущенной квинтой и расщепленной терцией *des-f-h-e'*, а затем следует функциональная инверсия (в Cis-dur): *d7-s II6/5-T*.

«Прерванная песня» являет собой философское заключение цикла. Изложение музыкальной мысли здесь отличается особенной импровизационностью, спонтанностью, концен-

трированностью всех освоенных композитором выразительных возможностей инструмента. Основной мотив построен на целотоновом звукоряде — $as-b-c^1-d^1$. Среди приемов развития — квартные пассажи, использование открытых струн в сочетании с резко диссонирующими аккордами.

Для И. Рехина характерно мастерское обращение с разнообразными типическими интонациями в контексте собственного стиля. В «Песне» соседствуют элементы музыкального языка барокко, русской музыки XIX века, стиля Э. Вилла-Лобоса. Например, в тактах 8–10 дважды (секвентно) проводится мотив, производный от темы-монограммы ВАСН (а также от темы фуги И. С. Баха *cis-moll* из I тома ХТК *cis-His-e-dis*) — $h-c^1-es^1-d^2$. Присутствие варианта темы ВАСН — знак композиторской игры, вносящий в пьесу сакральное начало. На смену барочным «мистическим» интонациям естественно и непротиворечиво приходят мелодические обороты, сходные с русскими романсовыми — с присущей им напевностью, лиричностью, той особенной теплотой, которой отличается русская кантилена. Такова мелодическая структура в тактах 16–17: $gis^1-a^1-gis^1-h^1-a^1-gis^1-fis^1-e^1-h-cis^1$ — целое лирическое высказывание, как будто ожившее воспоминание среди отстраненных мотивов.

Как уже говорилось, обнаруживаются и интонационные переключки с произведениями Вилла-Лобоса: *Этюдом № 11* (в тактах 4 и 20 «Прерванной песни») и *Прелюдией № 3* (в такте 16). Резонирующие моменты с Этюдом возникают благодаря использованию И. Рехиным точно такого же, исконно гитарного, выразительного нисходящего арпеджио, которое играется одним пальцем. «Всплески» арпеджио вносят импровизационную легкость в созерцательно-медитативное звучание «Песни». Что касается переключки с Прелюдией бразильского композитора, то здесь мы видим близость глубинных интонационных основ латиноамериканской и русской музыкальной культур, потому что мелодическая фраза из Прелюдии № 3 Э. Вилла-Лобоса почти полностью совпадает с рассмотренной выше «русской» лирической фразой, вышедшей из-под пера И. Рехина.

Исходный мотив «Прерванной песни» постоянно прорастает в музыкальной ткани пьесы, но всегда по-разному. Такты 23–31 изложены на двух строчках, что для гитары нетипично, но это связано с тем, что композитор хотел наглядней показать полифоническую линию развития, подчеркнуть диалогическую структуру темы и гитарную «оркестровку». Контрапункт аккордового слоя, в котором повторяется загадочно-отрешенное, ладово-неопределенное созвучие $B-es-h-e^1$ и мелодического голоса на основе целотонного

звукоряда, создает особую сюрреалистическую атмосферу. Постепенно напряжение музыкального развития спадает, гармонии проясняются и обретают функциональную определенность. Как это характерно для письма И. Рехина, завершающий этап пьесы отмечен оригинальной гармонической последовательностью.

«Песня» оканчивается «разлитым» в пространстве мягким глубоким звучанием, передающим атмосферу умиротворенности, ясности и возвышенного спокойствия. В мелодических фигурациях выделяется увеличенное трезвучие $gis^1-e^1-c^1$, которое разрешается в секстаккорд gis^1-e^1-h , гармонично сменяемый трезвучием $A-dug$. Достигнутый устой оттеняется неаполитанской гармонией $b-d-f-a$ и септаккордом альтерированной субдоминанты с пропущенной квинтой $S\#7^5$. Вся пьеса завершается характерной гитарной гармонией — разложенным квартаккордом $E-A-d-fis-cis^1$. Последний звук темброво подчеркнут указанием на *molto vibrato*.

Подведем итоги обзора гитарного цикла И. Рехина с позиции выявления особенностей его стиля и интерпретации. Сюита «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса» — сочинение выдающееся, многоплановое как в образном, так и техническом отношении, увлекательное и современное, адресованное широкому кругу слушателей. В данном цикле нашли отражение характерные черты музыкального стиля композитора:

- жанровое разнообразие как на протяжении всего цикла, так и «внутри» отдельной композиции,
- значимость танцевальности,
- существенная роль медитативного начала, обусловленная мемориальным характером произведения.

Диалогическая структура гитарной партии — чередование мотивов, фраз и созвучий в низком регистре и среднем, среднем и высоком и т. д. — одна из важнейших особенностей музыкального письма И. Рехина, вносящая в его сочинения театральное начало. Позднее принцип диалогичности многообразно проявится в гитарных концертах композитора. Пластичность музыкальной ткани — гибкое взаимодействие мелодии и гармонии, разнообразие гитарной фактуры, ритмики — все это способствует созданию содержательных, ярко образных композиций.

Неизменно высока у И. Рехина роль вокальной — точнее песенно-танцевальной — интонации, зачастую репрезентирующей латиноамериканский или песенно-романсовый русский стили. Мелодические ячейки на основе тетрахордов различных ладов (в том числе целотонного

го) — излюбленный способ построения тематического ядра. Гармонии композитора оригинальны, благозвучны и современны: И. Рехин сочетает классическую и расширенную тональности с модальностью, широко использует аккорды как терцовой, так квартовой и смешанной структуры. В палитре композиторских средств обнаруживаются элементы блюзового лада, джазовые созвучия. Фактурное разнообразие (вертикальные и арпеджированные гармонии) во многом достигается и благодаря применению артикуляционных приемов, среди которых особую роль играет глиссандо, обогащающее привычную тоновую систему микротоновыми оттенками. Импровизационность развертывания музыкальной мысли в гитарных произведениях И. Рехина сочетается с ясной, выверенной композиционной структурой.

Примечания

¹ Джо Пасс — американский джазовый гитарист, блестящий импровизатор, музыка которого

характеризуется полифоническим сочетанием мелодий и пластичностью ритмики [2], [3].

Литература

1. *Рехин И. В.* Мое открытие Вилла-Лобоса. Рукопись. М., 1984.
2. *Oliver M.* Joe Pass, Versatile Virtuoso of Jazz Guitar, Dies at 65 // Los Angeles Times. 1994. 24th of May.
3. *Pass J., Thrasher B.* Joe Pass Guitar Style. Alfred Music Publishing, 1996. 64 p.

References

1. Rekhin, I. (1984), *Мое открытие Вилла-Лобоса* [My discovery of Villa-Lobos], manuscript, Moscow, Russia.
2. Oliver, M. (1994), Joe Pass, Versatile Virtuoso of Jazz Guitar, Dies at 65, Los Angeles Times, May, 24.
3. Pass, J. and Thrasher, B. (1996), Joe Pass Guitar Style, Alfred Music, Van Nuys, USA.

© *Гринес О. В.*, 2018

УДК 784.2

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ВЕЧНОГО ОБРАЗА»: «ТРИ ПЕСНИ ДОН-КИХОТА ДУЛЬСИНЕЕ» М. РАВЕЛЯ

Статья посвящена вокальному циклу М. Равеля на стихи П. Морана «Три песни Дон-Кихота Дульсинее». Автор ставит целью привлечь более пристальное внимание исследователей и интерпретаторов к последнему произведению великого французского мастера, поскольку этому прощальному шедевру, являющемуся своеобразной исповедью композитора и его завещанием, пока не уделялось должного внимания.

Вокальный цикл «Три песни Дон-Кихота Дульсинее» Равель начал писать в 1932 году для кинофильма В. Пабста. По причине прогрессирующей болезни композитор опоздал с выполнением заказа, и кинофильм вышел с музыкой Ж. Иберта. Однако Равель завершил работу над сочинением, что, с одной стороны, объяснялось его творческим кредо — доводить каждое сочинение до совершенства, с другой — говорило об особом отношении к произведению.

Восхищаясь ясной лаконичностью формы и мастерской работой со словом (используется подстрочный перевод с французского, а не поэтический текст Э. Б. Александровой), богатством гармонической палитры и ритмической изобретательностью, автор настоящей статьи на основании проведенного анализа образно-интонационного строя, композиции, жанровых истоков предлагает свое прочтение образа Дон-Кихота.

Ключевые слова: М. Равель, «Три песни Дон-Кихота Дульсинее», опыт интерпретации

В творчестве каждого композитора существует произведение, названное вопреки мнению самого создателя его визитной карточкой. Например, Рахманинов не раз был раздосадован тем, что публика не отпускала его со сцены без того, чтобы не услышать Прелюдию соч. 3 № 2, Хачатурян был вынужден смириться с мыслью, что он в первую

очередь композитор, сочинивший «Танец с саблями», а Морис Равель — автор «Болеро», которое он сам считал «пустой музыкой». Разумеется, меломаны знают и другие произведения французского мастера, но пока даже профессионалы не оценили по достоинству последний камерно-вокальный цикл Равеля — «Три песни Дон-Кихота Дульсинее».

В большинстве трудов о творчестве композитора «Песни Дон-Кихота» находятся вне пристального внимания исследователей. Так, Р. Шалю пишет об этом цикле как о «мастерски построенных вещах (пусть и не занимающих большого места в его творческом наследии)» [1, с. 179]. Ж. Эшноз [10], посвятивший свою книгу последнему десятилетию жизни композитора, лишь упоминает о ММ 84 (таков номер цикла по каталогу Марселя Марна). Ф. Пуленк [6, с. 82], который работал над этими песнями с певицей М. Грей, не оставил каких-либо комментариев относительно музыки этого чудесного триптиха. Что же касается обзоров «Трех песен Дон-Кихота» в монографиях И. Мартынова [4] и В. Смирнова [7], то они предельно лаконичны и скорее противоречат¹, чем дополняют друг друга, поэтому автор статьи считает необходимым привлечь более пристальное внимание исследователей и интерпретаторов к такому удивительно глубокому сочинению, как «Песни Дон-Кихота Дульсинеи».

Этот вокальный цикл, как и большинство произведений, Равель писал по заказу. В 1932 году режиссер В. Пабст, пригласивший на главную роль в своем фильме «Дон-Кихот» знаменитого Ф. Шаляпина, уже создавшего блистательный образ хитроумного идаляго в одноименной опере Ж. Массне², предложил Равелю написать три песни на стихи П. Морана. Композитор задержался с выполнением заказа по причине прогрессирующей болезни³, и фильм вышел с музыкой Ж. Иберта. Но это не остановило Равеля, хотя ему уже требовались помощники для фиксирования текста, ими стали Л. Гарбан⁴ и М. Розенталь⁵, записавшие версию Песен для солиста с оркестром. Примечательно, что песни Равель посвятил известным французским баритонам, словно давая понять, что он ориентировался не на голос русского баса, а имел в виду своих соотечественников Р. Кузину (Романтическая песня), М. Сингера (Эпическая песня) и Р. Бурдина⁶ (Застольная песня).

Подчеркнем, что Равель продолжал работу над циклом, зная, что фильм вышел в прокат. С одной стороны, такое отношение к сочинению можно объяснить творческим кредо Равеля — доводить каждое сочинение до совершенства, с другой — именно этим песням он отдал последние силы, тогда как оратория-балет «Моргиана» (заказ И. Рубинштейна) для солистов, хора и оркестра, начатая в том же 1932 году, осталась незавершенной. Думается, это доказательство

особого отношения автора к песням. Интересна в этом плане история, рассказанная Ф. Пуленком, который исполнял партию фортепиано в «Трех песнях Дон-Кихота» в присутствии композитора. Певица М. Грей изменила длительность одной ноты, думая, что больной Равель ничего не заметит. Пуленк спросил: «"Но, Равель, есть что-то, что Вам не понравилось. Я вижу это по Вашим глазам..." — И тогда он поднялся со своего кресла, приблизился к роялю, не говоря ни слова, коснулся пальцем в нотах того самого такта, где внесла изменения Мадлен Грей, и сказал как ребенок (это было мучительно, тяжело слышать): "Вот!" — и это была *та нота!*» [6, с. 82]. Это краткое, но крайне поучительное замечание Равеля должно стать для интерпретаторов стимулом к максимально точному прочтению авторского текста.

Музыкальная ткань этих песен прозрачна, но чем больше погружаешься в «простую» фактуру, тем больше открытий происходит. В них есть тот же свет и чистота, что и в фортепианной сюите «Гробница Куперена» (1914–1919)⁷, созданной Равелем в один из самых тяжелых периодов жизни (смерть друзей и горячо любимой матери).

Сквозь все творчество композитора красной нитью проходит тема Испании, любовь к которой привила Равелю его мать Мария Делуарте, гордившаяся своим баскским происхождением⁸. Мария прекрасно пела испанские песни и была чудесной рассказчицей. Благодаря легендам и сказкам о бесстрашных испанских рыцарях, их бессмертных возлюбленных в воображении Мориса появилась волшебная страна — Испания.

Романтическая песня

Отметим, что Равель особое значение уделял выбору темпа, всегда проставляя метрономический указатель рядом с итальянским термином. В Романтической песне (Moderato), написанной в вариантно-строфической форме, единицей пульсации выбрана восьмая = 208. Гемииола (Пример 1а) старинного испанского танца гуахира в партии фортепиано повторяется на протяжении всего произведения 33 раза, в то время как в партии солиста разворачивается мелодия речитативного склада. Таким образом, перед концертмейстером стоят две задачи: сохранять точную пульсацию, придавая особое значение штрихам, благодаря которым создается взволнованно-мечтательный характер, и чутко следовать за партией солиста.



