



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2019 №3(30)

**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: (495) 691-30-78
E-mail: editor-in-chief@uz-
gnesin-academy.ru
<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать
26.09.2019 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.

Цена свободная
Отпечатано в ООО
«Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоград-
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2019

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Дулова Е.Н. (Беларусь)
Доктор искусствоведения, профессор
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И.П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора	3
Актуальные проблемы музыкознания	
<i>Наталья Гуляницкая.</i> Музыковедение: Вопросы без ответа?	4
Духовная музыка	
<i>Надежда Филатова.</i> «О Боге Великом он пел, и хвала его непритворна была». Вспоминая о Юрии Марковиче Буцко.	12
<i>Ирина Полозова.</i> Признаки архаизации в певческой практике старообрядцев как проявление охранительного механизма	19
<i>Галина Пожидаева.</i> О новосакральной музыке XXI века: «Пасхальные напевы» Владимира Пожидаева	32
Из истории русской музыкальной культуры	
<i>Вера Юдина.</i> Песенное собрание П.В. Киреевского в контексте русской музыкальной культуры первой половины XIX века (К 210-летию со дня рождения фольклориста)	49
<i>Дмитрий Беляк.</i> Virtuозное письмо в Первом фортепианном концерте П.И. Чайковского.	58
<i>Александр Демченко.</i> Диссонансы	68
Современная музыка	
<i>Анна Кром.</i> Кроссоверы: Сущность понятия и опыт его применения в изучении американского минимализма	86
<i>Анна Панова.</i> «Лебединая песня» Виктора Екимовского: Особенности воплощения концептуальной композиции	91
<i>Александр Тавризян.</i> Композиторские техники в кинофантастике на примере саундтрека Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума» (Eternal Sunshine of The Spotless Mind, 2004)	97
Музыка народов мира	
<i>Сянь Ляюнь.</i> Симфоническая сюита в Китае	111
Книги	
<i>Гузель Сайфуллина.</i> Рецензия на книгу «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана».	120
Сведения об авторах	124
About the Authors	126
Аннотации и ключевые слова	127
Abstracts	131
Требования к статьям.	135

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий номер «Ученых записок», как обычно, представлен статьями с разнообразной и, с нашей точки зрения, чрезвычайно важной тематикой: что такое музыкальное произведение с позиций сегодняшнего дня, как работают композиторы XXI века, использующие такие жанровые категории, как *opus-posth*, *симулякр*, *палимпсест*, *граффити*, *ассамбляж*, *коллаж*, *бриколаж* и т. д. Эти и другие животрепещущие вопросы современного музыкознания обсуждаются в статье Н. С. Гуляницкой, открывающей выпуск. Три композитора XXI века — Ю. Буцко, В. Пожидаев, В. Екимовский (они представлены в статьях Н. Филатовой, Г. Пожидаевой и А. Пановой соответственно), своим творчеством отчасти отвечают на поставленные вопросы, с одной стороны, развивая линию духовных жанров, а с другой активно применяя современные композиторские техники.

А. Кром вносит в спектр обсуждаемых проблем понятие *кроссовер*, используемое для изучения американского минимализма.

Иная сфера касается истории русской культуры — от ее древних пластов (певческая практика старообрядцев — автор И. Полозова), первой половины XIX века (песенное собрание П. В. Киреевского — автор В. Юдина) — к обобщающему взгляду на социально-культурные сложности начала XX века (автор А. Демченко). Virtuозное письмо Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского (автор — Д. Беляк) рассматривается с позиций композиторских ориентиров на предшествующие образцы концертного жанра.

Жанровую мозаику этого номера продолжают материалы, посвященные киномузыке, точнее, кинофантастике (автор А. Тавризян) и симфонической сюите в Китае, ее бурному развитию в XX в., произошедшему благодаря опоре на европейские образцы (автор — Сянь Ляюнь).

Развернутая рецензия Г. Сайфуллиной на книгу «Музыка в контексте ислама: Традиции Ирана» никого не оставит равнодушным к факту приобретения самой книги.

Завершая краткий обзор материалов, сообщая, что редакция Ученых записок, стремясь удовлетворить возникший в последнее время спрос на публикации, расширила объем издания, получив соответствующее разрешение ВАК.

И. С. Стогний

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Наталья Гуляницкая

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ: ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТА?

Методология науки о музыке — область неиссякаемых проблем... В новое время появляются и новые вопросы, ответы на которые ищут многие исследователи. Музыкальное сегодня — не исключение. Продолжают существовать проблемы, не утратившие своей актуальности; появляются вопросы, ждущие обсуждения и разрешения. Например, что есть «автор» и «авторство» в эмбiente постмодерна? Что есть «произведение», а что есть «симулякр» и проблема «художественного стиля», вытекающая из этой оппозиции? Что есть «форма-содержание» в условиях композиторских «интенций» и «логоцентризм» в музыкальной композиции? «Лексикон неонклассики» и его отношение к музыкальной культуре современности? «Культурный трансфер» — как этот феномен соотносится с «компаративистикой» на современном этапе развития сравнительной поэтики? *Et cetera, et cetera...*

Количество вопросов этим перечнем не исчерпывается. Они определяются и музыкальной практикой, и музыковедческой наукой, и, наконец, социальными условиями. Выскажем некоторые соображения по этому поводу.

Произведение искусства, художественное произведение (?) — «объект, обладающий эстетической

ценностью; материальный продукт художественного творчества (искусства), сознательной деятельности человека»¹. Это определение уже само по себе ставит не один вопрос — «художественное», «эстетическое», «материальное», «сознательное», — ответы на которые неоднозначны.

В.В. Бычков утверждает: «Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом»². К основным категориям классической эстетики отнесены *эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, ирония, безобразное, игра, искусство*³. Но современное эстетическое сознание, согласно Бычкову, требует иного подхода. К паракатегориям неонклассики отнесены: *лабиринт, абсурд, жестокость, повседневность, телесность, вещь, симулякр, артефакт, объект, эклектика, автоматизм, заумь, интертекст, гипертекст, деконструкция*. Автор подчеркивает, что неклассическая эстетика выработала большое количество «смысловых единиц», хотя еще и не полноценных категорий, хотя еще и не стабильных. Это рабочие слова, часть из которых либо утвердится в эстетическом сознании, либо отпадет. Если такова ситуация в мире современного знания, то о какой «эстетической ценности» идет речь в концепте *произведение?*

Далее. В свое время, напомним, о значении понятия «художественность» писал И.А. Ильин (1883–1954)⁴. «Искусство есть служение и радость», что «будет впрямь и всегда» (обращение к С.В. Рахманинову); «художественное совершенство» — вопрос для всего искусства (Н.К. Метнеру); в спорах о художественном важно сосредоточиваться на том, «что в самом деле хорошо» (И.С. Шмелеву); «талант — и все кончено», но талант, которому «необходим еще духовный опыт, творческое созерцание, творческое вынашивание» (молодым русским поэтам); «художественный акт одинокого поэта ... недоступен его современникам» — недоступен до определенного времени; «борьба за художественность» — это значит, «что художественному творчеству можно и должно учиться», когда не путают технику и «художественность», ког-

да создается «художественный организм», когда «читатель-слушатель-зритель идет навстречу» ... когда «растет и крепнет в душах школа истинного мастерства»⁵. Таким образом, что такое «художественность», — предельно ясно из этого многоаспектного определения И.А. Ильина. Однако понятие художественного в искусстве остается проблемным в поле *пост-культуры*. Нет необходимости приводить примеры.

Что касается *материального продукта*, то, как известно, в конце XX века появилось направление концептуализм — в литературе, живописи, музыке, — для которого на первом плане был замысел произведения, документированный в словесном концептуальном проекте. А сама реализация замысла, по сравнению с идеей, оказывалась необязательной. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» (1999 г.) значит:

«В основе этого проекта лежит очень простое соображение, состоящее в том, что концептуализм имеет дело с *идеями* (и чаще всего — с *идеями отношений*), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именованностей. Мир идей (тем более идей отношений и отношений между идеями) — в каком-то смысле мир “несуществующий”, и способы его “воспроизводства”, если можно говорить об этом по аналогии с миром предметным, “существующим”, значительно отличаются от таковых, принятых и понятных нам в “мире обыденного”»⁶.

Что же получается?

Коль скоро немало разночтений и несогласий в словесных характеристиках, входящих в дефиницию «произведение», то вряд ли можно воспринимать ее как таковую на все времена.