Пример 1а. Гемииола испанского танца-песни гуахира

Эпическая песня

Сумрачно (d-moll) звучат хоральные аккорды трехчастной по структуре Эпической песни, ритм и размер которой адресуют к старинному баскскому танцу-песне сортсико. Ритмоформула сортсико:



В первой строфе песни рыцарь обращается к Святому Михаилу, который по мысли Дон-Кихота выбрал его для служения и защиты прекрасной дамы. Обратим внимание на неизменное параллельное движение трех голосов в партии фортепиано (такты 1–8), создающих особую молитвенную атмосферу. Во второй строфе, когда рыцарь просит спуститься святых Михаила и Георгия на алтарь Мадонны в голубом хитоне, количество голосов увеличивается до четырех, и в образовавшемся квартете (такты 9–10) голосо-

ведение тенора дублирует мелодическую линию вокалиста.

В фортепианном проигрыше C_3^5 , повторяющееся на первой и второй доле тактов 12–13, уступает место четырехзвучным альтерированным аккордам, что в сочетании с динамическими волнами ($\leftarrow \rightarrow$) создает эффект светового мерцания. А затем на словах «Первый луч солнца благословляет мой клинок» (такты 15–17) в партии фортепиано на повторяющемся басу C восходящее движение аккордов, количество звуков в которых постоянно пребывает, и динамический подъем создают ощущение усиливающегося света. Квартетный ход $c-f$ (символ «верую») в партии солиста укрепляет в мысли, что свет этот (F_3^5) имеет божественное происхождение. В кульминации количество голосов в аккордах продолжает прибывать: a_6 (7 голосов) — «и ее чистоту», D_4^6 (8 голосов) — «ее набожность», d_4^6 (8 голосов) — «ее целомудрие» (Пример 3).

Пример 3. М. Равель. Эпическая песня

Затем следует мгновенное динамическое угасание на длинной ноте (от *forte* до *piano* за три четверти), требующее от вокалиста мастерства филировки, а от пианиста — безупречного владения туше. Важно чувствовать, как писала М. Лонг, «звук на кончиках пальцев; чтобы он сохранял мягкость в силе и силу в мягкости» [2, с. 40], тогда «струны после удара молоточком начина-

ют петь и создают полную слиянность звуков...» [там же]. Особое внимание необходимо уделить линии баса, так как в партии фортепиано в репризе остается только один, контрапунктирующий линии солиста, нижний голос (такты 21–23). После импрессионистического соцветия гармоний в среднем разделе Эпической песни аскетизм двух графических линий создает особую напряжен-

ность, которая рассеивается в 24-м такте с появлением полнозвучного F_3^5 (4 голоса). И как это уже было в проигрыше, тоническое трезвучие сменяют альтерированные аккорды: вторая неаполитанская ступень, «тристан»-аккорд (такты 24–26) и вновь тоническое трезвучие F_3^5 (такт 27, *Пример 4*). Кажется, что уже ничто не может нарушить сладостного спокойствия, но на первом слоге заклю-

чительного слова «Amen», в партии фортепиано появляется одинокий скорбный *as*, призванный оттенить и возвысить финальный полнозвучный F -dur. Думается, композитор наконец-то «дал волю сердцу, обычно закованному в тройную бронзовую броню» [3, с. 86], разрешив себе в образе Дон-Кихота на мгновение обнажить свою трепетную страдающую и горячо любящую душу.

Пример 4. М. Равель. Этическая песня

Застольная песня

Бурный нисходящий аккордовый каскад (такты 1–2)¹⁰ в партии фортепиано, отправной мелодической точкой которого служит нота *g* второй октавы приводит к басу *g* контроктавы, очерчивая таким образом границы звукового пространства, в котором начинает разворачиваться действие Застольной песни, написанной в простой двухчастной форме типа «запев-припев». Четырехтактовое мелодически рельефное образование (*Пример 5а*), появившееся в фортепианном вступлении, повторяется еще 3 раза, служа аккомпане-

ментом для патетической мелодии широкого дыхания. В четвертом предложении периода повторного строения фактура меняется (такты 19–21) и затем вводит еще одно двухтактовое мелодическое образование (такты 22–23), которое также трижды повторяется (*Пример 5б*) усиливая растущее напряжение и являясь ритмической опорой для виртуозных рулад солиста. Подчеркнем, что на протяжении запева остается неизменным бас *g* большой октавы, что в сочетании с частым употреблением аччакатур создает неповторимый баскский колорит.

Пример 5а

окончание 4 предложения

cœur, mon â - me! Ah! ah!
 grief to - mor - row! Ah! ah!

ah!
ah!

Пример 5б

В припеве взволнованность уступает место безудержной веселости, которая обуславливается обретением долгожданной тоники в басу *c*, сменой лада (*c-moll* – *C-dur*) и появлением восходящей кварты (*a-d* — «верую») в мелодии на словах «Я пью за радость!» (такты 32–33), что вызывает устойчивую ассоциацию с тем вином, которое преображает душу человека в таинстве евхаристии. И далее на протяжении всего припева, минуя мотив арагонской хоты (такты 34–38), нисходящие трезвучия и взлеты септим-«искусительниц» (такты 43–46), восхождение по звукам вводного септаккорда, смеющийся Дон-Кихот словно пытается поймать «ускользающее» от него чувство веры и душевную гармонию, которая была найдена в Эпической песне-молитве. Лишь на одно мгновение на сильном времени появляется долгожданное тоническое трезвучие, и новый каскад тонально не связанных аккордов в партии фортепиано устремляется вниз (такты 51–53), после чего в 54-м такте внезапно наступит тишина — такт паузы. Напомним, что паузы во всех голосах (фигура *aposiopesis* — умолчание) применялись в барочной музыке для «изображения» смерти.

Затем с новой силой звучат запев, припев, рокочущие трезвучия, на сей раз четвертная пауза и нисходящая хроматическая гамма (*ff*), устремленная к тоническому басу *c*, завершает Застольную песню. Подобная концовка наводит на следующие размышления. Действительно ли Дон-Кихот радостен и его Застольная песня — это «гимн

жизни» [4, с. 260], или в ней скрыта боль, горечь, фатальная сила, которая вихрем пронеслась в знаменитой хореографической поэме Равеля «Вальс» (1920), или присутствуют фантазмагорические образы леворучного Концерта (1929)?

Как образ Дон Кихота в романе Сервантеса по мере развития сюжета все более и более сближается с образом Христа (этой параллели посвятили свои работы Х. Ортега-и-Гассет [5] и М. де Унамуну [8]), так и «хитроумный идальго», созданный Равелем в процессе вслушивания в музыкальный текст, обнаруживает сходство с мессией. Например, Эпическая песня близка интонационно и фактурно романсу П. И. Чайковского «Легенда» («Был у Христа-младенца сад») ор. 54, № 5 из сборника «Детские песни» (Примеры 6а, 6б). Если продолжать рассмотрение цикла под подобным углом, то количество гемииол — 33 — в Романтической песне перестает казаться случайным совпадением, но воспринимается как символ. Равно как и нисходящая хроматическая гамма, завершающая Застольную песню, может читаться согласно барочной музыкально-риторической системе как символ нисхождения в ад.

Не была ли жизнь Равеля подобна житию одержимого своей верой Дон-Кихота? Композитор, как и герой бессмертного романа Сервантеса, умел видеть вокруг себя прекрасный мир и был готов на любые жертвы ради своей единственной возлюбленной — Музыки. И это служение окрыляло его, но часто делало одиноким и непо-

нятым. Возможно, три прощальные песни являются своеобразной исповедью великого французского художника и его завещанием. Цикл песен Дон-Кихота, ставший лебединой песней компо-

зителя, таит в себе еще много неосвоенного, загадочного, и его дальнейшее исследование поможет раскрыть глубинные черты позднего стиля Мориса Равеля.

Пример 6а. М. Равель. Этическая песня

Пример 6б. П. Чайковский. «Легенда» ор. 54 № 5, сл. А. Плещеева

Примечания

¹ Нетрудно заметить явное несоответствие в характеристиках двух многоуважаемых исследователей, достаточно привести цитаты, чтобы в этом убедиться. Итак, вот что написано о «Песнях Дон-Кихота» у И. Мартынова: «Первая песня основана на ритме танца гуахира, вторая — арагонской хоты, третья — баскского танца. Таким образом, чисто *кастильский элемент*, которого можно было ожидать в музыке, рассказывающей о Дон-Кихоте, *здесь отсутствует*» [4, с. 260]. А это высказывание В. Смирнова: «Ранее чаще обращавшийся к андалузскому и баскскому фольклору, Равель в "Песнях Дон-Кихота" *опирается на фольклор Кастилии* <...> Три

песни Равеля — три разных танцевальных движения. Первая написана в ритме гуайяры; вторая — сортсико; третья — хоты» [7, с. 188].

² Увлекательная работа над героической комедией в пяти актах (1910) явилась, по признанию Ж. Массне, лекарством от страшной ревматической боли. Композитор, влюбленный в певицу Л. Арбель (первую исполнительницу роли Дульсинеи), отождествлял себя с Дон Кихотом, партию которого блистательно спел Шаляпин.

³ Еще в 1927 году Равель впервые стал испытывать трудности игры на фортепиано и затруднения в речи. Болезнь прогрессировала после сотрясения мозга, полученного Равелем в автомобильной аварии в 1932 году.

⁴ С Люсьеном Гарбаном (1877–1959) Равель подружился еще в пору учебы в консерватории. По просьбе Равеля Гарбан делал многочисленные фортепианные переложения его сочинений, а после его смерти провел обширную работу по собиранию и систематизации переписки Равеля, редактированию его нотного наследия.

⁵ Мануэль Розенталь (1904–2003) — третий и последний ученик композитора, которому Равель помог выиграть в 1928 году премию Блюменталья (20 000 франков) и убедил режиссеров Опера-Комик поставить одноактную оперу Розенталя в 1930 году.

⁶ Робер Кузину (Robert Couzinou) (1888–1958), Мартиал Сингер (Martial Singher) и Роджер Бурдин (1900–1973) — три великих баритона Франции, которые с успехом выступали в лучших оперных театрах мира и по окончании сольной карьеры занялись преподаванием.

⁷ «Гробница Куперена» так же как и «Три песни Дон-Кихота» имеет две версии: М. 68 (1914–1917) для фортепиано и М. 8а для оркестра (1919). Интересно, что на вопрос, почему в сюите, посвященной погибшим, нет грусти, Равель отвечал, что мертвым и без того хватает печали.

⁸ Мать Равеля успела перед родами вернуться из Парижа в родной Сибур, так как хотела, чтобы ее первенец появился и был крещен в испанском городе. Хотя она скептически относилась к религии и как-то сказала, что если в раю не окажется дорогих ей людей, то она предпочтет ад. Неудивительно, что и сам Равель, всю жизнь невероятно привязанный к матери, был далек от религиозного смирения. Однако, по словам Ф. Пуленка, именно «болезнь сделала его человечнее» [6, с. 82].

⁹ В советском издании перевод стихов П. Марана сделан Э. Б. Александровичем (1918–1994), он передает лишь общую мысль, поэтому автор статьи посчитала необходимым использовать точный подстрочный перевод, любезно предоставленный солистом Театра оперы и балета им. Пушкина А. Кошелевым.

¹⁰ Особую сложность в партии пианиста представляют 1–2 такты, а также сходные с ними 51–53 и их повтор 103–105, отличающиеся особой изобретательностью. Как известно, Морис Равель с детства питал повышенный интерес к технике и сложным механизмам, привитый его отцом — швейцарским инженером-часовщиком Жозефом Равелем. В цикле, не отличающимся особой виртуозностью, композитор в «Застольной песне» решает «на прощание» задать пианистам такты-головоломки, которые невозможно сыграть по инерции, так как мышечная память, развиваемая техническими упражнениями, почти не может помочь, и всякий раз требуется максимальная активизация внимания.

Литература

1. Жерар М., Шалю. Р. Равель в зеркале своих писем. Л.: Музыка, 1998. 248 с.
2. Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Советский композитор, 1985. 163 с.
3. Лонг М. За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М.: Музыка, 1981. С. 75–111.
4. Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте. М.: Grundrisse, 2016. 196 с.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 93 с.
7. Смирнов В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
8. Унамуну М. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. 416 с.
9. Цыпин Г. Морис Равель. М.: Музгиз, 1959. 135 с.
10. Эшноз Ж. Равель. М.: Флюид, 2007. 144 с.

References

1. Zherar, M. and Shalyu. R. (1998), *Ravel' v zerkale svoih pisem* [Ravel in the mirror of his letters], Muzika, Leningrad, Russia.
2. Long, M. (1985), *Za royalem s Debyussi* [At the piano with Debussy], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
3. Long, M. (1981), "At the piano with Maurice Ravel", *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* [Performing art of foreign countries], Vol. 9, Muzika, Moscow, Russia, pp. 75–111.
4. Martynov, I. (1979), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Muzika, Moscow, Russia.
5. Ortega-i-Gasset, H. (2016), *Razmyshleniya o Don Kihote* [Reflections on Don Quixote], Grundrisse, Moscow, Russia.
6. Pulenck, F. (1977), *Ya i moi druz'ya* [Me and my friends], Muzika, Leningrad, Russia.
7. Smirnov, V. (1981), *Moris Ravel' i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his work], Muzika, Leningrad, Russia.
8. Unamuno, M. (2011), *Zhitie Don Kihota i Sancho po Migelyu de Servantesu Saavedre, ob'yasnennoe i kommentirovannoe Migelem de Unamuno* [Life of Don Quixote and Sancho by Miguel de Cervantes Saavedre, explained and commented by Miguel de Unamuno], Azbuka-Attikus, St. Petersburg, Russia.
9. Cypin, G. (1959), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Muzgiz, Moscow, Russia.
10. Ehshnoz, Zh. (2007), *Ravel'* [Ravel], Flyuid, Moscow, Russia.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Брагина Н. Н., 2018

УДК 82.882

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А. ПЛАТОНОВА

Статья представляет собой междисциплинарное исследование на стыке филологии и музыковедения. Предпосылкой для него является общее ощущение музыкальности платоновской прозы, подчеркнутое И. Бродским в предисловии к «Котловану». Тексты Платонова воздействуют на читателя не только (а возможно, и не столько) образами и сюжетами, сколько спецификой ритма, фоном, жанровых и динамических переключений, вызывающих порой шоковый эмоциональный отклик, — то есть работают как музыка. Цель исследования — на основе изучения полного корпуса произведений писателя выявить стилистические параллели вербального и музыкального, которые позволяют рассматривать прозу писателя с точки зрения музыканта, описывать ее с применением музыкальной терминологии. В результате в статье, помимо метафорического понимания музыки как «звучащего мира», выделяются следующие факторы: описание реально звучащей музыки как отражение музыкального контекста эпохи, сравнение «высоких» и «низких» музыкальных жанров как дублирование платоновской структуры мира, использование формообразующих приемов, аналогичных музыкальным, работа лейтмотивов в текстах А. Платонова, стилистические аллюзии, возникающие при анализе языка, уподобление синтаксических единиц и их функций музыкальным гармоническим средствам.

Ключевые слова: музыкальность прозы, жанровые и стилистические аллюзии, лейтмотивы, синтаксис, гармонические функции, эллипсис, предъём

В предисловии к «Котловану» А. Платонова И. Бродский говорит о специфике платоновского языка. В частности, он пишет о «зависимости писателя от самой синтетической (точнее: не-аналитической) сущности русского языка, обусловившей — зачастую за счет чисто фонетических аллюзий — возникновение понятий, лишенных какого бы то ни было реального содержания» [1, с. 201]. В этом замечании, раскрывающем самую глубинную сущность специфического стиля писателя, очевиден намек на музыкальность платоновской прозы, которая воздействует на читателя не только (а, возможно, и не столько) образами и сюжетами, сколько спецификой ритма, фоном, жанровых и динамических переключений, вызывающих порой шоковый эмоциональный отклик, — то есть работает, как музыка. Это наблюдение требует подойти к анализу платоновских текстов с музыкальной точки зрения и выявить те уровни текста, где музыка оказывается главным выразителем авторского замысла.

Мир Платонова полон звуков. Звуковая картина мира, возникающая в текстах писателя, дублирует на акустическом уровне структуру платоновского Космоса, представляющую, в соответствии с мифологическими прототипами, образ мирового древа. Нижний ярус — хтонический — это звуки органической жизни: звуки пищеварения,

совокуплений, тяжелого, обморочного дыхания. Земной уровень представлен широчайшим акустическим спектром реальных звуков мира: от шуршания тараканьих лапок на кухне и предсмертного хрипа — до свиста паровозных гудков и грохота машинных двигателей: «Сферический мир ресторана, оглушенный музыкой и воплями людей, наполненный дымом курения и газом сдавленных страстей, этот зал словно вращался — всякий голос в нем раздавался дважды и страдание повторялось» («Счастливая Москва»: [6, с. 64–65]) или «Иногда вдруг наступала тишина, но затем опять пели вдалеке сирены поездов, пробежно спускали пар свайные копры и кричали голоса ударных бригад, упершихся во что-то тяжелое, кругом беспрерывно нагнеталась общественная польза» («Котлован»: [7, с. 184]). И есть, наконец, высший уровень «музыки незвучащей» — это музыка душевных движений, проявленная через интонации речи, через недоговоренность фраз, рождающих глубокие подтексты, наконец, через звуки природы, живущей отдельной, независимой от человека, жизнью.

Эта метафора музыки, структурирующая мироздание Платонова, не исключает описаний реально звучащей музыки, появляющихся во многих текстах. Такие описания раскрывают культурный контекст эпохи, на музыкальном уровне дублируя сюжетные коллизии, углубляют

и конкретизируют характеры героев. Рассмотрим примеры работы образа музыки в разных произведениях писателя.

В «Ювенильном море» главный герой Вермо — инженер и музыкант, окончивший музтехникум по классу народных инструментов, на похоронах доярки Айны играл по слуху «Аппassionату» Бетховена, и чувства, которые он при этом испытывает, ясно раскрывают его мировоззрение: «В течение игры он чувствовал радость и победу и, желая отомстить всему миру за незащитность человека, которого несли мертвым следом за ним. Существо жизни, беспощадное и нежное, волновалось в музыке, оттого что оно еще не достигло своей цели в действительности, и Вермо, сознавая, что это тайное напряженное существо и есть большевизм, шел сейчас счастливым. Музыка исполнялась теперь не только в искусстве, но даже на этом гурте — трудом бедняков, собранных из всех безнадежных странств земли» («Ювенильное море»: [7, с. 21]).

Такое восприятие музыки Бетховена в высшей степени характерно для советской культуры 1920-х годов. Об идеологическом «присваивании» творчества композитора официальной советской культурной пропагандой подробно пишет М. Раку в книге «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи». В частности, она цитирует весьма одиозный с современной точки зрения, но абсолютно типичный для того времени текст Симона Дрейдена «Ленин слушает Бетховена», пафос и даже лексика которого практически совпадают с платоновскими: «Героический Бетховен — живая иллюстрация революционного духа в музыке. Бетховен с первой до последней ноты своей — революционер и великий демократ. Конечно, если бы он жил теперь, то в его лице искусство обрело бы самого стойкого бойца. Ничего от изнеженности, извращенности и пресыщенности: здоровьем и могучей силой веет от тех звуков» [8, с. 210].

Итак, музыка Бетховена резонирует внутреннему настрою Вермо как пламенного борца за дело революции. Вермо настолько пронизан современной идеологией, что его собственная музыка стилистически близка революционной трактовке бетховенских произведений: «Вермо сыграл далее свое сочинение, заключавшее надежду на приближающийся день жизни, когда последний стервец будет убит на земле. Вермо всегда не только хотел радостной участи человечеству, — он не старался ее воображать, — сколько убийства всех врагов творящих и трудящихся людей. Поэтому его музыка была проста и мучительна, близкая по выразительности к произнесению яростных слов» («Ювенильное море»: [7, с. 21]).

Идеологический антагонист Вермо — директор мясосовхоза Умрищев — личность сомнительная и сомневающаяся — характеризуется через другой музыкальный жанр, тоже знаковый для современной Платонову культуры. Умрищев требует от Вермо дать ему музыкальную характеристику, чтобы в его музыке «вместе с густым и мощным звучанием басов отразилась тоска неясности в виде какого-нибудь гула» («Ювенильное море»: [7, с. 6]). Народный композитор сразу почувствовал «бред жизни от своей усталости и от этого человека»¹, тогда Умрищев «Спел во весь голос романс в тишине мясного совхоза» [7, с. 7].

Романс — жанр, сочетающий в себе цыганскую вульгарную экзальтированность и интеллигентский пессимизм, — реально использовался в искусстве того времени для характеристики полуразложившегося буржуазного класса. В эпоху господства в идеологии культуры революционного пафоса жанр романса приобретает выраженные сатирические коннотации. Однако пародийная стилизация жестокого романса не исчерпывает глубины образа Умрищева, напротив, придает ему многомерность. Этот герой представляет другой культурный пласт по сравнению с Вермо. Если Вермо — порыв к революционному преобразованию через разрушение прошлого, то Умрищев — попытка вернуться в состояние покоя и эстетической гармонии, которые он именно в прошлом и ощущает — отсюда и жанр романса. Всякое стремление вперед Умрищев воспринимает как покушение на целостность мира, где у каждой вещи было свое вечное место, и никто никуда «не совался»: «Он и пеньку любил, и шерсть, и пшено, и быт мешерских и мордовских племен в Моршанском крае, и черное дерево в речных глубинах, и томление старинных девушек перед свадьбой, — все это полностью озадачивало и волновало душу Умрищева, он старался постигнуть тайну и скуку исторического времени, все более доказывая самому себе, что вековые страсти-страдания происходят оттого, что люди ведут себя младенческим образом и повсюду непрерывно суются, нарушая размеры спокойствия» [7, с. 11].

Итак, разножанровая, но равно актуальная для того времени музыка, характеризующая Вермо и Умрищева, представляет их не просто идейными антагонистами, героями, принадлежащими к разным культурным слоям. Их объединяет общее ироническое отношение к ним автора: от снисходительности взрослого к безудержным фантазиям ребенка — до глубокого отторжения, почти ужаса, как от узнавания себя в кривом зеркале. Более того, Платонов через дистанцирование и иронию

обнаруживает внутреннее родство антагонистов, так что характеристики одного можно с успехом применить к другому. Например, об Умрищеве Платонов сообщает, что в его глазах находилось «постоянное углубление в коренные вопросы человеческого общества и всего текущего мироздания» [7, с. 28], — но и Вермо такой же. Таким образом, пара Вермо–Умрищев воплощает альтер-эго писателя, становится его автохарактеристикой, продуктом самоанализа. Через музыкальные жанры, характеризующие разные культурные пласты, проявляется и авторская самоирония, и глубинное разочарование в юношеской вере в революционное преобразование мира, и сентиментальное, но глубоко скрытое отношение к простым, банальным, мещанским жизненным ценностям.

Исключительно богат описаниями звучащей музыки роман «Счастливая Москва». Подсчитано даже, что на протяжении довольно короткого текста музыка упоминается там более 50 раз [9, с. 184]. Здесь столкновение разных музыкальных стилей обнажает бинарные оппозиции в структуре мироздания как столкновение высокого и низменного, духовного — и грубо телесного. Все герои «Счастливой Москвы» балансируют между этими уровнями бытия, и коллизия романа в символической форме решает проблему: что победит в новом мире — высшая гармония или бешенство телесного низа, ведущее к безумию и хаосу?

Носителем «высокой» музыки оказывается странный персонаж: одинокий безымянный старик, играющий на скрипке классические мелодии. Географическое положение, которое он занимает в пространстве Москвы — у забора, отделяющего медицинский институт, где работает Самбикин, ученый и мудрец, жаждущий открыть тайну жизни, — от жакта, в котором пребывает вневойсковик Комягин, человек «с давно исхудавшим лицом, покрытым морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения» («Счастливая Москва»: [6, с. 22]). Это сакральное место, маркирующее мировой разлом, оказывается средоточием путей героев. Все главные персонажи сталкиваются с музыкантом, но сам он непосредственного участия в действии не принимает. Хранимый музыкой, он — единственный, кто не поддается эротическим чарам Москвы Честновой: «Музыкант глядел на Москву равнодушно и без внимания, не привлекаемый ее прелестью, — как артист, он всегда чувствовал в своей душе еще более лучшую и мужественную прелесть, тянущую волю вперед, мимо обычного наслаждения, и предпочитая ее всему виденному» [6, с. 24].

Впервые скрипач играет для Москвы Бетховена по ее просьбе (никаких более конкретных

указаний, какое именно звучит произведение, из текста понять невозможно). Москва слышит в музыке звуки непримиримой, яростной борьбы: «Весь мир вокруг нее стал вдруг резким и непримиримым, — одни твердые тяжкие предметы составляли его, и грубая, темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия» [6, с. 24]. Москва слушает скрипача внимательно, переводя музыкальные звуки в пласт своего собственного возможного понимания: «Москва стояла против скрипача по-бабьи, расставив ноги и пригорюнившись лицом от тоски, волнуемой вблизи ее сердца» [6, с. 24–25]. Она удивляется, что скрипач играет, «не внимаемый никем», находя его музыку прекрасной. Но, возвращаясь в жакт, Москва с удовольствием отдается во власть совсем другой музыке: она присоединяется к хору работниц, поющих в клубе от избытка своей молодой энергии: «Честнова пошла в этот клуб и пела там и танцевала, пока распорядитель, заботясь об отдыхе молодежи, не потушил свет» [6, с. 25]. Так, уже при первой встрече обольстительно-беззаботная музыка быта вытесняет остроэмоциональный, субъективно-заостренный голос одинокой скрипки. Это определяет дальнейшие трансформации темы скрипача. Во время второй встречи «скрипач настраивал свою скрипку у входа в домоуправление, но по ту сторону забора визжала круглая пила на строительстве медицинского института» [6, с. 60], то есть резкие, грубые звуки мира полностью заглушили голос скрипки. Еще раз Москва слышит музыку из окна клиники, не видя скрипача. Вместе с наступающей весной, когда «изменяется время, жизнь и погода» [6, с. 77], эта невидимая музыка создает робкую иллюзию возрождения жизни. Но, когда со скрипачом встречается Сарториус, музыка замолкает навсегда. Нищий скрипач собирает милостыню, не в силах более прикоснуться к инструменту: «У меня руки трепещут от волнения слабости. А это для искусства не годится — я халтурщиком быть не могу. Нищим — могу» [6, с. 83]. Так скрипач проходит «зимний путь» шубертовского шарманщика, приводящий его к нищете и забвению. Мир активного, массового, усредненно-динамичного подавляет всякое проявление индивидуальности. Это определяет общую пессимистическую направленность развития романного сюжета.

Таким образом скрипач с его «высокой музыкой» — метафора субъективно-творческого начала, противостоящего массовости сознания толпы, живущей грубыми, низменными эмоциями. Описания встреч скрипача с героями романа име-

ют рефренный характер, и варьирование рефрена становится музыкальным эквивалентом развития идеи эволюции общества в сторону «обобществления» сознания, общества, которое выдавливает и заставляет замолчать тихие серьезные голоса, несущие в мир вечные духовные ценности.

Следующий уровень музыкальности платоновской прозы проявляется через использование приемов структурирования текста, аналогичных музыкальным. Прежде всего это применение лейтмотивов с их формообразующей функцией. Лейтмотивы скрепляют текст и позволяют, как в музыке, прочитывать его скрытые, непроговоренные смыслы.