Поэтому есть смысл обратиться не к словам, а к звукам — к самим звучащим арт-объектам. Г.Г. Гадамер, основоположник философской герменевтики, замечал, говоря о «потрясении», которое испытало общественное мнение в связи с искусством Новейшего времени:

«Я хотел бы тактично обойти молчанием вопрос о том, какое это рискованное предприятие — исполнять в концертном зале современную музыку. Как правило, ей приходится отводить место в середине программы... Здесь проявляется разлад между искусством как религией образования, с одной стороны, и искусством как средством эпатажа — с другой. <...>

...Почему понимание современного искусства представляет собой проблему для теоретической мысли. Нам предстоит не просто осознать, как тесно и неразрывно связаны художественная форма прошлого и ее сегодняшнее разрушение»⁷.

Следовательно, социальная ситуация в современной музыке требует особого подхода, учитывающего возможные *деконструкции*, которые могут возникать в связи с особым мировосприятием, мироощущением⁸.

Современные композиторы продуцируют композиции, жанровая принадлежность которых именуется не только как *opus-posth*, но и как «симулякр», «палимпсест», «граффити», «ассамбляж», «коллаж», «бриколаж» и др. При этом наблюдается тенденция к расширению понятия, к его своеобразному толкованию, что провоцирует и различные вопросы.

Так, в конце прошлого века Жорж Апергис, как известно, сочинил неординарный цикл: *Simulacre I* (1991) для сопрано, кларнета и перкуссии; *Simulacre II* (1993) для сопрано, бас-кларнета и маримбы; *Simulacre III* (1994) для сопрано, двух кларнетов и маримбы; *Simulacre IV* (1995) для бас-кларнета. Что означает это слово, принятое философами, эстетиками, литераторами? Так, Жан Бодрийар, считая, что «эпоха постмодернизма — эпоха тотальной симуляции», формулирует: «Симулякр — это вовсе не то, что скрывает собой истину, — это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина»⁹.

О «симуляции» нередко пишут, употребляя термин «*гиперреальность*», что означает «неспособность отличить реальность от фантазии...». При этом «гиперреальность» характеризуется заменой реального знаками реальности — симулякрами¹⁰. (Заме-

тим, что этот термин применял и Умберто Эко¹¹). Виктор Пелевин в романе «Бэтман Аполло»¹² довольно ясно описывает понятие симулякра, называя его «поддельной сущностью», «тенью несуществующего предмета», «подта-совкой перед глазами зрителей».

Возвращаясь к творению Ж. Апергиса, пытаюсь определить его стиль, прежде всего, зададим вопрос: есть ли в нем та «единораздельная цельность», которая необходима для этого понятия? Что касается «деструктурных данностей», то, исходя из самого именованного сочинения, весьма проблематично найти «означаемое». Похоже, что это *ничто* есть *ничто* или *ничего*¹³. Но для определения стиля, если исходить из теории А.Ф. Лосева, важен «художественный потенциал» произведения. «Стиль выражает собой художественную мощь произведения. Тут, однако, мало ограничиться ничего не говорящим термином “художественное произведение” <...>. Но сейчас необходимо будет еще и еще раз подчеркнуть, что художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике»¹⁴. Отсюда и «симулякр», который не отвечает этим условиям.

Однако «означающее», его «структурная модель» (в отличие от «деструктурной модели»), вполне восприимчива и может быть понята на основе параметрического подхо-

да (peatch, rhythm, timbre, dynamics, articulations). Следовательно, определение стиля симулякров требует специфической методики анализа как бы непроизведения, как бы тени произведения.

Не исключено, что «Граффити для перкуссии» (1980) Ж. Апергиса или «Граффити» для 7 исполнителей (композиция № 78 (1998) В. Екимовского также требуют особого подхода (возможно, хотя бы аллюзии на предметы настенной живописи, как и приемы изображения и восприятия их). Если граффити как область современных «Writing on the Wall», настенных росписей, исследована достаточно подробно по всему миру, то граффити в музыке¹⁵ — область еще неопознанных музыкальных объектов.

Задумываясь над проблемой произведения в современной музыке, невозможно пройти мимо такого старого/нового феномена, как *палимпсест*. Его толкуют и в узком, и в широком смысле слова. Так, в понимании Жерара Женетт, перу которого принадлежит труд «Palimpsestes, La littérature au second degré» (1982), палимпсест — это особый способ организации письма в современной литературе, когда в новом тексте проступают элементы «стертых» более ранних слов. При этом проявляется то, что именуется как «интертекстуальность» или «паратекстуальность»¹⁶.

О музыкальном палимпсесте размышляет Жорж Апергис, написавший сочинение, названное «Dans le mur» («На стене»), в котором попытался отразить процесс создания вторичного авторского арт-объекта. «Моя первоначальная идея возникла, когда я смотрел на людей, оставляющих на

стенах свои надписи, пишущих и избретающих нечто вроде воображаемого письма»¹⁷.

Продолжает исполняться Palimpsest для ансамбля Яниса Ксенакиса (1979) — оригинальное сочинение, в котором немаловажны, видимо, национальные корни автора (*греч.* — *palimpsestos* — *вновь соскобленный*). Включающее богатую тембровую палитру (дерево, медь, перкуссии и фортепиано), оно своеобразно структурировано. Стратификация — «архитектонический» прием, позволяющий выделять структурно-тембровые уровни. Фортепиано и ударные, дополняемые другими тембрами, образуют проступающие слои фактуры, на которые наносится как бы новое письмо, череда сменяющихся образов. Музыкальные параметры — высотность, ритм, тембр и динамика — играют ведущую смыслообразующую роль в непрерывном процессе становления энергетически заряженной формы. При этом и сама музыкальная графика, наносимая на «соскобленные» листы бумаги, звучит весьма изобретательно и изобразительно.

Жанр палимпсеста разрабатывает и Джордж Бенджамин. Palimpsest I (2000), Palimpsest II (2002) для оркестра — пьесы, посвященные Пьеру Булезу и впервые им исполненные. Что характерно для этого своеобразного «цикла»? Дж. Бенджамин в своем Предисловии сообщает слушателю о старинных документах, ошеломивших его и сподвигнувших на творчество¹⁸. Исходя из этого текста, в процессе слушания музыки стоит обратить внимание: а) на исходную тему, «своеобразный» гармонический облик которой «очень прост

и прозрачен» и, главное, «продолжает присутствовать под поверхностью музыки», связанной с ней; б) на звучание наслаиваемых эпизодов, которые, «имея свой вид», должны звучать «абсолютно точно и ясно»; в) на связь первого и второго палимпсеста, следующих друг за другом и приводящих к совместному звучанию. «Из этого *tutti* характерный материал *Palimpsest'a I* — часть которого присутствовала подспудно повсюду — прорывается наружу. Когда музыка близится к неожиданному завершению, элементы обоих Палимпсестов сталкиваются и объединяются»¹⁹.

Музыкальный образ палимпсестов Дж. Бенджамина — это своеобразный феномен, требующий поиска методики «дешифровки» формообразования и конструктивных принципов.

Итак, проблема «художественного произведения» в современном эмигрантском — только на первый взгляд может казаться несущественной. На самом деле, она достойна самого серьезного обсуждения и поиска подхода ко многим музыкальным творениям нынешних композиторов. И концепция деконструкции (Ж. Деррида и других), востребованная современным гуманитарным знанием, имеет немаловажное отношение к музыке и ее интерпретации.

Автор и авторство?... Об этом так много говорят (или, вернее, говорили) в последнее время, что нет никакой надобности воспроизводить позицию Владимира Мартынова и связанную с нею критику. Приведем лишь умозаключение автора: «Так что окончание времени композиторов не следует понимать как полную остановку композиторской деятельности

или как полное исчезновение композиторов из контекста общественно-художественной жизни. Конец времени композиторов означает лишь то, что принцип композиции утратил свое онтологическое и религиозное предназначение»²⁰.

Однако «личностное начало» в музыке, возникшее в давние времена, никто, по-видимому, не отменял. Д.С. Лихачев научно доказал: «Литературная система русского XVIII века в основном ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран»²¹. И это касалось не только литературы, но и музыки того времени. Говорить о конце «времени композиторов» — означает ли это, что следует подразумевать и конец «личностного начала»? Личностное, существуя в современной музыкальной реальности, позиционирует себя в композиторстве по-разному. Имеется в виду, например, постмодернистская *интертекстуальность* (см. выше неклассические паракатегории), выросшая на почве «трансплантации» (Д. Лихачев) или, по-нынешнему, — «трансфера» (М. Эспань).

Например, слушая и анализируя такую музыку, как «Vita Nova» В. Мартынова или «Дети Розенталя» Л. Десятникова (как и многие его композиции по Астеру Пьяццолла), — разве не возникает проблема авторства: отделить авторское от неавторского, «свое слово» от «чужого слова»? А, может быть, лучше воспользоваться терминологией М. Бахтина — «свое-чужое слово»? Хотелось бы в поисках ответа отличать концептуальное от неконцептуального, идеологическое от «утилитарного».

Эти вопросы, как и выше поставленные, остаются пока без непротиворечивого ответа...

Личностное (а оно же авторское) продолжает о себе заявлять. И достаточно слышимо и зримо. На музыкальном фестивале «Другое пространство» — 2018 (руководитель В. Юровский) Владимир Мартынов представил знаковое произведение — «Рождественская музыка» для детского хора, камерного оркестра и органа (новая версия сочинения 1976 года). Основная идея — «освободить музыку от диктата композитора»²². В контексте этой проблемы В. Мартынов ссылается на опыт В. Сильвестрова, который в «Тихих песнях», преодолевая авангардизм Денисова и Губайдулиной, допускал еще «много сложностей композиторства как такового». Мартынов решил поступать «более жестко» и в «Рождественской музыке» задумал свести композиторские премудрости к «примитивной геометрии сопоставления параллельного мажора и минора и к квадратному повторению запева и припева»²³.

Кроме того, В. Мартынов попытался объяснить рецепцию повторности в музыкальном восприятии. Репетитивность, по мнению композитора, «должна пониматься как защитная стратегия по отношению к потрясениям и травмам, которые наносит нам мир»²⁴. В опоре на Евангельское изречение²⁵ композитор строит весь свой концептуальный замысел²⁶, воплощая его в развитую 8-частную композицию. «Счастливое детство всегда связано с чудом, с Христом, с Рождеством прежде всего»²² — таков смысл этой «оратории», торже-

ственной и ликующей, светлой и радостной.

Что значит освободиться от композиторского «диктата»? В. Мартынов предстал в этой композиции не только как автор, но и как участник музыкального действия — «нарратор», сказующий о событиях более чем 2000-летней давности. При этом произведение обладает тем, что называется «художественный стиль»: постминимализм как некая «новейшая простота», а не общеизвестная «новая простота»²⁷, как плод концептуальности, которая постепенно дает о себе знать в процессе становления музыкальной ткани. В этом процессе автором скоординированы все уровни рецептивно-музыкального восприятия, как-то: темброво-пространственный (постепенное включение исполнительского состава), музыкально-тематический (охват звуковысотного и фактурного диапазона), формотворческий (крещендирующая композиция — от solo к tutti).

Рождественская музыка В. Мартынова — это грандиозное музыкально-ораториальное действие, минимум средств в котором искусно сочетается с максимумом художественного результата. Мало материала (вплоть до унисонного), но много звучания; мало слов, но много энергии смысла... И все это — как идея, так и ее претворение — плод автора и авторства.

В завершение хотелось бы повторить: вопросы без ответа не есть экстраординарная ситуация в искусстве. Она возникает при столкновении прошлого и настоящего, классического и неклассического, традиционных методов и поиска иных методов.

Проблемы метода анализа современных музыкальных сочинений — как в контексте разноречивых толкований приходится к системному знанию (если необходимость в нем еще не ис-
чезла)? *Гипотеза: музыкальное творение как носитель смысла и музыкального языка может САМО о себе рассказать и реципиенту-слушателю, и реципиенту-«толмачу».*

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ru.wikipedia.org Произведение искусства.
2. *Бычков В.* Эстетика: учебник. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Гардарики, 2006. С. 7.
3. Там же, с. 17.
4. Статьи, опубликованные в 1932–1943 в Париже, образуют цикл: «Что такое искусство», «Что такое художественность?», «Искусство и вкус толпы», «Талант и творческое созерцание», «Одинокий художник», «Борьба за художественность».
5. Там же, с. 243–290.
6. <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>
7. https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika_Leschinskaya/11.pdf
8. Н.Б. Манковская объясняет: «Деконструкция (франц. *déconstruction*) — философское понятие, предложенное М. Хайдеггером, введенное в научный оборот Ж. Лаканом и теоретически обоснованное Ж. Деррида. В последней четверти XX в. идеи деконструкции были востребованы различными сферами гуманитарного знания — философией, искусствознанием, историей, политологией, социологией; получили они развитие и в теологии... Философская парадигма деконструкции ассоциируется с тем способом мышления, мировосприятия и мироощущения, который характеризуется как «постмодернистский». <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b>
9. По Бодрийяру: «В ситуации постмодернистского общества, когда реальность превращается в модель, противопоставление между действительностью и знаками стирается, все превращается в симулякр — копию, изображающую что-то, либо вовсе не имевшее оригинала в реальности, либо со временем его утратившее». https://ru.wikipedia.org/wiki/Симулякры_и_симуляция
10. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиперреальность>
11. Umberto Eco, *Travels In Hyperreality*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
12. Автор: «В книге действуют герои романа «Empire V», но предварительное знакомство с ними не обязательно. Вы можете начать отсюда и прочесть «Empire V» потом». <https://www.читать-онлайн.com.ua/sovremennaya-proza/7993-pelevin-viktor-betman-apollo.html>
13. Ничего «стало обладать онтологическим весом благодаря засилью симулякров. И теперь мы уже не можем сказать, что ничего — нет. Ничего — есть. И более того, скорая победа симулякра будет означать, что только Ничего и есть. Скорее, ничего другого нет, а Ничего как раз есть, и его становится все больше и больше». <https://history-of-art.livejournal.com/300972.html>
14. *Лосев А.* Проблема художественного стиля. К., 1994. С. 219.
15. С тех пор, как граффити превратили в неотъемлемую часть поп-культуры, его стали ассоциировать с музыкой в стиле хип-хоп, хардкор, битдаун и брейк-данс. Для многих это образ жизни, скрытый от общественности и непонятный широкой публике [20, Mystery Interview]. <https://yandex.ru/search/?text=графффити&lr=213>
16. Об этом пишет О.В. Гарбуз — в диссертации, защищенной в МГК в 2012 г. (научный руководитель А.С. Соколов): <http://www.dissercat.com/content/palimpsest-v-muzyke-paskalyadyusapena#ixzz5e61pXpzz>

17. Цит. по: *Пантелеева Ю.* Музыкальный палимпсест» — перевод интервью с Ж. Апергисом, озаглавленном в оригинале «Palimpseste musical» (2007). Статья опубликована: Слово композитора и о композиторе: Сборник статей и материалов /ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. С.147–153.

18. «...впервые я столкнулся с палимпсестом в книге о средневековой музыке и был зачарован идеей куска пергамента или грифельной доски вновь и вновь используемых для различных музыкальных произведений. Это были труднодоступные материалы, и с каждым новым сочинением эскизы вновь и вновь записывались поверх предшествующих записей. Когда мы сейчас, 600 или более лет спустя, смотрим на эти манускрипты, мы видим чрезвычайную запутанность записей... И если кто-то расшифрует эти таинственные скопления, вы сможете увидеть, как различные слои накладываются друг на друга и сможете найти среди них первоначальный текст. Именно эта идея вдохновила мои произведения».

19. <https://music1900.wordpress.com/2016/06/13/бенджамин-дж-палимпсесты-для-оркестр/> — «Джордж Бенджамин. Программные замечания».

20. Цит. по: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/>

21. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 214.

22. *Мартынов В.* Буклет «Другое пространство». Москва. 2018. С. 37.

23. Там же, с. 37.

24. Там же.

25. «... Иисус ... сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3), «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10:14), — сказано в Евангелиях.