Например, в повести «Ювенильное море» Умрищев характеризуется гротескным оборотом «соваться пришел». «Не соваться» — жизненное кредо Умрищева, что противопоставляет его другим героям повести, прежде всего — двойнику-антиподу Вермо, который, по мнению Умрищева, вечно во все суется. Сам же он «разумно не хотел соваться в железный самотек истории, где ему непременно будет отхвачена голова» (Ювенильное море: [7, с. 9]). Мотив «соваться» звучит подчеркнуто навязчиво, встречаясь более 30 раз на протяжении первых страниц текста, причем вкрапления его уплотняются в соответствии с нарастанием противостояния пары Вермо–Умрищев. В результате это приводит к местной кульминации, где лейтмотив уже доминирует настолько, что разрушает естественный речевой поток, который как бы постоянно наталкивается на нарочитый глагол: «Умрищев же думал безмолвно для самого себя: "Всю жизнь учился *не соваться*, а тут вот *сунулся* с покаянием — и пропал! Ну кто тебе директиву *соваться* дал, скажи, пожалуйста"» [7, с. 19]. Но, как обычно в сюжетах Платонова, «исторически мыслящий» индивидуалист и оппортунист Умрищев не выдерживает схватки с молодым целеустремленным миром, и из его речи прежде всего уходит лейтмотив «соваться пришел». Так на мотивном уровне проявляется внутренне перерождение Умрищева, вынужденного смириться с новым мироустройством. Зато вариант мотива переходит к революционной старушке Федератовне — с противоположным знаком (условно говоря — «мажорно»): «старайся, старайся, активничай, выявляй, помогай, шагай, не облеживайся, не единоличничай — *суйся, суйся, суйся*, бодрствуй, мучитель советской власти!» [7, с. 56]. Таким образом, работа лейтмотива в тексте позволяет говорить о симфонизации прозы, о прорастании идеи через мотивную драматургию.

Еще сложнее и многомернее работает лейтмотив света в предвоенном рассказе «По небу полуночи». Это история немецкого летчика Зум-

мера, который, движимый ненавистью к фашизму, поворачивает оружие против своих, то есть фактически становится предателем.

Первое упоминание о свете возникает в момент драматургической завязки, формируя тематическое ядро, значение которого будет раскрываться в дальнейшем: «Сегодня после захода солнца он улетит через Францию в Испанию, чтобы уничтожить своих друзей, чтобы громить народ бедняков, надеющихся, как сказал их земляк Дон Кихот, на *свет* в будущем, а сейчас лишь терпимой судьбы на своей земле» («По небу полуночи»: [3, с. 652]). Здесь — первая опора арки, перекинутой к финалу рассказа, действие которого заканчивается в Испании.

Семантика лейтмотива света проясняется при втором его проведении: «Пустынный *свет* безмолвного летнего дня озарил окно. Зуммер подошел к стеклу и увидел полевою, рабочую дорогу, уходящую на дальние пашни, — простую дорогу с колеями от колес, проложенную по мякоти земли» [3, с. 653]. Становится понятно, что мотив света — ядро темы природы, точнее — безыскусного, не обремененного интеллектом природного начала, наивного, детского мировосприятия. Неслучайно мотив света соседствует с прилагательным «простой». Простота — важнейшая коннотация «природного» мироощущения, но «природная простота», воплощенная в мотиве света, амбивалентна, и это придает неоднозначность всем образам и общей идее рассказа.

Так, мотив света соединен с характеристикой напарника Зуммера — штурмана Фридриха Кёнига: «В чистых, младенческих больших глазах Кёнига постоянно горел энергичный *свет* искренней убежденности в истине фашизма, — *свет* веры, а также пронизательности и подозрительности, и он жил в беспричинной, но четко ощущаемой им радости своего существования, непрерывно готовый к бою и восторгу» [3, с. 657]. Эта витальность роднит Кёнига с нерассуждающим, некультурным миром природы, тем растительным началом, что вызывает у интеллигента Зуммера приступы ксенофобии, желание уничтожить, истребить то, что не подвластно его рассудку: «Зуммер, наблюдая Кёнига, чувствовал иногда содрогание — не оттого, что штурман верил в фашизм, но оттого, что идиотизм его веры, чувственная, счастливая преданность рабству были в нем словно *прирожденными* (курсив мой. — Н. Б.) и естественными» [3, с. 657]. Эта ненависть приводит Зуммера к убийству Кёнига. По сюжету он совершает подвиг, уничтожая фанатика-фашиста, но на мотивном уровне убийство прочитывается как погашение

света, опустошение природы, что и подтверждается в кульминационный момент рассказа — сценой боя Зуммера со своей эскадрильей. Бой заканчивается на высшей точке — вспышке света, ослепившей Зуммера: «Резкий свет, как безмолвный взрыв, вспыхнул впереди Зуммера, и летчик зажмурился: Я горю? — Нет»... Небо было теперь пусто вокруг него» [3, с. 662]. Фантастически легкое спасение Зуммера после взрыва можно объяснить только тем, что лейтмотив света характеризует чуждую ему стихию. Миссия Зуммера — уничтожение всего природного, бессмысленного, с его точки зрения — рабского, то есть метафорически он должен гасить свет везде, где сталкивается с ним. Сам же свет не приносит ему никакого вреда.

В следующем разделе рассказа, выполняющем функцию динамизированной репризы, все образы претерпевают трансформацию, а действие переходит в символический пласт. Мотив света здесь доминирует, свет буквально заполняет все пространство текста (повторяется 16 раз на протяжении двух страниц!), позволяя воспринимать место, в которое попадает герой, как «тот свет»: «Зуммер увидел слабый свет. Он вышел туда, где светился свет, и увидел море, занимающееся рассветом будущего дня» [3, с. 663]. «Света» так много, что он не уместается в грамматические рамки предложения, становясь и подлежащим, и сказуемым, и определением. В новом мире, холодном, безлюдном и наполненном светом — светом мертвенным и бессмысленным, лишенным живого человеческого тепла — летчик находит странного ребенка с глазами, широко открытыми, «как утренний рассвет», но глядящими «пусто, точно в них было безоблачное, равнодушное небо»: «Светлые глаза его, глядящие из большой младенческой головы, не выражали ничего» [3, с. 665]. Безумный ребенок — трансформация образа Фридриха Кёнига, о чем свидетельствуют идентичные мотивы-характеристики, но это и собирательный образ всех «природных людей», — объекта ужаса и ненависти Зуммера, которые оказываются его реальными жертвами. Попытка Зуммера спасти безумного ребенка, увезя его из пространства света, свидетельствует, казалось бы, о факте его внутреннего перерождения, покаяния и примирения, что могло бы придать рассказу религиозные коннотации. Однако гармонии и душевного равновесия герой не обретает. Через метаморфозы лейтмотива света раскрывается непроговоренный смысл текста: в мире, где сам свет становится эмблемой идиотизма и бессмысленного восторга, всякое человеческое стремление к благородству, мудрости, покаянию приводит к злодеянию и убийству, к «погашению

света». Из этой катастрофической дилеммы автор не знает выхода: финал рассказа открыт. Так, через символику мотивной драматургии, Платонов раскрывает тему мирового зла как имманентного свойства мира, борьба с которым неизбежна, но победа невозможна².

Еще один прием, родственный музыкальному, имеет более локальный характер, но зато делает авторский язык совершенно неповторимым и узнаваемым. Речь идет о нарочитом повторении в конце фразы близких по значению слов с акцентом на последнем. Это сродни музыкальному предъему, когда мелодический тон повторяется дважды: сначала на слабом, а потом на сильном времени — на фоне разных гармонических функций. Использование в музыке предъема придает фразе энергичный, торжественный характер, но, в зависимости от контекста, может восприниматься и как гротескное «вдалбливание», и как трагическая неотвратимость, и как подчеркнутая ироническая стилизация. В любом случае, предъем акустически сильно выделяется, обращает на себя внимание, и потому, при избыточном, нарочитом применении становится важной чертой авторского музыкального языка. То же происходит и в вербальном тексте у Платонова: «Взошла утренняя заря на небе», «День стал вредоносным для зрения глаз» («Мусорный ветер»: [3, с. 80]); «Божев в молчаливом озлоблении сжал зубы во рту», «Умрищев думал безмолвно для самого себя» («Ювенильное море»: [7, с. 15]), «Старушка обернулась своим лицом» [7, с. 16], «Вы весь авторитет нашего руководства роняете вниз» [7, с. 18]; «Слова и напев песни были родом издали отсюда» («Чевенгур»: [7, с. 286]); «Наше состояние — чушь и нигде нету момента чувства ума» («Котлован»: [7, с. 105]). Примеров подобных игровых фраз у Платонова так много, что использование эквивалента музыкального предъема можно считать одним из наиболее своеобразных черт индивидуального стиля писателя.

Третий, глубинный слой музыкальности прозы Платонова заключается в стилистических аллюзиях, возникающих при анализе языка писателя. Уже в ранний период творчества — начала 1920-х годов — обозначился основной конфликт творчества Платонова: революционные, богоборческие идеи, в пределе приводящие к полному абсурду и помрачению сознания, противопоставляются ностальгической рефлексии по красоте и гармонии мироустройства, уводящей к романтическим идеалам. Каждая из этих «картин мира» представлена через разные стили языкового выражения, прямо ассоциирующихся с музыкальными. Именно стилистический мезальянс стано-

вится основой драматургии большинства произведений Платонова. Можно выделить следующие стилистические пласты.

Во-первых — вульгарная простонародная речь с нарочитыми искажениями, близкая по звучанию частушке, причем частушке грубой, похабной, то есть самой колоритной и любимой народом. Здесь очевиден плясовой ритм, даже тяготение к рифме, в сочетании с нарушениями правил нормативного литературного языка: «Хто-й — та эт? Што за Епишка?.. и пахуч же, враг» («Чульдик и Епишка»: [4, с. 62]); «Хоть бы понос, аль рвота прихватила, што-ль, — думал уж Володькин муж. — А то што ж нестерпеж, ни вздохнуть, ни рыгнуть» («Володькин муж»: [4, с. 182]); «Что ж ты, старый идол, сделал? Рази это сапоги?.. Ты б хоть чуточку подумал», «Пора ужин варить, старый брех уж сидит», «Ну, бреша, ну, бреша, слушать не хочца» («Апалитыч»: [4, с. 147]) — и т. п. Частушечная стихия иногда приводит к прямой стилизации:

«От Володькиного мужа
Бурчит пузо што-то дюже.
Ах ты, пузо, не ори,
Ты партков на мне не рви»
(«Володькин муж»: [4, с. 183]).

Семантически этот пласт выражает стихию народного юмора. Объектом повествования здесь становится телесный низ, разгул плоти, карнавальное выпячивание примитивных физиологических отправления. Интересно, что практически всегда такой языковой стиль появляется в прямой речи героев, от которых автор дистанцируется, наблюдая их жизнь с неизбывным интересом. Так, уже в 1939 году в записных книжках, не предназначенных для публикации, Платонов пишет: «Академия, строгость, наука звания, а он живет кудрявый с гармоникой, поет, пьет, ебет, — другой мир, ничего общего, и как будто более счастливый» [2, с. 212].

Именно этот стилистический пласт уже в ранних сочинениях противопоставляется на уровне драматургического столкновения с языком, прямо отправляющим к романтической стилистике. Это язык абсолютно литературный, несколько пафосный, эстетизированный, связанный с романтической же образностью: «Апалитыч посмотрел на тихое небо, на Дон у белого огня, на все поля, откуда некуда вырваться — все будут те же поля и поля, и соломенные деревни, и девки по вечерам у плетней, и нету ничему конца-краю, как душевной скорби Апалитыча, которая растет с детства из травинки и выросла в дуб, которому земли мало, Бога мало, небо коротко и одно спасение — в светопреставлении, когда он землю

нечестивую пожрет» («Апалитыч»: [4, с. 148]). Обращает на себя внимание использование таких романтических стилизаций только в речи косвенной, то есть как бы авторской, но и здесь столь откровенная отсылка к Гоголю времени «Вечеров на хуторе близ Диканьки» заставляет почувствовать определенную дистанцию и скрытую иронию, что придает подобным фрагментам особую ноту щемящей грусти и одиночества.

Романтический образный строй, аналогичный музыкальному, проявляется у Платонова не только на метафорическом уровне стилистических аллюзий, но и через использование особых приемов языковой организации. Состояние смутного душевного томления, сомнамбулического морока, неопределенного стремления в романтической музыке создается гармоническими средствами, прежде всего — хроматизацией музыкальной ткани. В литературном тексте эквивалентом музыкального хроматизма становится определение (как правило — прилагательное) — это краска, оттенок, обостряющий и обогащающий нюансами устойчивые существительные. Но иногда избыток прилагательных приводит к вязкости и утяжелению слога, перенасыщает его эмоциональными оттенками, что уподобляет литературный стиль музыкальному периоду позднего романтизма.

Особенно ярко игра стилями через синтаксис проявилась в фантастических рассказах, где сюжетный конфликт — это борьба разумного и чувственного начал. Идеологические предпочтения Платонова в этот период всецело на стороне науки, знания и их полной победы над стихийной чувственностью и слепой верой, об этом свидетельствуют публицистические работы писателя: «Революция есть дочь науки, а наука враждебна всякой вере, всякому темному, невыясненному движению души, всякой страсти, вытекающей не из сознания, а из темных глубин человека» [5, с. 77]. Однако эмоциональный, личностный резонанс, неизбежный в художественном творчестве, указывает на неистребимую симпатию к романтическому герою.

В рассказе «Жажда нищего (Видения истории)» 1920 года новое (рациональное) и старое (чувственное) мировидение представлено через конфликт Большого Одного и Пережитка. Помимо сюжета, имеющего характер современного мифа, противостояние персонажей прослеживается на стилистическом уровне. Из речи Пережитка: «Мне хотелось чего-то *теплого, горячего и неизвестного*, мне хотелось ощущения чего-то *родного*, такого же, как я, который был бы не больше меня... А тут *тишина и ясность, тишина* и последняя, упорная *дума*». И далее: «Я хотел гибели, скорой гибели и

еще больше хотел чего-нибудь *темного, теплого, горячего и далекого*» [4, с. 168]. Очевидно, что все желания Пережитка выражены прилагательными, придающими образу неуволимость, подвижность и смутность, а продукт деятельности Большого Одного представлен существительными, так, что даже таким нематериальным явлениям, как «простота» и «ясность», придается объем и вес устойчивой гармонии.