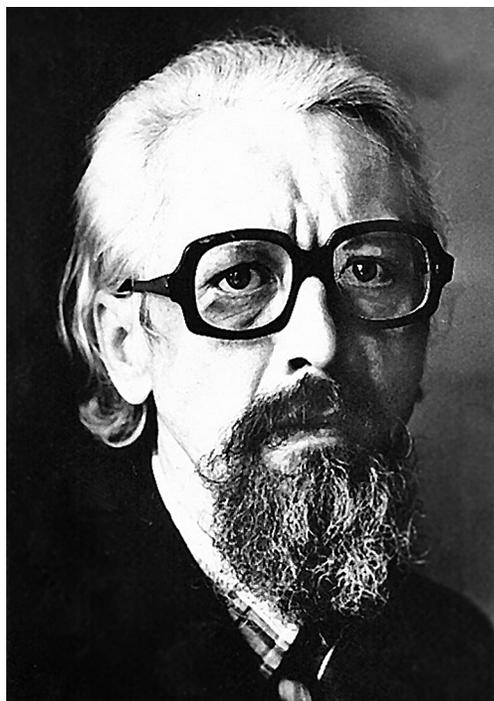
26. Исполнительский состав концерта 01.12.2018 был великолепен: Ансамбль солистов «Академия старинной музыки» московской филармонии (рук. и солистка — Татьяна Гринденко) и Большой детский хор имени В.С. Попова (худ. рук. — А. Кисляков, дирижер — Г. Журавлев).

27. Слушать здесь: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/3135/38507.html>



«О БОГЕ ВЕЛИКОМ ОН ПЕЛ, И ХВАЛА ЕГО НЕПРИТВОРНА БЫЛА»*

Вспоминая о Юрии Марковиче Буцко



Прошедший 2018 год был памятным для семьи композитора Юрия Буцко и для всех тех, кто знал, любил, высоко ценил и (не будет преувеличением сказать) благоговел перед этим Мастером, которого по праву можно отнести к творцам первого ряда в отечественной музыкальной культуре. Юрия Буцко не стало в мае 2015 года — он не дожил три

года до своего 80-летия. Творческий путь композитора совпал с эпохальными периодами в истории нашего Отечества — он застал и время Советского строя, и годы так называемой Перестройки, и период Новейшей истории. Перелистывая страницы своей жизни, композитор оставался верен избранному направлению: идти «тесными вратами», всецело посвящая себя высокому и благородному — творению музыки и педагогике. Таким мы узнали Юрия Марковича из тех интервью, которые дал нам композитор, таким он раскрывается и в своих сочинениях.

Имя композитора незаслуженно долго пребывало в тени, и уже давно назрела необходимость представить музыкальной общественности его творчество в полном объеме.

До настоящего времени о судьбе Юрия Буцко имелся скупой, переходящий из источника в источник набор энциклопедических сведений. Известно, что он из семьи военного и родился в городе Лубны (Полтавская область). После войны семья будущего композитора переехала в Москву. Окончив школу, Юрий Буцко поступил на исторический факультет Московского государственного педагогического института. Обучение на историческом

* Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Ангел». — *Прим. ред.*

факультете — немаловажная деталь в биографии композитора. Юрий Буцко проучился всего два курса, однако интерес к древности, нацеленность на историческую достоверность, правдивость в полной мере проявились в его музыкальных произведениях.

Юрий Буцко получил профессиональное музыкальное образование, пройдя путь от музыкальной школы, Музыкального училища имени Октябрьской революции до Московской консерватории, где в 1966 году окончил теоретико-композиторский факультет (класс композиции С.А. Баласаняна), а в 1968 г. — аспирантуру. В Московской консерватории он проработал с 1969 по 2013 год, являясь преподавателем дисциплин «Инструментовка» и «Чтение партитур», хотя его опыт и величина композиторского дарования, безусловно, представляли бы несомненную ценность в деле взращивания и «окультуривания» молодой композиторской «поросли» на уроках по композиции.

Юрий Буцко не любил называть процесс создания музыки *творчеством*, он говорил, что это его *работа*¹. И работа эта, по всей вероятности, являла собой необычайно напряженный и самоотверженный, дено и ноцно (композитор рассказывал, что часто пишет музыку по ночам) совершаемый труд. Неудивительно, что результатом такой интенсивной созидательной деятельности явилось объемное музыкальное наследие, оставленное композитором. Им написаны четыре оперы (три из них — камерные); балет; семь симфоний, четыре камерные симфонии, пять симфоний-сюит, несколько концертных симфоний для различных оркестровых составов и со-

лирующих инструментов; концерты для фортепиано, скрипки, альты, виолончели с оркестром; две оратории, семь кантат, хоровые циклы; семь квартетов, пять фортепианных трио (среди которых — Трио-квинтет); сонаты для фортепиано, альты, скрипки, виолончели; два органых цикла (Первая и Вторая «Большие органые тетради»); вокальные циклы; значительное количество музыки к кинофильмам и театральным постановкам².

Масштаб дарования Юрия Буцко проявился уже в годы учебы. Ко времени окончания аспирантуры им было написано более 20 произведений, в том числе две оперы: «Записки сумасшедшего» по Н.В. Гоголю (1963) и «Белые ночи» по Ф.М. Достоевскому (1968)³. В 60-е годы Юрий Буцко создает такие значительные сочинения, как кантата № 2 «Вечерок» (1961) и кантата № 4 «Свадебные песни» (1964), вошедшие в направление так называемой новой фольклорной волны в отечественной музыкальной культуре.

Знакомство с произведениями Юрия Буцко убеждает в многогранности личности автора, не ограниченного рамками одной эстетики. Композитора одинаково вдохновляло и вызывало благородное восхищение все то великое, что явили миру западноевропейская и отечественная культура. Юрий Буцко прямодушно, принимая или отторгая, реагировал на процессы, происходящие в общественной жизни социума, о чем свидетельствуют, к примеру, созданные им в те же 60-е годы «советские» сочинения: кантаты № 3 «Ода революции» (1965) и № 5 «Маяковский-детям» (1968) или, написанная уже позднее Камерная симфония № 2 «Ода па-

мяти жертв революции» (1983). Эти сочинения лишены какого-либо намека на политическую ангажированность, они не были созданы по «госзаказу», а явились живым и искренним откликом автора на смысловую атмосферу советского времени.

Творчество Баха, Р. Штрауса, Мессиана, Мусоргского, Рахманинова — любимых композиторов Юрия Буцко — нашло преломление в его сочинениях. Он называл себя преемником традиций Рахманинова, сакральную музыку которого признавал вершиной русской духовной культуры.

В музыке Юрия Буцко раскрывается широкая палитра литературных образов из произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Ходасевича, Маяковского, Блока, Клюева, древнегреческого драматурга Аристофана, Иоанна Грозного. Композитор умел ощутить, выбрать и воплотить главное и существенное в поэзии привлеченных им в «соавторы» мастеров слова. Примечательно, что в ряду поэтов, к сочинениям которых обращался Юрий Маркович, имеется фигура кальвинистского священника Бенуа де Дарделя, на поэму которого композитор создал кантату № 7 «Метаморфозы». О поэзии Бенуа де Дарделя композитор говорил: «так нужно мыслить — по-детски, церковно, но и светски».

Что же составляло суть столь в смысловом отношении необычайно насыщенного процесса созидания музыки Юрием Буцко, и какие внутренние события тому способствовали? С самого начала композиторского пути он проявил себя как автор, тяготеющий к глубинным духовно-культурным национальным пластам. Еще в 60-е годы Юрий Буцко начал постигать мир

древнего Православия, познакомившись с Русским Севером — хранителем традиций старообрядчества. Он неоднократно бывал в северных краях в качестве путешественника и участника фольклорных экспедиций. События этих поездок задали определенный вектор жизненному и творческому пути композитора. В 60-е годы Юрий Буцко познакомился с жителями деревни в Каргопольской области — братом и сестрой Максимом Ивановичем и Фомаидой Ивановной Залесскими, которые открыли ему культуру и смысловые основы старообрядчества, познакомили с крюковыми книгами, старинными иконами. Большое впечатление на композитора произвела история семьи старообрядцев Лыковых (бежавшие от советской власти в Саянскую тайгу в 30-е годы XX века, они были обнаружены спустя 40 лет удивительным образом сохранившими уклад жизни допетровского времени)⁴.

Для композитора были характерны дление, «педализация» духа старины во всех его проявлениях. Так, с 70-х по 90-е годы он последовательно создает ряд сочинений, воспевающих праотеческие традиции. К ним относятся четыре симфонии-сюиты: № 1 «Древнерусская живопись» (1970), № 2 «Из русской старины» (1982), № 3 «Господин Великий Новгород» (1987), № 4 «Народная Русь Христа ради» (1992). Композитор остро ощущал уход этого древнего мира, о чем говорит название его симфонии-эпилога «Русь уходящая» (1993). Симфония предварила создание оратории № 2 «Песнослов» (1999), о которой сам Юрий Буцко говорил: «это произведение об утраченном укладе жизни», и отражение этого уклада он

нашел в «застывшем памятнике старообрядчеству» — поэзии Н. Клюева.