Так через синтаксис формируется подобие музыкальных стилей. Изобилующий прилагательными текст — эквивалент романтического стиля, создающего музыкальными средствами атмосферу *Sehnsucht*. Напротив, простота фразы, объединенной вокруг существительного как вокруг тонической гармонии, тесная сопряженность глагола с существительным, как при разрешении доминанты в тонику, подчеркнутое избегание прилагательных позволяет говорить о неоклассической парадигме. Эмоционально для Платонова это стиль опасный, даже устрашающий. Рубленый, прямолинейный язык означает отсутствие сомнений и тупую, грубую, не знающую рефлексии силу, способную побеждать и готовую убивать. Возможно, поэтому такая стилистика часто возникает при описании фашистов в предвоенных и военных рассказах: «Национал-социалисты трудились, не жалея одежды, их белье прело от пота, кости изнашивались, но им хватало и одежды, и колбасы» («Мусорный ветер»: [3, с. 83]) И далее: «Кто же кормил их пищей, одевал одеждой и снабжал роскошью власти и праздности» [3, с. 84]. Здесь тавтологические обороты «кормил пищей» и «одевал одеждой» еще и создают иллюзию предмета, что не противоречит неоклассической музыкальной парадигме³.

Если же в определенном фрагменте текста явно подчеркивается преобладание глаголов и глагольных форм, то сам синтаксический ряд создает ощущение сгущенной энергии, устремленности, движения. Черда глаголов может быть уподоблена эллипсису, когда очевидное тяготение глагола к существительному оттягивается, создавая зону энергичной устремленности. В текстах Платонова такие синтаксические эксцессы чаще всего связаны с выражением жажды прогресса, упоенного стремления вперед, в будущее.

Например, в рассказе «Невозможное» будущее описывается следующим образом: «Песок, камни и звезды начнут двигаться и падать, потому что ураганная стихия любви войдет в них. Все сгорит, перегорит и изменится. Из камня хлынет пламя, из-под земли вырвется пламенный вихрь и все будет расти и расти, вертеться, греметь, стихать, неистовствовать, потому что вселенная станет

любовью, а любовь есть невозможность» («Невозможное»: [4, с. 196]). Однако в зрелый период подобные энергичные высказывания вследствие своей нарочитости приобретают гротескный характер, как в вышеприведенной цитате из призывов старушки Федератовны («Ювенильное море»).

Таким образом, драматургический конфликт в прозе Платонова представлен через столкновение разных стилистических парадигм, которые порождают эквивалент музыкального гармонического языка. Существительные выполняют функцию устоя, тонической гармонии. Глагол — аналог доминанты, создающей энергию устремления благодаря тяготению в тонику. Прилагательные же, подобно музыкальному хроматизму, размывают функциональную основу, тормозят развитие, растворяя действие в красочных эмоциональных нюансах.

Однако стилистическая палитра Платонова была бы неполной, если бы из нее были исключены часто встречающиеся коллажные приемы, когда в текст проникают пассажи совершенно иной стилистики, в частности — отрывки молитв, псалмов, традиционных обращений к Богу. Эти вкрапления всегда даются в ситуациях, абсолютно не соответствующих нормативному характеру использования церковных текстов, что приводит к гротескному травестированию, абсурду, а на стилистическом уровне создает нагромождение диссонансов, приближая вербальный текст к звучанию авангардной музыки: «И вдруг он рыгнул. Задремавшая было около тормозного рычага сваха Пелагеюшка аж привскочила, схватилась за юбку и одернула ее: "Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его!"» (первый стих 131 Псалма) («Волodyкин муж»: [4, с. 182]); «Самый старший и настоящий бог на свете — пузо, а не subtilный небесный дух. В водвороте и горенье кишок — великая тайна, в рычании газов слышатся светлые песнопения, и некоторое благоухание и тихое умиротворение» («Заметки»: [4, с. 185]).

Снижение высокого церковного стиля уравнивает его с современным городским сленгом, в котором часто используются технические термины и прочие «ученые» слова с грубыми искажениями, выворачивающими смысл понятия, создающими своеобразный антиязык. Так в прозе Платонова формируется эквивалент музыкального театра абсурда, по прямой аналогии с музыкально-сценическими экспериментами первой половины XX века, где смешное становится страшным, где каскады остроумных жанровых смещений приводят к мысли о непоправимой регрессии культуры, о потере ориентиров и помрачении рассудка в современном мире: «На удивительно чистом и большом листе бумаги были изображе-

ны слова: "Вот тут, опосля вечернего благовестия, в Брехунах, за одну картошку кажный сможет узреть весьма антиресную лампаду — стоячий липистрический огонь, свет святой, но неестественный можно сказать, пламя. Руками его щупать будет смертоубийство"» («Заметки»: [4, с. 185]).

Итак, языковая парадигма Платонова демонстрирует все разнообразие стилей, характерных для первой половины XX века и проявленных в разных видах искусства. Параллель именно с музыкой возникает из-за общности используемых приемов формирования этих стилей — на уровне синтаксиса, драматургии, жанрового подобия.

Говоря о музыкальности прозы Платонова, можно выделить еще один уровень аналогии: структурный. Проза писателя формируется наподобие музыкальных форм. В текстах легко обнаруживаются вариативность и трехчастность, полифоничность и сонатность, вплоть до, казалось бы, сугубо музыкальных форм, как бесконечный канон («Счастливая Москва») или композиции в стиле минимализма («Такыр»). Однако эти параллели объясняются прежде всего универсализмом самих структур, их экстрамузыкальным генезисом. Поэтому анализ текстовых форм Платонова в рамках данной темы представляется избыточным⁴.

Примечания

¹ В жизни все неверно и капризно / Дни бегут, никто их не вернет. / Нынче праздник — завтра будет тризна, / Незаметно старость подойдет.

² Очевидно, что в рассказе Платонов ставит проблемы своей страны, своего времени и своего народа, и «антифашистская» тема здесь — фактически аллегория.

³ Характерно, что в ранний период в творчестве Платонова преобладает романтическая усложненность, а со временем язык автора эволюционирует в сторону неоклассической простоты и ясности (военные рассказы, детские рассказы, сказки). О причинах такого «просветления» языка — почти до уровня отказа от индивидуального стиля — можно рассуждать особо, но в рамках совершенно иного исследования.

⁴ Подробно структуры отдельных текстов, а также метатекста Платонова исследованы в монографии: Брагина Н. Н. Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции. Иваново, 2008.

Литература

1. Бродский И. Предисловие к «Котловану» Платонова // Собрание сочинений: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. Т. 7. 344 с.

2. Платонов А. Записные книжки (материалы к биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2006. 424 с.
3. Платонов А. Избранные произведения. М.: Экономика, 1983. 880 с.
4. Платонов А. Сочинения. Т. 1 (1918–1927). Кн. 1: рассказы, стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 645 с.
5. Платонов А. Сочинения. Т. 1 (1918–1927). Кн. 2: статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 511 с.
6. Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999. 512 с.
7. Платонов А. Ювенильное море: повести, роман. М.: Современник, 1988. 560 с.
8. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛЮ, 2014. 718 с.
9. Фоменко Л. Краски и звуки «Счастливой Москвы» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 176–185.

References

1. Brodsky, I. (1999), "Preface to the «Pit» Platonov", *Sobranie sochinenij* [Collected Works], Vol. 7, Pushkinskij fond, St. Petersburg, Russia.
2. Platonov, A. (2006), *Zapisnye knizhki (materialy k biografii)* [Notebooks (materials for biography)], IMLI RAN, Moscow, Russia.
3. Platonov, A. (1983), *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works], Ehkonomika, Moscow, Russia.
4. Platonov, A. (2004), *Sochineniya (1918–1927)*, [Works (1918–1927)], Vol. 1, Book 1, IMLI RAN, Moscow, Russia.
5. Platonov, A. (2005), *Sochineniya (1918–1927)*, [Works (1918–1927)], Vol. 1, Book 2, IMLI RAN, Moscow, Russia.
6. Platonov, A. (1999), "Happy Moscow", «*Strana filosofov*» *Andreya Platonova: problemy tvorchestva* [«Country of philosophers» by Andrei Platonov: problems of creative work], Vol. 3, IMLI RAN, Nasledie, Moscow, Russia.
7. Platonov, A. (1988), *Yuvenil'noe more* [Juvenile sea], Sovremennik, Moscow, Russia.
8. Raku, M. (2014), *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Classical Music in the mythmaking of the Soviet era], NLO, Moscow, Russia.
9. Fomenko, L. (1999), "Paint and the sounds of «Happy Moscow», «*Strana filosofov*» *Andreya Platonova: Problemy tvorchestva* ["Country of philosophers" by Andrei Platonov: Problems of creative work], Vol. 3. IMLI RAN, Nasledie, Moscow, Russia, pp. 176–185.

ГРАНИЦЫ СЛОВА И МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦА КАФКИ

Статья посвящена изучению одного из важнейших и мало изученных аспектов проблемы «Кафка и музыка» — диалектике границы музыки и слова в произведениях одного из самых загадочных мастеров прозы XX века. На основе выявления билингвальной границы, определения ее как гибридной области и места «встречи» разных территорий авторы статьи отмечают характерное для мышления Ф. Кафки тяготение к пограничности человеческого и природного миров. Многомерность и напряженность границ слова и музыки рассматривается авторами прежде всего в новеллах «Превращение», «Исследования одной собаки», «Певица Жозефина, или Мышиный народ». В статье вводятся понятия «ложная граница» (имитация границы) и межграницье, которые позволяют авторам найти дополнительные аргументы о ключевой значимости «переходов», «словомов», «барьеров» и их мистификации в творчестве Кафки.

Ключевые слова: слово, звук, музыка, Ф. Кафка, граница, межграницье

Тема «Кафка и музыка» — одна из самых притягательных для исследователей, изучающих творчество австрийского писателя. Она в равной степени привлекает и филологов-германистов, и музыковедов. Первые открывают новые повороты в постижении тайн творческой лаборатории гения, вторые находят в этой теме дальнейшее продвижение в понимании сущности музыки.

Вместе с тем глубоко и многоаспектно изученная проблема музыки и музыкальности в жизни и творчестве Ф. Кафки никогда не будет исчерпана до конца. Причина может заключаться и в том, что если тема музыки в творчестве автора «Превращения» относительно понятна и ясна, то проблема музыкальности неочевидна и сложна для анализа.

Биографические истоки отношения Кафки к музыке хорошо известны. Почти всегда, правда часто скептически, историки культуры вспоминают высказывание первого биографа писателя и его близкого друга Макса Брода, о том, что Кафка, не обладая музыкальным слухом, не мог отличить «Веселую вдову» от «Тристана» [13, S. 103]. Это верно, но лишь до определенной степени. Пражские друзья и знакомые Кафки вспоминают эпизоды, свидетельствующие о несомненном интересе писателя к музыкальной жизни. Так, например, Гертруда Урцидиль, урожденная Тибергер, ставшая позднее женой известного пражского писателя Йоганна Урцидила, вспоминает о совместном посещении оперного спектакля «Кармен» в «Новом Немецком Театре». В качестве подарка Кафка принес девушке не банальную коробку конфет, а свой первый опубликованный сборник «Созерцания» [19, S. 119]. Едва ли имеет смысл преувеличивать значимость этого заурядного эпизода.

Однако свидетельство Г. Урцидиль ясно указывает на то, что Кафка участвовал в интенсивной музыкальной жизни Праги начала XX века. Представляется, что устойчивый топос кафкианской «антимзыкальности», нельзя абсолютизировать. Вместе с тем верно и то, что, посещая оперу и театральные постановки, молодой Кафка отдавал дань общепринятым нормам светской жизни. Глубинно такие моменты писателя, скорее всего, не затрагивали.

Для автора романа «Исчезнувший», само слово «биография» прочитывается в первую очередь как «графо» (пишу) и только лишь во вторую — как «биос» («жизнь»). Кафка живет потому, что пишет. Он не пишет потому, что живет. «Письмо» для него — единственно возможная природная жизнь. Письмо приходит и уходит. Оно спонтанно. Поэтому «письмо» ближе к природе, чем «брак», «служба», социальный статус. «Письмо», тем самым, природно и музыкально одновременно. В этом случае граница между словом и музыкой — это своего рода «ложная граница», знак социального самоотрицания. Художник, отрицающий в себе семьянина, чиновника и гражданина, в понимании Кафки приближается к животному, к природе. В этом случае он открывается для музыкального по своей природе «письма».

В автобиографической прозе Кафки, в письмах и дневниках, встречаются имена европейских композиторов разных эпох. Так, Кафка упоминает И. Брамса, Р. Вагнера, Г. Малера, Ж. Бизе, Г. Берлиоза, Дж. Пуччини, Э. Грига, Л. Яначека, Дж. Мейербера. Эти упоминания имеют различный вес. Так, в известном письме (июнь 1922 года) к своему другу, философу Ф. Вельчу, Кафка специально размышляет о Г. Малере. Как извест-

но, Г. Малер временами скрывался от цивилизации, убегая в свои «композиторские хижины», в том числе, например, и на озере Вергер-Зее в Каринтии. В понимании Кафки это было магическое место, способное «отводить шум». Композитору нисколько не мешало звучание природы — птичий гомон, шум леса.

Кафка пишет о Малере, раздумывая о своем. Чтобы музыка ожила, магически воздействуя на современный урбанистический мир, Малеру нужно было укрыться от цивилизации. Возможное и в эпоху Кафки, бегство это до конца не спасало. Между Малером и Кафкой — период, когда цивилизация разбухла и распространилась. Европейский футуризм и немецкий экспрессионизм постарались это «разбухание» оседлать, используя современный город как материал для творческой работы. Так, в романе «Исчезнувший» главный герой Карл Росман выпрашивает пианино у своего американского дяди сенатора Якоба. Карл сперва возлагает большие надежды на свою игру и даже мечтает на сон грядущий о «...воздействии своей музыки на сумбурную американскую жизнь» [5, с. 319].

Здесь озеро, лес и «композиторская хижина» Г. Малера редуцируются до пианино, на которое возлагает надежды наивный герой Кафки. Однако Карлу Росману не удается победить «сумбурную американскую жизнь». Чтобы одержать магическую победу над современным технизованным миром, музыка должна была, скорее всего, включить этот сумбур мира в самое себя, означить и разметить его по-своему, а потом задушить в объятиях. Музыка должна была перестроиться, отбросить благозвучие, мелодическую прозрачность, гармонию.