Проявления старины, особая «патина» произведений Юрия Буцко облакаются в разные как смысловые, так и композиционные формы. В первую очередь нужно сказать о знаменных темах, которые в сочинениях композитора предстают в своего рода новом «окладе». Так, древнерусские знаменные темы звучат в его пьесе «Евхаристический канон» для Большого симфонического оркестра, в Трио-квинтете.

В современном музыковедении хорошо известен тот факт, что Юрий Буцко является создателем собственной ладовой системы на основе обиходного звукоряда. Основные ее постулаты композитор изложил в аннотации к своему произведению «Полифонический концерт для четырех клавишных инструментов, хора и ударных» (1969), в котором она была впервые применена. Авторская система композитора построена на расширении знаменного звукоряда за счет прибавления согласий в обе стороны вплоть до момента замыкания круга и повторения начальных тонов. В основном композитор применял свою ладовую систему в инструментальной музыке («Полифонический концерт», Трио-квинтет, Соната для фортепиано), но «знаменные» отголоски присутствуют и в музыке вокальной.

В музыке Юрия Буцко насыщенно представлена еще одна составляющая глубинных слоев творчества народа — духовный стих. Достаточно вспомнить его «Былину о Борисе и Глебе»⁵ или кантату «Четыре старинных песнопения», в основу которой положен материал из сборника «Цветник. Стихи духовные». Юрий Буцко также ис-

пользует духовные стихи в фортепианном сочинении «Из дневника»⁶.

Композитор не был склонен к обсуждению вопросов веры и по понятным причинам не писал произведений для Русской Старообрядческой Церкви. Вместе с тем значительную часть сочинений Юрия Буцко можно отнести к «литургической музыке» — «светской по форме и духовной по содержанию»⁷. На протяжении всего творческого пути он сочинял произведения сакральной тематики и представлял в них художником христианского миропонимания.

Так, образы и идеи Нового Завета присутствуют во многих сочинениях Юрия Буцко. Тема Крестных Страданий Господа Иисуса Христа является важнейшей для композитора. Как говорил Юрий Буцко, «идея Креста принадлежит все мое творчество» [2]. Страстной сюжет в явной или скрытой форме присутствует в таких сочинениях, как «Ричеркар»⁸, Вторая симфония⁹, Четвертая симфония, Трио-квинтет. Евангельская притча о преображении зерна положена в основу кантаты «Метаморфозы». К идее преобразования композитор обратился и позже — в одноименном произведении «Преображение»¹⁰.

В своих сочинениях Юрий Буцко последовательно воплощал образы святости, и, что символично, первыми святыми, к которым музыкально «обратился» композитор, стали князья-страстотерпцы Борис и Глеб¹¹ (№ 5 «Стих о Борисе и Глебе» из симфонии-сюиты «Древнерусская живопись» (1970) и в уже упомянутой выше «Былине о святых Борисе и Глебе»). В № 6 «Богородице Дево, радуйся» из кантаты «Литургическое песнопение» вместе с богородичной молитвой звучит проше-

ние ко пророку Иоанну Предтече, поминаются «святии и славнии апостоли, пророцы и мученицы, святители, преподобные, праведницы, все святии»¹². В оратории «Песнослов» получают музыкальное воплощение поэтически окрашенные стихами Николая Клюева образы святого Егория (Георгия Победоносца) и святого Власа (Власия Севастийского).

Сакральная тематика привлекала Юрия Буцко на протяжении всего жизненного пути. Наиболее насыщенный в отношении создания композитором духовной музыки стал период 80-х — 90-х годов. В это время он пишет много сочинений на религиозные темы, но среди них особо стоит выделить три крупных хоровых опуса — камерную кантату № 6 «Литургическое песнопение», кантату № 7 «Метаморфозы» и ораторию № 2 «Песнослов».

В сочинении 1982 года — кантате «Литургическое песнопение», проявились не только внутренние личностные «движения» автора («я выбрал именно это великопостное время — настроение было тревожное, настроение было мрачное», — говорил сам Юрий Буцко), но и отразились духовные изменения, наметившиеся в сознании современной ему эпохи. В своей кантате композитор обращается к теме Великого поста, *покаяния*. Эта тема затрагивалась и ранее в его сочинениях¹³, однако здесь она получила особенно глубокое осмысление. Покаяние воплощено в кантате в ряду молитвенных образов¹⁴, в череде которых это важнейшее явление православной духовной жизни предстает во множестве смысловых проявлений — не только как скорбь о своих грехах, но и как «радостотворный плач» [3, 130], «до-

черь надежды и отвержение отчаяния» [3, 161]. Квинтэссенцией воплощения покаянного чувства является № 4 «Господи и Владыко животу моему», написанный на текст одной из главных великопостных молитв — молитвы преподобного Ефрема Сирина. В начальных хоровых интонациях этого номера, передающих истовый, исполненный сокрушенного чувства образ, угадывается молитвенная речь самого автора. Так передать образы покаяния мог человек, о котором современники вспоминали: «даже в преклонных годах он посещал великопостные Богослужения, отмаливаясь сотни поклонов Марииного стояния»¹⁵.

В своем последующем хоровом произведении — кантате «Метаморфозы», созданной в 1986 году, Юрий Буцко обращается к идее *преображения*. Смысловой основой сочинения явилась Евангельская притча о зерне, содержащая идею духовного преобразования человека («Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24)). «Историю зерна» композитор раскрывает в тонкой интонационной драматургии кантаты [5].

В оратории № 2 «Песнослов» (1999) Юрий Буцко, по его словам, стремился передать воспринятый им от старообрядчества уходящий старый уклад жизни. *Смирению* — по собственному выражению композитора — «как череду дня и ночи» принимал он этот уход. Идея христианского смирения становится ключом ко многим смысловым реалиям произведения [5].

«Покаяние — Преображение — Смирение» — эти важнейшие для христианского вероучения категории церковно-богословской мысли получа-

ют яркое претворение в трех вышеуказанных сочинениях. В художественном воплощении композитора они выстроились в линию, обусловленную хронологией создания произведений, и эта линия представляется преломлением того духовного пути, который проживает человек. Покаяние (в греческом языке этому слову соответствует термин «metanoia», переводимый как «изменение ума») послужило началом к духовным изменениям — преобразению, и венчалось «царицей добродетелей» [3, 315] — смирением.

Отражала ли эта линия личный духовный путь Юрия Буцко? С полной уверенностью можно сказать о том, что основные составляющие духовного мира христианина — священные тексты Евангелия, православные идеи и молитвы, образы святых и икон — получили глубокое и подлинное воплощение в музыке композитора. Вера для него была важнейшим ориентиром, образом идеального, духовного света. Поэтому масштабный творческий труд Юрия Буцко — «композитора-затворника», «композитора-отшельника», чуждав-

шегося какой-либо публичности, пиара, осмысливается нами как духовный акт, духовное служение.

Тем не менее в своем творчестве Юрий Буцко не был ортодоксом, его эстетические устремления были разнообразны. Так, в 2009 году композитор напишет одно из последних своих сочинений — Музыкальные сцены по «Лисистрате» Аристофана¹⁶. Обращение к фривольно-озорному сюжету из истории античного мира композитор прокомментировал словами: «На старости меня потянуло к Свету, к Солнцу, к Красоте человека» [4].

Мы попытались осмыслить многогранность, глубину, неповторимость и мощь творческого облика Юрия Буцко. Масштаб личности автора, без сомнения, обусловлен высочайшими духовными, этическими, музыкантскими константами. Однако значительная часть сочинений Юрия Буцко не издана, не исследована и не исполнена, а значит, многое в феномене этого выдающегося русского человека и музыканта еще только предстоит познать и постичь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А.С. Хоровая «Теодицея» Свиридова // Свиридов Г.В. Полное собрание сочинений. Москва — СПб: Национальный свиридовский фонд, 2001. Т. XXI. — С. I — XLIV.
2. Куреляк А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко. Автореф. дис. ... кандидата наук. Москва, 2006.
3. Лествичник Иоанн, преподобный. Лествица. Москва: Артос-Медиа, 2009. 671 с.
4. «Лисистрата» Юрия Буцко: мировая премьера. <https://www.belcanto.ru/18053102.html>. Дата обращения: 16.06.2019.
5. Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М. Буцко 1980-х — 1990-х годов. Дис. ... кандидата наук. Москва, 2011. 192 с.

REFERENCES

1. Belonenko A.S. Khorovaya «Teoditseya» Sviridova [«Theodicy» Sviridov]. Sviridov G.V. Polnoe sobranie sochineniy [Sviridov G.V. Full composition of writings]. Moskva-St. Petersburg: Natsioanalnyy sviridovskiy fond [National Sviridov Foundation]. 2001. Vol. XXI. P. I. — XLIV.

2. *Kurelyak A.* Religioznaya simbolika v instrumentalnoy muzyke Yu. Butsko [Religious symbolism in instrumental music Y. Butsko]. Avtoreferat dissertatsii [Abstract of dissertation]. Moskva [Moscow], 2006.

3. *Lestvichnik Ioann, prepodobnyy.* Lestvitsa [Ladder]. Moskva [Moscow]: Artos-Media [Artos Media]. 2009. 671 p.

4. «Lisistrata» Yuriya Butsko: mirovaya premera [«Lysistrata» Yuri Butsko: world premiere]. Sayt Belcanto.ru [elektronnyy resurs] URL: <https://belcanto.ru/18053102.html> (data obrashcheniya: 16 iyunya 2019 goda) [Web-site Lib.ru: Belcanto.ru [electronic resource]. URL: [http:// https://belcanto.ru/18053102.html](http://https://belcanto.ru/18053102.html) (accessed date: June 16, 2019)].

5. *Filatova N.Yu.* Khudozhestvennyy mir khorovykh sochineniy Yu.M. Butsko 1980-kh — 1990-kh godov [The art world of the choral works of Yu.M. Butsko 1980s — 1990s]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2011. 192 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее в тексте приводятся высказывания композитора из личных бесед с автором статьи.

2. Полный перечень сочинений Юрия Буцко имеется на посвященном композитору сайте <http://www.yuributsko.com/>.

3. Опера «Белые ночи» была поставлена в Дрездене и имела большой успех. В России была осуществлена только запись пластинки (среди исполнителей — Анатолий Мищевский и Галина Писаренко).

4. Семье Лыковых посвящена Камерная симфония Юрия Буцко № 3 «Духовный стих» (1982).

5. Произведение для смешанного хора и баса-профундо соло, представляющее собой обработку духовного стиха (1979).

6. «Из Дневника», тетрадь II: стихи духовные (1998).

7. Так называл свои сочинения 80-х — 90-х годов Г.В. Свиридов. Цит. по: [1, XXXVIII].

8. Второй виолончельный концерт (1979).

9. Симфонии в четырех фрагментах (1972).

10. Концертная симфония с солирующими скрипкой и альтом (2001).

11. Благоверные князья Борис и Глеб — первые русские святые, канонизированные в лике мучеников-страстотерпцев.

12. Молитвенный текст приводится в соответствии с его написанием в клавире кантаты.

13. В «Симфонических эскизах» для мужского хора и симфонического оркестра на псалом 50 «Из бездны взываю («de profundis clamavi...») (1968), оратории № 1 «Сказание о Пугачевском бунте» (1969), кантате № 5 «Цветник. Стихи духовные» (1969); концерте № 2 для скрипки с оркестром с финальной цитатой 136-го покаянного псалма «На реках Вавилонских» (1982).

14. Произведение написано на тексты великопостных молитв.

15. Цит. по: https://ruvera.ru/news/skonchalsya_yuriyu_bucko. Дата обращения: 16.06.2019.

16. В последнее десятилетие своей жизни композитор создал не так много сочинений духовной тематики, в то время как у него появились такие опусы, как две концертные симфонии «Весенние мотивы» (2005) и «Безмолвие осени» (2008).



ПРИЗНАКИ АРХАИЗАЦИИ В ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ СТАРООБРЯДЦЕВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОХРАНИТЕЛЬНОГО МЕХАНИЗМА

Старообрядческая культура, обращенная к средневековым традициям, до настоящего времени подпитывается мощными корнями богослужебного знаменного пения. Традиция для старообрядцев — один из источников правильности, законности их существования. Свое понимание традиционности, отражающее идею сохранности наследия прошлого, старообрядцы формулируют в довольно характерных для них выражениях: «Живем как деды и прадеды завещали. Как было у старых предков, так и мы. Держим отеческого благословения: что дано, то и держим, а вперед не знаем» [1, 32]. Старообрядческая культура охраняет жизненно важные, релевантные черты русского средневекового культурного наследия, его смыслодержание, функции, а также эмоционально-образное восприятие мира. Такое принципиальное следование культурной традиции средневековой Руси обусловлено актуализацией в старообрядческой практике средневековой модели культуры, ориентированной на воссоздание, воспроизведение этой модели, а не на ее переосмысление.

Ценность традиционализма для старообрядчества — в его причастности к прошлому. Это не просто сохранение прошлого в настоящем на протяжении нескольких столетий, но

и тесный контакт, переплетение настоящего с прошлым. Значимость традиции, благоговение и трепет перед ней объясняет феномен старообрядческой культуры, где связь с прошлым имеет очень тесный, личностный характер. Вероятно, поэтому постоянное обращение к прошлому, его актуализация является константным признаком феномена старообрядчества на протяжении более трех с половиной столетий.

Изучая певческую культуру старообрядцев на примере саратовской региональной традиции, мы заметили, что старообрядцы, адаптируясь к постоянно меняющемуся социуму, его культурному контексту, не только трепетно сохраняют старое, но и принимают отдельные элементы пореформенного времени. При этом, вероятно, неотрефлексированно, ибо они эти новые элементы подчиняют прежней стилистической системе, как бы архаизируя, вуалируя признаки нового. Такого рода практика архаизации прослеживается на разных уровнях: от графики книгописания и норм литургического произношения, до размывания стилистических черт новых богослужебных распевов в музыкальном пространстве знаменного пения. Рассмотрим практику архаизации на конкретных примерах.

Хорошо известно, что средневековая книжность имела исключительно

рукописное происхождение. Практика книгописания в старообрядческой среде сохраняется вплоть до середины XX в., и уже в пореформенное время вырабатываются собственно старообрядческие типы оформления книги: поморский (беспоповский) и гуслицкий (поповский). Естественно, что рукописная традиция позднего времени характеризуется существенными отличиями, что вызвано как материальными факторами, так и отношением пользователя к самой книге. Вместе с тем в ряде рукописных памятников саратовской региональной традиции мы встречаемся с нарочитым использованием устаревших ко времени церковных реформ XVII века элементов письменности. Так, в рукописи «Трезвоны» из собрания Пугачевского краеведческого музея (ПКМ 2628) встречаются крупные уставные начертания букв старославянского письма, например, вышедшие из употребления буквы «наш» (N), «червь» (Y), «цы» (Ц), «ер» (Ъ), а также греческое «Σ». Кроме того, в заголовке писец сравнивает свой труд с творчеством выдающегося церковного деятеля и писателя XV в. Григория Цамблака: «В похвалу же и честь пренепорочней удобен, осмогласием успенскому цамблаку подобен. Служитель ея златописецъ доспел, в числении гласов имя распел» (л. 337 об.).

Анализ певческого содержания рукописей саратовских старообрядцев показывает, что старообрядцы на протяжении десятилетий последовательно проводили текстологическую работу по собиранию и систематизации разных вариантов знаменного пения. Причем, в центре их внимания были именно дореформенные распевы. Поэтому

в рассматриваемых рукописях нередко фиксируются напевы XVI–XVII вв. Так, напев отпуста Пасхи в ЗНБ 2810, 2821, 2831, 2838, 2849, 2855 и 2858 близок варианту в списке конца XVI в. Синодального певческого собрания ГИМ; Херувимская *перелевть*, неоднократно встречающаяся в Демественниках и Обедницах иргизского собрания (ЗНБ 2810, 2816, 2819, 2821, 2831, 2836, 2841, ПКМ 2398), опирается на вариант XVII в. и т.п. При этом местная редакция, как правило, отражает не только локальную исполнительскую специфику, но и свидетельствует о маркировании коренных качеств средневекового знаменного пения.