Другое имя, важное для Ф. Кафки и его круга, относится к контексту чешской культуры. Л. Яначек был исключительно важен для М. Брода, пражского немецкоязычного автора, ближайшего друга и интерпретатора творчества Кафки. На интерес Ф. Кафки к чешской культуре не раз обращал внимание М. Брод. В новейшей коллективной монографии «Кафка и музыка» этой теме посвящена содержательная статья К. М. Шабрама [18, S. 233–243].

В письмах и дневниках Кафки упоминаются разные жанры высокой и популярной музыки: опера, оперетта, жанры инструментальной музыки, еврейский музыкальный фольклор, музыка к кинофильмам. Стремясь «укротить» с помощью музыки демонический мир современной техники, Кафка тяготеет к привычному для этого мира языку. «Шумы» всякого рода, «музыка» современной техники, тиражируемая серийным повторением

стандартных производственных ситуаций, шум вентиляторов, сливающийся со звучанием циркового оркестра («На галерее») образуют в творчестве Кафки звуковое эхо современного мира. Увидев свое собственное отражение, урбанистический мир мог бы съезжиться и погибнуть. На эту ритуальную смерть надеются герои Кафки. Они, наивные дилетанты, наигрывают свои мелодии, надеясь, что удастся «заговорить» современный мир. Граница между музыкой и словом в текстах Кафки стирается, становится кажущейся и ложной, поскольку писателю становится ясно, что с помощью одного слова современный мир не одолеть.

Закономерно, что Кафку интересуют низовые музыкальные жанры, наивная музыка еврейского театра на идиш, городской музыкальный фольклор, разнообразный музыкальный «мусор»: популярные мелодии, шлягеры на самой границе профессионального исполнительства и полного дилетантизма. Таким автору «Превращения» мог представляться ответ «шуму» современной культуры. Кафка как врач пытается лечить «подобное» «подобным». Бюрократизация городской жизни, ее тотальная регламентация и механизация, после смерти Кафки увенчаются тоталитаризмом. Ранние формы тоталитаризма, изображенные в романах «Процесс» и «Замок», в новелле «В исправительной колонии», вытеснили высокую музыкальную культуру и ее жрецов в элитарные концертные залы. При этом фашистская идеология громила новую музыку за интеллектуализм, стремясь говорить от имени природы. Фашизм узурпировал антиинтеллектуализм, не придя к музыкальности. Тоталитаризм спешил породить собственные музыкальные формы, «подгоняя под себя» самые разные традиции прежней культуры. Опасными для тоталитаризма стали легкие жанры, оперетта, спонтанный и неуправляемый фольклор тех народов, которые состояли из «недочеловеков».

Оперетте и еврейскому музыкальному фольклору, которые были значимы для Кафки, посвящена убедительная статья М. Чаки [14, S. 35–61]. Автор привлекает внимание к опереттам, модным шлягерам, бросавшим вызов общественным нормам и приличиям [14, S. 37]. Между тем понятно, что тоталитаризм был в высшей степени озабочен неукоснительным соблюдением установленных законов и правил.

Проблема музыкальности в творчестве Кафки рассматривается в современных исследованиях как проблема акустического ряда. Так построена превосходная работа Г. Ноймана [17, S. 391–398].

В статье 2018 года Г. Нойман ставит интересующий нас вопрос о границе между человеческим и природным мирами как экспериментальном рубеже между человеческим и животным. Г. Нойману принадлежит глубокая мысль, что подобное «межграницье» можно рассматривать с точки зрения соотношения «музыкального — немusicalного» у Кафки [16, S. 11–34]. Мы попытаемся сделать еще один шаг и рассмотреть это кафкианское столкновение человеческого/немusicalного с природным/musicalным как своего рода «ложную границу» между музыкой и словом.

Магическая власть и сила музыки, да и вообще звучащего мира, стала для писателя едва ли не важнейшим источником творчества. Предельная чувствительность писателя к разного рода звучаниям и признание гипнотической силы воздействия музыки, способной перенести в запредельный, свободный мир, парадоксальным образом соединяются с недоверием к чарующим звукам и подозрением, что они не больше, чем иллюзия, обман, опьянение. Музыкальная одаренность некоторых его персонажей оборачивается своей противоположностью, например, «мышинным писком» (как это показано в новелле «Певвица Жозефина, или Мышиный народ»). Звучание на самом деле оказывается молчанием («Исследования одной собаки»). Животное более предрасположено к музыке, чем люди («Был ли он животным, если его так волновала музыка?» [3, с. 330], задается вопросом Грегор Замза)...

В сложных лабиринтах понимания музыки — от преклонения перед развернувшейся бездной музыки до «страха» перед ее чувственной стихией, от чуткого слышания тишины и молчания до неприятия музыки, растворившейся в шуме — отражена особая музыкальная настроенность личности и творчества писателя.

Данные обстоятельства свидетельствуют не только о неисчерпаемости обсуждаемой темы, которая включает в себе еще множество сокрытых и неразгаданных смыслов. Внутренняя антиномичность музыки, «воплощенной» в творчестве Ф. Кафки, сложнейшие сопряжения звуковой стихии и слова побуждают к размышлениям о границах словесного и музыкального в его прозе.

Определенная Ю. Лотманом как «культурная универсалия» граница подтверждает свою вездесущность и всепроникаемость. Жизненное пространство пронизано пределами, переходами, рубежами, иерархическими структурами, «краями», «разбиениями». С маркирования границ начинается самоопределение культурных целостностей.

К. Хаусхофер понимает границу как «территорию», пространственную целостность, наполненную социальными взаимодействиями: «повсюду, где хотелось бы тщательно провести границу, мы обнаруживаем не линии, а только зоны, пояс самостоятельной жизни, наполненный борьбой» [12, с. 245].

В известном суждении М. Бахтина о ключевой роли границы в событиях бытия, о том, что вся культура «расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее» [1, с. 25], дано существенное обоснование ее экзистенциальной природы. Ю. Лотман, размышляя об пространственной объемности границы, подчеркивает: «С одной стороны, она разделяет, с другой — соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам. Он отмечает полилингвистичность границы, включающей «механизм перевода текстов чужой семиотики на язык "нашей"». Граница — это место трансформации «внешнего» во «внутреннее» [6, с. 262].

Граница — гибридная область. Здесь происходит смешение языков и традиций, миграция смыслов и структур. Сопредельные территории изолированы, суверенны и одновременно разомкнуты, открыты для диалога. Граница в равной степени способна упорядочивать, структурировать пространство и — «открывать», хаотизировать его пределы. Художественная граница делает естественным и необходимым формирование пограничного сознания и поведения. Опыт границы — «особый духовный склад», развивающийся, по определению Б. Вальденфельза, «на пороге между внутри и вне, в сфере действительных и возможных нарушений границы» (цит. по: [10, с. 9]). И. Мельникова привлекает важное для понимания структуры опыта границы понятие «трансгрессия». «Испытать, значит, познавать неизвестное, опознавать границы внутреннего пространства "я", выходить в "незнаемое" и возвращаться уже в свое другое "я" с новыми знаниями, переживаниями и эмоциями» [7, с. 9]. Так и изображена граница между природным и человеческим в новелле Ф. Кафки «Превращение».

Искусство является квинтэссенцией границ и пограничного опыта. Художественный процесс, как известно, «представляет собой непрерывное создание барьеров и пересечение территорий, установление пределов и разрушение границ — языковых, жанровых, стилевых» [11, с. 15]. Творчество Ф. Кафки — характерное пространство пограничья, где возникают гибридные словесно-музыкальные структуры.

Закономерно, что метафоры «рама», «порог», «забор», «ограждение», «грань», «предел», фиксирующие рубежность и пограничность, доминируют в художественном мире Кафки. В его новеллах, связанных с музыкой, мы встречаемся с особой ситуацией пограничности. Литература здесь становится своего рода исследованием границы в музыке. Разумеется, в литературном произведении мы имеем дело со словесно интерпретированной музыкой. Но, тем не менее, ее «звучание» между строк открывает новые перспективы постижения тайной природы стихии звуков. Изучение границ в музыке и музыки как опыта границы с литературой — предмет специального разговора.

Принципиальной в этом контексте является изначальная множественность определения музыки. Метафизическое ее толкование как космической стихии граничит с имманентно художественным и метахудожественным ее пониманием. Эта иерархия, простирается далеко за пределами искусства музыки, требующего сугубо эстетической сосредоточенности. Масштабы музыки, соизмеримые с акустическим пространством бытия, для Кафки являются естественным основанием его художественного мира. Акустический спектр его прозы чрезвычайно широк: инструментальные тембры, пение, шум, музыкально-шумовые смешения, крик, визг, писк, вой, удары колокола, треск, свист, шипение, сопение, фырканье. В этот спектр вовлечено звучание живой и неживой природы, в равной степени смыслообразующими являются звуки, исходящие от человека и животных.

В этом пространстве нет непроходимых границ слышимого и неслышимого, говорения и молчания, звука и тишины. Музыкальность как знак особой чувствительности к окружающему миру неотделима от естественного и природного. В новелле «Исследования одной собаки» из уст рассказчика мы узнаем о «врожденной творческой музыкальности, свойственной собачьему племени», которая с младенческих дней окружала его как «нечто само собой разумеющееся и неизбежно, ничем от прочей моей жизни не отделимое» [4, с. 660].

Универсальность акустической субстанции и одновременно ее «эфирная» неуловимость обусловливают особую сложность постижения природы звука. В нем всегда есть выход к запредельным мистическим мирам. Характерны размышления Е. Назайкинского: «...звуки бестелесны, мимолетны, с трудом поддаются фиксации. Они есть факт энергии, а не вещества. Они не имеют веса, цвета, ширины. Они принадлежат времени,

хотя не могут существовать вне пространства» [9, с. 78]. Музыка, определенная Б. Асафьевым как «искусство интонируемого смысла», искусство «звукосмысла», целиком подчинена законам границы: консонанс и диссонанс, лад и тональность, мелодия и гармония, композиция, графическая нотная запись и т. п. — буквально все элементы музыкального целого отражают диалектику замкнутости и открытости, структурирования и хаотизации, «изоляции» и диалога.

Одним из наиболее примечательных и таинственных моментов в фиксации пограничного музыкального опыта для Ф. Кафки является художественное исследование логики взаимопревращений музыки и шума, звучания и тишины. В новеллах эта тема появляется неоднократно, гранича с некоей мистификацией музыки. В «Исследовании...» собаки «не декламировали, не пели, они в общем-то скорее молчали, в каком-то остервенении стиснув зубы, но каким-то чудом они наполняли пустое пространство музыкой» [4, с. 659].

Метафизическое единство звучания и тишины очень чутко интерпретирует А. Михайлов: «Все то позитивное, что способен сказать человек, то есть *оркестр внутри* разворачиваемого и порученного ему смысла, — это ничто по сравнению с тем языком *самой сути*, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать — *неслышино*, — это недоступное *иное*» [8, с. 127].

Герои «звериных новелл» Кафки (так называет Д. Затонский его истории, в которых действуют животные), способные в молчании слышать музыку и в музыке молчание, обращены к исконным глубинам природы.

В описании безграничной власти музыки видится отчетливая ассоциация с шопенгауэровским отождествлением музыки со слепой, беспощадной, всеильной волей, владеющей миром. В «Исследовании одной собаки» от лица «звериного» персонажа Кафка делает ошеломляющее признание: «...музыка усилилась, завладела пространством, по-настоящему захватила меня, заставила забыть обо всем на свете <...> как ни сопротивлялся я ей всеми силами, как ни выл, будто от боли, музыка, насилуя мою волю, не оставляла мне ничего, кроме того, что несло на меня со всех сторон, с высоты, из глубины, отовсюду сразу, что окружало и наваливалось, и душило, подступая в своем намерении так близко, что эта близость чудилась уже дальней далью с умирающими в ней звуками фанфар» [4, с. 661].

В последней новелле Ф. Кафки «Певница Жозефина, или Мышиный народ» таинственность

и парадоксальность понимания музыки доведены до некоего предела. Музыка здесь стала для австрийского писателя платформой для обсуждения философских, социальных, психологических, религиозных, политических проблем времени.

Мышиный народ музыкален и немзыкален («напрочь лишен музыкального слуха» [3, с. 394]) одновременно; восхищается Жозефиной и безусловно предан певице (хотя и «не способен на безоговорочную преданность»), заботится о певице, «как отец печется о своем ребенке» — но быстро забывает о ней, как только она исчезает. Певица Жозефина, которая «и любит музыку, и умеет ее исполнять» [3, с. 394], имеет таинственную власть над Мышиным народом. И народ позволяет певице властвовать над толпой («Жозефина поставлена у нас чуть ли не над законом» [3, с. 295]), он позволяет ей все, чего она только ни пожелает.

Парадокс заключается в том, что благоденствия и покоя в душе мышиноного народа певица достигает, услаждая публику обыкновенным писком. Как и все мыши, Жозефина питается — не лучше и не хуже, а, может быть, даже «слабее и жиже других» [3, с. 395]. Она капризна, «ослеплена самомнением», уверена в своей спасительной миссии и в безграничной власти искусства. «Что же нас более всего привлекает на этих концертах — Жозефино пение или торжественная тишина, едва прошитая ее голосом?», — размышляет рассказчик [3, с. 396]. Сложное переплетение смыслов последней новеллы Кафки ставит больше вопросов, чем предлагает ответов. Граница между пением и молчанием в «Жозефине...» — это ложная граница.

Таким образом, граница между словом и музыкой в прозе Ф. Кафки — своего рода имитация границы, запускающая семантическое многоязычие на вербальной литературной основе. Слово, звучание и молчание образуют сложные смысловые конфигурации в прозе Кафки.