Обратимся к широко распространенному в Иргизских старообрядческих монастырях¹ Саратовской губернии напеву Херувимской песни *перелевть* (демеством). Почти все образцы этого напева датируются концом XVIII — серединой XIX вв. и относятся к местной рукописной традиции. Исключение составляет список второй половины XVII в. (ЗНБ 2816), в котором Херувимская также зафиксирована напевом *перелевть*. Сравнительный анализ версии, изложенной в рукописи XVII столетия, с певческими памятниками старообрядческого Иргиза показал, что в основе списка XVII в. лежит исправленный в соответствии с переводом времен патриарха Николая текст. Здесь при изложении текста многократный повтор текстовой строки работает как системный признак. Например, первая («Иже херувимы») и третья («И Животворящей Троице») строки повторяются пять раз, вторая — «Тайно образующе» — четыре. Варьирование количества повторов

вызвано музыкальными причинами: пространному мелизматическому распеву соответствует большее число повторений текстовой строки и наоборот. При этом протяженные распевания одного слога встречаются в данной редакции в единичных случаях. Кроме того, свободное отношение к литургическому тексту проявляется в частых словообрывах и повторах не всей строки, а только ее части.

В остальных списках конца XVIII — середины XIX вв. употребляется только дореформенная редакция литургического текста, повсеместно принятая в старообрядческой практике. В иргизских рукописях наблюдается традиционное для старообрядцев трепетное отношение к произносимому за богослужением слову. Поэтому здесь не встречаются свободные повторы текстовых строк или их фрагментов, а также словообрывы. В результате, обращение к старой редакции в иргизских старообрядческих списках способствует ясности изложения текста. Именно текст определяет композиционную канву песнопения, а его неспешное изложение придает напеву гибкость и ажурность плетения музыкального орнамента.

Композиции версий XVII в. (ЗНБ 2816) и позднего, иргизского, происхождения (ЗНБ 2836) совпадают в самом общем плане. В мелодическом отношении сравниваемые версии имеют явную общность. Их близость проявляется в общем регистре и диапазоне звучания, конечных и господствующих тонах, ритмоинтонационном развитии и составе певческих знаков. Первая часть песнопения сравниваемых версий обладает большей унифицированностью: на протяжении длительных разделов наблюдается значительная близость обеих версий, фрагменты полного совпадения обширны. Во второй части в иргизских певческих памятниках происходит более вольное толкование протографа: начинаясь идентично, далее напевы значительно расходятся, сближаясь лишь в некоторых фрагментах, и только в заключительной строке песнопения варианты опять унифицируются. Отличия иргизского напева от более древнего образца проявляются в наличии вставок и купюр, создании новых мелодических контуров изложения литургического текста. В некоторых эпизодах песнопения в иргизских памятниках присутствует вариантное изложение развития напева.

Пример 1

ЗНБ 2816

И-же хе-ру-ви - ми - и-же хе-ру-ви-ми

ЗНБ 2836

И-же хе-ру-ви - - - - - ми

и-же хе-ру-ви - ми и-же хе-ру-ви - ми и-же хе-ру-ви - ми

та - й - но о - бра - зу - ю - ще тай - но
та -

о - бра - зу - ю - ще тай - но о - бра - зу - ю - ще тай - но о - бра -
- йно - о - бра -

- зу - ю - ще и Жи во тво - ря
- зу ю ще и Жи во тво ря

шей и Жи - во - творящей Трой цы и Жи во тво ря и Жи во тво ря

ше - й и Жи - во - тво - ря шей

Тро - и - це
шей Тро - и - це

Таким образом, местная редакция Херувимской *перелесвь* возвращает литургический текст к дореформенной традиции, а в напеве вуалируются при-

знаки строфической повторы и подчеркивается такое важное качество знаменного пения, как комбинаторика и вариантное обновление попевок.

Другим примером намеренной архаизации напева служит Херувимская *ин роспева* (демеством), которая также имеет большое распространение в рукописях старообрядческого Иргиза. Этот вариант присутствует в тех же книгах, что и *перелевть* и всегда следует строго за ним (ЗНБ 2810, 2819, 2821, 2831, 2836, 2841, ПКМ 2398). Стилистика Херувимской *ин роспева* соответствует другим демественным песнопениям, получившим распространение в Иргизских старообрядческих монастырях. Для этого варианта Херувимской характерна пространная мелизматика с развернутыми распевами каждого слога текста. Этот вариант Херувимской можно считать самым богатым с точки зрения использования мелизматической распевности в иргизских рукописях. В результате активного употребления протяженных распевов размеры строк, разделов и композиции в целом обретают более масштабные формы, что весьма соответствует торжественному демественному стилю. Мелизматическая развитость напева приводит к тому, что границы текстовых и музыкальных строк совпадают редко. Последних образуется значительно больше.

Текстологический анализ всех рукописных вариантов позволяет предположить, что данный напев является продуктом местного творчества старообрядцев, его можно датировать концом XVIII — первой половиной

XIX в. Композиционный план песнопения обладает специфической организацией: в его строении присутствует многократное проведение крупного раздела строки как своеобразного рефрена. Основанный на сцеплении нескольких попевок, он проводится почти в каждой музыкальной строке. При этом ему свойственно постоянное обновление: он может появляться с разными кадансами, в усеченном или расширенном виде, с варьированной звуковысотностью или ритмом, но, как правило, с неизменным начальным ходом. В таком процессе постоянного изменения исходного ритмоинтонационного блока проявляется принцип свободной комбинаторики демественных попевок, когда начало строк практически полностью совпадает, а потом идет их свободное развитие. Другой прием, встречающийся в *ин роспеве* и характерный для позднесредневековой певческой практики — прием повтора, который, отметим, здесь также не бывает точным. Таким образом, в Херувимской *ин роспеве* (демеством) наблюдается совмещение принципов средневековой организации песнопения с новыми приемами композиционной организации, например, с арочностью и рефренным проведением ритмоинтонационного блока. При этом новые композиционные приемы вуалируются, скрадываются посредством использования традиционного для знаменного пения вариантного обновления строфы (пример 2).

Пример 2

The image shows two staves of musical notation in a single system. The top staff is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with lyrics 'И - - - - - же' written below it. The bottom staff is in a bass clef with the same key signature and contains a lower melodic line with lyrics 'хе - ру - ви' written below it. Both staves feature a complex, highly ornamented melodic style characteristic of the 'in rospeva' style, with many grace notes and slurs.



Признаки намеренной архаизации нового с большей очевидностью проявили себя в тех вариантах распевов, которые получили распространение в отечественной певческой практике с середины XVII в. (киевский, греческий, болгарский и другие). Старообрядцы довольно долгое время игнорировали эти распевы, в XIX — начале XX в. по поводу возможности их употребления в старообрядческой прессе велись дискуссии (например, на страницах журнала «Церковное пение»). В этот же период в певческих книгах Иргиза и Черемшан появляются новые певческие варианты песнопений — *благообразный* (ЗНБ 2853) и *болгарский* (ЗНБ 2853, 2865), а также исключительно редкие для старообрядческой певческой практики напевы: *новгородика(я)*, *герасимова*, *титова*, *жуковская*, *на ревность* (ЗНБ 2832). Все они имеют пореформенное происхождение и получили распространение в синодальной певческой традиции. Из перечисленных в обиходе саратовской певческой традиции присутствуют только песнопения болгарского распева. Так, местным старообрядцам

поповского толка хорошо известна Херувимская болгарского распева, а также Херувимская песнь *благообразного распева*. Последняя, записанная известным деятелем старообрядческого движения начала XX в. С.И. Быстровым, была создана им на основе напева тропаря «Благообразный Иосиф», который в певческих памятниках саратовских старообрядцев не встречается и не исполняется певчески. Его запись сохранилась только в пореформенных рукописях других региональных собраний и книгах новообрядческой печати. В этих источниках тропарь наиболее часто фиксируется болгарским или греческим распевом, либо присутствует без указания на распев. Фиксация тропаря «Благообразный Иосиф» соответствует стилистике *новоболгарского* распева, характеризующегося краткими напевами куплетной формы на основе повторения одной строфы.

Если песнопения с самоназваниями *болгарский распев* в саратовских старообрядческих рукописях в отдельных случаях все же встречаются, то прямых указаний на киевский и греческий распевы здесь мы не находим.

Вероятно, одно из объяснений этому можно усмотреть в стилистике распевов. Как известно, именно болгарский распев характеризуется наибольшим соответствием звучанию средневекового знаменного пения: ему свойственна ладовая переменность, смена ладовых опор, вуалирование устоев, тогда как киевский и греческий распевы в этом отношении больше соответствуют формирующейся новой мажоро-минорной ладовой системе. Вместе с тем текстологическое изучение новых мелодических вариантов песнопений саратовских старообрядцев показывает, что песнопения рукописи XIX в. в завуалированной форме содержат аналоги киевскому распеву.