Любимые персонажи Кафки с помощью музыки пытаются магическим образом «заговорить», «усмирить», подчинить наивной мелодии сумбурный и жестокий мир современной цивилизации («Исчезнувший»). При этом машина цивилизации начинает «заедать», разлетаясь на составные части («В исправительной колонии»). Однако человек не может победить бюрократический тоталитарный мир («Процесс», «Замок»). Люди Кафки обречены. Единственное спасение состоит в том, что можно, превратившись в животное, вернуться в лоно музыки и природы.

Между диким (пантера из рассказа «Голодарь») и музыкальным животным (Грегор Замза),

изживающим в себе человека, располагаются у Кафки чиновники из бесчисленных канцелярий («Замок»), отцы, матери и заботливые сестры («Превращение»), владельцы фирм и их прокуроры, судьи и заседатели суда («Процесс»).

Изображение акустических эффектов, выключение звука и появление пауз, переходящих в молчание, изображается у Кафки с помощью гибридных словесно-музыкальных структур. Их появление вводит музыкальный нарратив. Вводя такие структуры, Кафка ослабляет смысловую расчлененность текста, размывает рациональные основы внутренней речи персонажей, отбрасывает стандартные, серийные ситуации на тематическом уровне.

На границе слова и музыки в мире Кафки человек превращается в животное, способное воспринимать внутренний музыкальный план бытия. Речь на этой границе вербального и музыкального переходит в шипение и писк, звучание открывается как молчание. В пространстве этого межграницья Кафки уже нет и не может быть людей. Зато музыкально чувствующее животное оказывается способным к умилению, состраданию и добровольному уходу. Семья не понимает Грегора Замзу, Грегор сохраняет понимание членов своей семьи.

Животное, стихийное, глубинное, непонятное для людей и обнимающее собой пограничные сферы природного и надбиологического — все это есть на границе музыки и слова в прозе Кафки. Утраченная людьми, музыка предстает как природная пульсирующая энергия, как саморегулирующаяся неустойчивая структура, роднящая природный и надбиологический миры.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
2. *Зусман В. Г.* Граница в художественном мире Кафки // Граница в языке, литературе и науке. Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 152–159.
3. *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма Милене. М.: Политиздат, 1991. 576 с.
4. *Кафка Ф.* Исследования одной собаки // Франц Кафка. Америка. Новеллы и притчи / пер. Ю. Архипова. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 659–698.
5. *Кафка Ф.* Сочинения: в 3 т. / пер. М. Рудницкого. Т. 1. М.: Художественная литература; Харьков: Фолио, 1994. 528 с.

6. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 150–390.
7. *Мельникова И. М.* Изоляция: биографический опыт границы и художественный язык границы. Самара: СГТУ, 2011. 184 с.
8. *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры / ред.-сост. Е. Чигарева. М.: МГК, 1998. 263 с.
9. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка. 1988. 254 с.
10. *Рымарь Н. Т.* Поэтика границы в литературе. Siedlce: Wydawnictwo IKR[i]BL, 2016. 334 с.
11. *Сиднева Т. Б.* Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
12. *Хаусхофер К.* Границы в их геополитическом значении // Классика геополитики. XX век. М.: АСТ, 2003. С. 227–528.
13. *Brod M.* Über Franz Kafka. Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Fr. a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. 407 S.
14. *Czáky M.* Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters // Franz Kafka und die Musik / Hrsg. v. St.Höhne und A. Stašková. Weimar – Wien, 2018. S. 35–61.
15. *Kafka F.* Briefe. 1902–1924 / Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M., 1989. S. 389.
16. *Neumann G.* War er ein Tier, dab ihn Musik so ergriff? // Franz Kafka und die Musik / Hrsg. v. St. Höhne und A. Stašková. Weimar–Wien, 2018. S. 11–34).
17. *Neumann G.* Kafka und die Musik // Franz Kafka. Schriftverkehr / Hrsg.v. W. Kittler und G. Neumann. Freiburg, 1990. S. 391–398.
18. *Schabram K. M.* Tod und Paradies — Verzweiflung und Erlösung. Zur dialektischen Konzeption der Kafka — Lieder Op. 35 von Max Brod // Franz Kafka und die Musik / Hrsg. v. St. Höhne und A. Stašková. Weimar–Wien, 2018. S. 233–243.
19. *Urzidil G.* «Carmen» mit Kafka // «Als Kafka mir entgegenkam...» Erinnerungen an Franz Kafka / Hrsg. von H.-G. Koch. Berlin: Verlag K. Wagenbach, 1995. 208 S.
3. *Kafka, F.* (1991), *Zamok. Novelly i pritchi. Pis'mo k ottsu. Pis'ma Milene* [Castle. Novels and parables. A letter to the father. Letters to Milena], Politizdat, Moscow, Russia.
4. *Kafka, F.* (1999), "Studies of one dog", *Frants Kafka. Amerika. Novelly i pritchi* [Franz Kafka. America. Short stories and parables], Translated by Arkhipov, Y. SPb.: Simpozium, 1999. pp. 659–698.
5. *Kafka, F.* (1994), *Sochineniya* [Works], Translated by Rudnitskoy, Vol. 1, Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia; Folio, Kharkiv, Ukraine.
6. *Lotman, Y. M.* (2004), "Inside the thinking worlds", *Semiosfera* [Semiosphere], Iskustvo-SPb, St. Petersburg, Russia, pp. 150–390.
7. *Mel'nikova, I. M.* (2011), *Izolyatsiya: biograficheskiy opyt granitsy i khudozhestvennyy yazyk granitsy* [Isolation: biographical experience of the border and the artistic language of the border], SGTU, Samara, Russia.
8. *Mikhaylov, A. V.* (1998), *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the history of culture], MGK, Moscow, Russia.
9. *Nazaykinskiy, Ye. V.* (1988), *Zvukovoy mir muzyki* [Sound world of music]. Muzyka, Moscow, Russia.
10. *Rymar', N. T.* (2016), *Poetika granitsy v literature* [Poetics of the border in the literature], Wydawnictwo IKR[i]BL, Siedlce, Poland.
11. *Sidneva, T. B.* (2014), *Dialektika granitsy v muzyke* [The dialectic of boundaries in music], AVSdesign, Moscow, Russia.
12. *Khauskhofer, K.* (2003), "Borders in their geopolitical meaning", *Klassika geopolitiki. XX vek* [Classic geopolitics. 20th century], AST, Moscow, Russia, pp. 227–528.
13. *Brod, M.* (1991), *Über Franz Kafka. Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, Germany.
14. *Czáky, M.* (2018), "Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters", *Franz Kafka und die Musik*, Hrsg. v. St.Höhne und A. Stašková. Weimar, Wien, Germany, S. 35–61.
15. *Kafka, F.* (1989), *Briefe. 1902–1924*, Hrsg. v. Max Brod, Frankfurt, Germany.
16. *Neumann, G.* (2018), "War er ein Tier, dab ihn Musik so ergriff?", *Franz Kafka und die Musik*,

References

1. *Bakhtin, M. M.* (1975), *Voprosy literatury i estetiki* [Problems of literature and aesthetics], Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia.
2. *Zusman, V. G.* (2009), "Border in the artistic world of Kafka", *Granitsa v yazyke, literature i nauke. Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* [Border in language, literature and science. Russian

- Hrsg. v. St. Höhne und A. Stašková, Weimar, Wien, Germany, S. 11–34.
17. Neumann, G. (1990), "Kafka und die Musik", *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Hrsg.v. W. Kittler und G. Neumann. Freiburg, Germany, S. 391–398.
18. Schabram, K. M. (2018), "Tod und Paradies — Verzweiflung und Erlösung. Zur dialektischen Konzeption der Kafka — Lieder Op. 35 von Max Brod", *Franz Kafka und die Musik*, Hrsg. v. St. Höhne und A. Stašková, Weimar, Wien, Germany, S. 233–243.
19. Urzidil, G. (1995), "«Carmen» mit Kafka", *«Als Kafka mir entgegenkam...» Erinnerungen an Franz Kafka*, Hrsg. von H.-G. Koch, Verlag K. Wagenbach. Berlin, Germany.

SUMMARY

Klimovitsky A. I. About quinto-tone in Beethoven's melody: theoretical analysis notes. Despite the fact that Beethoven's creativity has already been widely studied, some aspects of the composer's style remain unknown and even now arouse scientific interest and determine the relevance of musicological research devoted to this issue. The purpose of this article is to study one of these problems: the focus of attention is the phenomenon of quintotonicity, as a characteristic feature of Beethoven's melody. Being the peak-source, peak-climax, peak-result or performing other functions, the quinto-tone each time acquires new meanings in the musical dramaturgy of the composer's masterpieces. From this angle, the melodies of his symphonies (First, Second, Third, Fifth, Seventh, Ninth), overtures («Egmont»), piano sonatas («Lunar», «Appassionaty») are researched. An attempt is also being made to explain the nature of Beethoven melodism's quintotonicity. It is connected, on the one hand, with the predominance of authenticism over the plagal phrases in classical music, and on the other hand, with the folklore traditions (including Slavic music) which the composer sought. The last question is given special attention in connection with the originality and importance of a similar approach for Russian musicology: the article draws parallels with the works of Russian composers such as M. I. Glinka, A. P. Borodin.

Key words: quintotonicity, vocalicity, Beethoven's melody, quint intonation, quinto-tone modal and melodic functions, Beethoven's Slavic sources of melodies

Smirnov V. V. At the origins of Soviet conservatory musicology. The article is devoted to the characteristic of the unique personality and scientific and pedagogical work of Alexander Ossovsky – an outstanding Soviet musicologist. Special attention is paid to the shaping of his scientific school, its followers and principles of studying of his author's course «The general history of music». A. Ossovsky interprets the development of Russian and European music as a single process, without artificial separation; parallel courses in the history of Russian and foreign music, read by the scientist at the Leningrad Conservatory, have resulted from this method. Universalism as a fundamental quality of scientific thinking of A. V. Ossovsky is considered in the article in different aspects: encyclopedic coverage of various historical stages of musical art (from its origins to modern times); a wide cultural approach to musical phenomena; the unifying role of the school created by the scientist, its fruitful influence on the neighboring schools (B. V. Asafiev, R. I. Gruber). The author emphasizes the rootedness of the scientific and creative personality of A. V. Ossovsky in the era of Russian Silver Age, in the aesthetics of the association «World of Art» on the one hand, and on the other, – in Russian musical classics, thanks to composer education and communication with his teacher N. A. Rimsky-Korsakov.

Key words: Alexander Ossovsky, Petrograd-Leningrad State Conservatory, Scientific musical school, Universalism, Lecturer

Danko L. G. English subjects in the musical theater of Prokofiev (William Shakespeare – Georg Bernard Shaw – Richard Brinsley Sheridan). The genre of music to dramatic performances plays a significant role in Prokofiev's output. This is vividly evidenced by his musical design of the performances «Egyptian Nights» (B. Shaw – W. Shakespeare) and «Hamlet» (W. Shakespeare). These works of 1930s were created in cooperation with A. Tairov and S. Radlov. The third example of Prokofiev's contact with English classical dramaturgy was demonstrated by Sheridan's play «Duenje» staged at Moscow Chamber Theatre. Prokofiev's English experiences influenced the music language and dramaturgy both of his ballet-tragedy «Romeo and Juliet» and a lyric-comic opera «Duenje» («Betrothal in the monastery»).

Key words: music in drama theatre, classics of English drama, new theatrical aesthetics, ballet, opera buffa, musical theatre of Prokofiev

Syrov V. N. Spanish flavour in Shostakovich's music. The article deals with stylistic mansidedness of Shostakovich's music in connection with Spanish motives that are disclosed in several aspects: semantic, scenic and stylistic. One can easily notice the traces of Spainphilia that make Shostakovich's creative work still more complicated and multivalued. As for hispanicisms, their sources are diverse. One can hear Russian music from Glinka up to Stravinsky, works of West European composers and at last everyday music in which Spanish flavour was assimilated by mass sense. Special attention is paid to the semantic meaning of hispanicisms: on the one hand there exist lightful images full of life enjoyment, on the other hand there come death images

symbolizing tragic sense and infernal welter. The examples from various genre spheres confirm that Spanish stylistics takes an important place in musical dramaturgy of Shostakovich's compositions.

Key words: Shostakovich, jota, pad'espan, habanera, Bizet, Tchaikovsky

Fedusova A. A. Synthesis of genres in the opera «The Emperor of Atlantis» by V. Ullmann. The article is devoted to the problem of genre synthesis in the opera «The Emperor of Atlantis» by the Czech-Austrian composer V. Ullmann (1898–1944). The relevance of the issue is due primarily to the insufficient knowledge of this unique piece of music, written in the Theresienstadt concentration camp, and the creativity of V. Ullmann as a whole. The purpose of this article is to identify the main genre sources of the opera «The Emperor of Atlantis» in the context of other pieces of music of the epoch. The article reveals the distinctive features of Zeitoper («topical opera»), which was developed in the pieces of E. Krenek, K. Weill and M. Brand. It also discovers the closeness to the traditions of the dance macabre, which also found its continuation in the composers quest of the 20th century (A. Onegger, D. Ligheti). Commedia dell'arte and melodrama are singled out as the genre sources of the opera, largely due to the influence of A. Schoenberg to the creativity of V. Ullmann. The interest of the composer to the east, the Japanese theater No, was also reflected in the unique genre of the «Emperor of Atlantis». The research of this opera reveals from a new perspective the question of genre synthesis in the musical theater of the 20th century.

Key words: Victor Ullmann, «The Emperor of Atlantis», synthesis of genres in opera, Zeitoper, dance macabre, commedia dell'arte, melodrama, Japanese theater no

Petri E. K. The «foreign» genre in the process of historical evolution: the problem of interaction of musical cultures. The interaction of musical cultures is manifested, in particular, in the borrowing of musical material. This process is especially intensive in the field of song genres. Russian professional music in the initial period of its formation for various historical reasons was strongly influenced by German musical culture. The article deals with the existence in Russia of one of the borrowed genres — hunting song. The article analyzes the position of this genre in German music: the connection with mythology, folklore, professional music and medieval Guild culture, the content side. In the 19th century hunting songs appeared in Russia: but the examples are few. What was «background» in the German song (the image of the forest) gets an independent value in the Russian music and is Russified; the techniques of such transformation are discussed in the article. In the second half of the 20th century hunting songs appeared in the musical culture of the informal youth movement — the works of bards, VIA, Tolkienists and representatives of the «Russian chanson». The content of the genre is typological, but its interpretation in different periods of the history of the genre actualizes various aspects of meaning, in this case it is the «aroma of freedom» of hunting songs. It is concluded that the process of genre metamorphosis is activated by interaction with the new environment. Moving the genre to another culture leads to its transformation in accordance with the cultural codes of the «host» party.

Key words: hunting in Germany, hierarchy of professions, folklore, mythology, Russian songs about the forest, Russian songs about hunting

Petri E. K. Jacob Shtaelin about the Russian folk song. The article analyzes a fragment of Jacob Shtaelin's memoirs devoted to the Russian folk song: this is the first review of the European musician about the Russian song. Shtaelin notes «Tatar», «Roman» and «Slavic» influences in Russian melodic, its originality, allows to get an idea of the genres of folk songs. An attempt is made to identify the musical notation examples given by Shtaelin, their proximity to the songs in the collections of Trutovsky, Lviv and Prach. The article includes an indirect review of folk singing (with an «open» sound). The importance of Shtaelin's analysis of folk music for the development of Russian musicology is pointed out.

Key words: Staehelin, folk song, melody, character, identification

Kharlov A. V. Acoustic environment in traditional culture. From experience of the alternative analysis. The article rises the problem of the analysis of an acoustic environment in traditional culture with the help of modern technical means. The technique of comparison of frequency characteristics of an acoustic component of genres of folk art developed at the theory of music department at the Nizhny Novgorod conservatory within the subject «Folklore and Ethnographic Practice» is offered.

The conditions of folklore material recording and the role of acoustic environment are analyzed. The method of application of the standards of recording and storing samples of folklore is described in detail. The acoustic space of old wooden houses and ways of influence of the latter on a performer are analyzed.

The article considers the possibility of using the method of EVP (electronic voice phenomenon) as one of the effective modern techniques that allow for a detailed comparative analysis of the frequency component of folklore samples in order to identify the causes of the impact of the acoustic environment on a human body. The principle of resonance by adding the timbre harmonics of the human voice and the main sound waves of old wooden houses is described in detail. The possibility of mutual influence of a person and an acoustic environment in both positive and negative aspects is treated as possible. The author attempts to analyze the non-musical genres of folklore using the capabilities of modern studio audiovisual tools allowing to consider sound space as a multifaceted information system. Its study will allow a different look at the phenomenon of traditional culture. The article raises the problems associated with the extinction of the singing tradition in modern conditions, which is the result of the destruction of the acoustic environment.

Key words: folklore, bylichka, belief, acoustic component, frequency range

Mao Nan. Flute art in China of the 20–21 centuries: Westernization or national identity? The Development of Western flute art in China turned out to be in a special situation: the European flute with the whole arsenal of means was compared with the sound image of its national flute culture. The timbre richness of national kinds of flutes, the special sonorous technique of playing these instruments in Chinese culture are intimately connected with the figurative structure of landscapes of classical poetry. The Western flute, with all its exquisite and diverse coloristic possibilities, is a melodic instrument in comparison with the «native» flute. Immersion in the aesthetic layers of ancient Chinese poetry will help to feel, understand, convey the connotation of Chinese music, recognizable within «one's own» experience. Creative problems of Chinese musicians directed toward the achievement of harmony of national and universal. The true counter-movement of Chinese and Western musical art is possible only on the basis of a deep immersion into native culture and the ability to «retell» it in the language of Western music. The art of playing the flute, embodying the shades of different musical cultures, is able to write its own page in this process.

Key words: Chinese flute art, European flute, musical experience, sound image of the instrument, musical-language border, foreign cultural listener

Lezhneva I. V. The problem of traditions inheritance in the native violin school of the late twentieth century. The relevance of studying the problems of traditions of the national violin school of the late twentieth century is now associated with the all-Russian tendency of revival the origins and traditions of national cultural institutions. Disintegration of the USSR, the second wave of emigration, educational reforms and the development of technologies in the 90s of the 20th century had a negative impact on communication between instrumental schools. The purpose of this article is to show that the gap in communication which occurred in the 1990s of the 20th century has led to the standardization in the violin pedagogy and performing art in various manifestations.

The research is based on scientific articles and works of the most outstanding researchers of the national violin school: I. Yampolsky, M. Berlyanchik, V. Grigoriev, E. Safonova; native teachers and psychologists: L. Vygotsky, A. Gotsdiner, A. Kravchenko, E. Sholomitskaya etc.

The results of the study are the following: a prerequisite for the gap in the communication in the national violin school was the crucial lack of bright personalities which resulted in the formation of the tendency of insufficient motivation in obtaining professional skills and abilities on the primary level of music education, reduction the number of bright individuals-performers among students of middle and senior levels.

Key words: Russian violin school, traditions, inheritance, communication, critical situation, musical educational environment

Reznik Arc. L. The suite by Igor Rekhin «In the memory of Eitor Villa-Lobos»: peculiarities of style and interpretation. The article is essentially the first work devoted to the analysis and study of this composition for the guitar in Russia. Genre features, dramaturgy and composition of the work have been considered; its melody, harmony, guitar texture and performance methods were analyzed. An attempt has been made to analyze the artistic connections between the Suite and other creations of the composer not only for the guitar, but also for ensembles. The purpose of the article is to identify characteristic features of the musical language of I. V. Rekhin. It has been shown that in the composition within the framework of symbiotic polystylistics there

are features of Latin American and Russian national styles, elements of jazz and baroque musical stylistics. The range of musical themes of the Suite is also analyzed from the viewpoint not only of the guitar, as an instrument, but also as means of achieving a specific effect. The paper discusses the process of creating the first guitar opus of the Moscow composer, provides references to the author's statements about his composition, connections with the music of E. Villa-Lobos, J. S. Bach, C. Debussy and the creative works of the guitarists K. Ragossnig and J. Pass. The article also analyzes the history of the relationship between the composer and the guitar.

Key words: I. V. Rekhin's musical style, guitar, suite, H. Villa-Lobos, symbiotic polystylistics

Grines O. V. To the question of «eternal image» interpretation: «Three songs of don Quixote to Dulcinea» by M. Ravel. The article is devoted to M. Ravel's vocal cycle on Moran's poems «Three songs of don Quixote to Dulcinea». The author aims to attract more attention of researchers and interpreters to the last work of the great French master, because this farewell masterpiece, which is a kind of the composer's confession and his will, has not yet been given due attention.

Ravel began to write the vocal cycle «Three songs of don Quixote to Dulcinea» in 1932 for the film by V. Pabst. Due to the progressing illness the composer was late with the execution of the order, and the film came out with the music by J. Ibert. However, Ravel completed work on the composition which on the one hand was explained by his creative credo — to bring each work to perfection, on the other hand spoke about a special attitude to the work.

The clear conciseness of the form and the masterful work with the word (the interlinear translation from French not the poetic text by E. Alexandrova is used), the richness of the harmonic palette and the rhythmic ingenuity — these and other features of the cycle allow the author to come to the conclusion about the originality of Ravel's treatment of the don Quixote's image and the high importance of the songs for understanding the composer's late style.

Key words: M. Ravel, don Quixote, vocal cycle, interpretation

Bragina N. N. Musicality of A. Platonov's prose. The article is an interdisciplinary study at the junction of philology and musicology. A prerequisite for this study is the general feeling of the musicality of Platonov's prose, emphasized by I. Brodsky in the preface to the «Foundation Pit». Platonov's texts influence the reader not only (and, perhaps, not so much) by images and plots, but by specificity of rhythm, phonemes, genre and dynamic switches, sometimes causing a shock emotional response — it means they work like music. The aim of the research is to reveal stylistic parallels of verbal and musical, which allow to consider the writer's prose from the point of view of a musician, to describe it using musical terminology on the basis of the study of the full corpus of the writer's works. As a result, in addition to the metaphorical understanding of music as a «sounding world», the article highlights the following factors: description of real-sounding music as a reflection of the musical context of the era, comparison of «high» and «low» musical genres as duplication of Plato's structure of the world, the use of the form shaping techniques similar to musical. The work of the leitmotifs in Platonov's texts, stylistic allusions that arise in the course of the language analysis. Assimilation of syntactic units and their functions with musical harmonic means.

Key words: musicality of prose, genre and stylistic allusions, leitmotifs, syntax, harmonic functions, ellipse, anticipation

Zusman V. G., Sidneva T. B. Boundaries of a word and music in the works of Franz Kafka. The article is devoted to the study of one of the most important and poorly studied aspects of the «Kafka and music» problem — the dialectics of the boundary between music and a word in the works of one of the most mysterious masters of the 20th century prose. Revealing bilingualism of the boundary, defining it as a hybrid sphere and a place of «meeting» of the different territories, the authors of the article pay attention to typical of F. Kafka's mentality attraction to the thin boundary between the human world and that of the nature. The multidimensionality and tension of the boundaries of a word and music is investigated by the authors primarily in the novels «The metamorphosis», «Studies of one dog», «Josephine the Singer, or the Mouse folk».

The article introduces the concepts of «false boundary» (imitation of the boundary) and inter-boundary which allow the authors to find additional arguments about the key importance of «transitions», «breaks», «barriers» and their mystification in Kafka's creativity.

Key words: word, sound, music, F. Kafka, boundary, inter-boundary

Авторы номера

Брагина Наталья Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Bragina N. N., PhD in Cultural Studies, Assistant Professor of the Theory of Music Department of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: nnbragina@yandex.ru

Гринес Ольга Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Grines O. V., PhD in Arts History, Professor of the Department of Concertmastership of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: olgagrines@yandex.ru

Данько Лариса Георгиевна, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, советник при ректорате по вопросам научной работы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор

Danko L. G., PhD in Arts History, Honoured Artist of the Russian Federation, Rector's Adviser on scientific work at Saint-Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Professor

E-mail: danklar@mail.ru

Зусман Валерий Григорьевич, доктор филологических наук, директор филиала НИУ «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород), профессор

Zusman V. G., PhD in Philology, Principal of National Research University Higher School of Economics (Nizhny Novgorod), Professor

E-mail: vzusman@hse.ru

Климовицкий Аркадий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Klimovitsky A. J., PhD in Arts History, Professor of the Theory of Music Department of St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

E-mail: a.klimovitsky@gmail.com

Лежнева Ирина Витальевна, доцент кафедры струнных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Lezhneva I. V., Assistant Professor of the Department of String Instruments of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: i.lezhneva@gmail.com

Мао Нань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, преподаватель по классу флейты Сианьской консерватории (КНР)

Maо Nan, Postgraduate student of the Department of Music upbringing and education of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Flute teacher at the Xian Conservatory of China

E-mail: 280527915@qq.com

Петри Эльвира Корнеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Арзамасского музыкального колледжа

Petri E. K., PhD in Arts History, Lecturer of Arzamas College of music

E-mail: e-petri@mail.ru

Резник Аркадий Леонидович, доцент Академии имени Маймонида

Reznik A. L., Assistant Professor of the Maimonides Academy

E-mail: arkadireznik@yandex.ru

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, заслуженный работник высшей школы РФ, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор

Sidneva T. B., PhD in Culturology, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics of Nizhny Novgorod State Glinka conservatoire, Honorary Figure of Russian Higher Education, Professor

E-mail: tbsidneva@yandex.ru

Смирнов Валерий Васильевич, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор

Smirnov V. V., PhD in Arts History, Honoured Artist of the Russian Federation, Professor, Main Researcher of Saint-Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

E-mail: diss@conservatory.ru

Сыров Валерий Николаевич, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор

Syrov V. N., PhD in Arts History, Honoured Artist of the Russian Federation, Professor, Head of the Music Theory Department of Nizhny Novgorod State Glinka conservatory

E-mail: valerysyrov@gmail.com

Федусова Алина Алексеевна, аспирантка кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Fedusova A. A., Postgraduate student of the Music History Department of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: Linkastar58@gmail.com

Харлов Андрей Владимирович, старший преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Kharlov A. V., Senior Lecture of the Theory of Music Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

E-mail: artandy79@yandex.ru

Content**Problems of musical theory and history**

Klimovitsky A. I. About quinto-tone in Beethoven's melody: theoretical analysis notes 3

Smirnov V. V. At the origins of Soviet conservatory musicology 14

Danko L. G. English subjects in the musical theater of Prokofiev (William Shakespeare – Georg Bernard Shaw – Richard Brinsley Sheridan) 17

Syrov V. N. Spanish flavour in Shostakovich's music 21

Fedusova A. A. Synthesis of genres in the opera «The Emperor of Atlantis» by V. Ullmann 27

Questions of ethnomusicology

Petri E. K. The «foreign» genre in the process of historical evolution: the problem of interaction of musical cultures 31

Petri E. K. Jacob Shtaelin about the Russian folk song 38

Kharlov A. V. Acoustic environment in traditional culture. From experience of the alternative analysis 43

East and West: exploring Chinese musical culture

Mao Nan. Flute art in China of the 20–21 centuries: Westernization or national identity? 48

Problems of theory and history of musical performance

Lezhneva I. V. The problem of traditions inheritance in the native violin school of the late twentieth century 52

Reznik Arc. L. The suite by Igor Rekhin «In the memory of Eitor Villa-Lobos»: peculiarities of style and interpretation 57

Grines O. V. To the question of «eternal image» interpretation: «Three songs of don Quixote to Dulcinea» by M. Ravel 63

Music in its artistic parallels and interrelations

Bragina N. N. Musicality of A. Platonov's prose 71

Zusman V. G., Sidneva T. B. Boundaries of a word and music in the works of Franz Kafka 79

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят одностороннее, «слепое» рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

ISSN 2220–1769

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

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

Издается с 2009 года. Выходит 4 раза в год.

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

Свободная цена.

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

Дата выхода в свет: 21.12.2018.

Формат 60×84/8. Усл. печ. л. 10,7. Тираж 100 экз. Заказ № 175.

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

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