Современным носителям старообрядческой традиции хорошо известна Херувимская песнь *иргизского напева*. Ее мелодико-ритмическая основа имеет явное сходство с песнопением «Милость мира» киевского распева, на интонационную основу которого, вероятно, и опирались иргизские певчие, зафиксировавшие этот напев

с текстом Херувимской. Структура песнопения типична для стилистики киевского распева и базируется на многократном повторении основного интонационно-ритмического блока, состоящего из трех строк. В процессе изложения гимнографического текста в мелодическом и ритмическом отношении принцип вариантного обновления применяется ограниченно. Незначительные изменения затрагивают область ритма, которые вызваны «подгонкой» напева к текстовой строке. Базируясь на принципе неизменяемого повтора, киевский распев был очень удобен для использования его в качестве образца, так как в зависимости от объема гимнографического текста возможно многократное возвращение к воспроизведению исходного интонационно-ритмического блока.

Во всех известных нам рукописных версиях *иргизского напева* (пример 3)² можно выделить четыре общих группы попевок, каждая из которых имеет разное количество производных вариантов.

Пример 3

"Милость мира"
 До - стой - но и пра - всд-но сть
 УрГУ 266

"Церковнос пение"
 И - же хс - ру - ви - ми
 СБО

И - же хс - ру - ви - ми
 МГУ № 2222

И - же хс - ру - ви - ми

по-кла - ня-ти - ся От - цу и Сы - ну
та - и - но об - ра - зу ю - ще
та - й - но об - ра - зу
та - й - но об - ра - зу
та - й - но об - ра - зу

и Свя-то-му Ду - ху и Свя - то му Ду - ху
ю - ще
ю - ще
ю - ще

Тро - и - це е - ди - но - су - щней
и жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це
и жи - во - тво - ря - щей Тро
и жи - во - тво - ря - щей Тро
и жи - во - тво - ря - щей Тро

Следует отметить, что ряд мелодических оборотов имеет значительное сходство с попевками киевского распева. Кроме элемента повторности (секвенции) в них присутствует яркий ритмический рисунок, основанный на

сочетании контрастных длительностей. Песнопение выдержано в большом обиходном ладу и базируется на двух опорных тонах: e^1 и c^1 , господствующим устоем является звук e^1 . В отличие от варианта киевского распева

в Херувимской песни *иргизского напева* в интонационном отношении выделяется начало второго раздела (со слов «Яко да царя»). Открывая новый раздел, первая строка предстает значительно преобразованной, расширяется ее диапазон, развитие строится по волновому принципу. Новый интонационный оборот встречается и в завершении некоторых вариантов песнопения, где ритмоинтонационная основа оказывается значительно обогащенной внутрисловным распевом. В результате, в старообрядческих рукописях Херувимской *иргизского напева* в процессе многократного повторения заданного трехстрочного блока не наблюдается схематичного следования структуре: в ряде случаев из трех строк используются только две, интонационное обновление охватывает крайние строки, маркирующие разделы композиции.

Херувимская песнь *иргизского напева* с таким самоназванием в саратовской рукописной традиции не встречается. Анализ всех вариантов песнопения в региональных певческих рукописях показал, что *иргизский напев* практически идентичен Херувимской песни с самоназванием *благообразный распев* в рукописи второй половины XIX века, принадлежащей николаевским старообрядцам (г. Николаевск располагался в непосредственной близости от Иргизских монастырей, и местные старообрядцы имели с монастырской братией тесные контакты).

Композиционное строение Херувимской песни *благообразного напева* характеризуется периодичностью в повторении интонационно-ритмического блока, включающего в себя,

как и киевский распев, три музыкальные строки. При этом принцип точного повтора строк здесь отсутствует: нарушается порядок чередования строк; в отдельных случаях строка дается в сокращенном варианте с изменениями звуковысотности и ритма; иногда изменения столь значительны, что интонационно-ритмическая модель строки претендует на оригинальность; строка, завершающая оба раздела песнопения не встречается в начальных и срединных разделах и выполняет обособленную, каденционную, функцию. Таким образом, композиция Херувимской *благообразного напева*, в общем следуя структуре киевского распева, имеет явные отступления от него. Поэтому если в интонационном плане сходство с ним очевидно, то в структурном отношении напев оказывается более свободным и отходит от строгой периодичности образца. В целом *благообразный распев* обладает определенной свободой развития по отношению к избранному образцу и выглядит максимально автономным и самостоятельным по сравнению со всеми вариантами Херувимской *иргизского напева*.

Итак, представленные версии *благообразного распева* — *иргизского напева* Херувимской песни — представляют собой варианты песнопения «Милость мира» киевского распева. Общность этих версий проявляется на разных уровнях организации песнопения: ритмоинтонационных моделей и их комбинирования, регистра и диапазона, мелодической и ладовой организации, а также знаков нотации и их комбинаторики. Наиболее архаичной в стилевом отношении следует считать версию *благообразного напе-*

ва, где признаки поздней певческой культуры выражены завуалированно, а потому из напева исчезает точная повторность строк, ладовая монопорность, ритмическая повторность. Кроме того, как известно, песнопения киевского распева получают свое распространение сразу в пятилинейной нотации («киевская нота»), тогда как в старообрядческой традиции этот распев получает знаменную фиксацию — еще один признак возврата к средневековой певческой традиции. Таким образом, в местной редакции мы наблюдаем не просто заимствование пореформенного распева, а его намеренную архаизацию, что, вероятно, «оправдывало» в глазах старообрядцев привнесение в их певческую практику «нового» киевского распева. Следует отметить, что приметы архаизации данного распева характерны именно для второй половины XIX в. В начале XX в. стилистика пореформенных распевов для старообрядцев уже не является преградой, и местные распевщики используют их без каких-либо изменений (например, иргизский напев Херувимской из фондов старообрядческой общины белокриницкого согласия г. Саратова и других региональных традиций поповцев, а также авторские редакции С.И. Быстрова). Кроме того, использование новых напевов в церковно-певческой практике саратовских поповцев было ограничено и принималось не всеми поповскими общинами региона. Так, из круга болгарского распева ими заимствовано исполнение Херувимской и задостойника Пасхи, из киевского — только Херувимской.

Явление архаизации охватывает певческую практику разных ста-

рообрядческих конфессий. Выше мы рассмотрели его на примере общин поповского толка, теперь обратимся к певческой практике беспоповцев, общины которых традиционно являются более консервативными и закрытыми для введения обновлений, пусть даже и незначительных. Поэтому здесь охранительный механизм проявляет себя более активно.

В современной старообрядческой практике разных согласий почти повсеместно за богослужением принято пользоваться не рукописными памятниками, а печатными книгами — ради удобства чтения. Вместе с тем в беспоповских общинах обращение к рукописной книге оказывается более системным, нежели в практике поповцев. Весьма показательным примером является община саратовских поморцев. Несмотря на возможность приобретения качественных современных изданий, здесь принципиально пользуются только рукописными памятниками — на правом клиросе и гектографированными — на левом. Таким образом проявляется характерная черта бытования данной общины — намеренная архаизация богослужебной практики, которая охватывает ряд аспектов: употребление рукописных певческих книг, использование элементов архаического литургического произношения, последовательное сохранение «старинных» распевов и отказ от напевов, имеющих поздние редакции и другие (например, ни в одной беспоповской общине региона не встречаются напевы на основе стилистики киевского, греческого и даже болгарского распевов).

К числу релевантных признаков архаизации певческой практики сара-

товской поморской общины следует отнести и особенности литургического произношения. Саратовская старообрядческая традиция и в настоящее время сохраняет две практики литургического произношения: истинноречие и раздельноречие. На исследуемой территории традиционно доминирует истинноречие, приверженность которому обусловлена значительным влиянием Иргизских монастырей. Раздельноречное («наонное») произношение имело бытование только в среде некоторых беспоповцев губернии XVIII — начала XX вв. В настоящее время пение «на он» сохраняется в общинах поморского и федосеевского согласий с. Белогорное, отдельные его элементы присутствуют в пении поморцев Саратова³.

Если истинноречное произношение характеризуется большей стабильностью и однородностью, то раздельноречие в общинах проявляется по-разному. Современное состояние певческого дела в общинах свидетельствует об утрате старообрядцами полного представления о системе наонного произношения, а потому используются только ее отдельные признаки, причем не всегда осознанно. Наиболее распространенным признаком раздельноречия у саратовских старообрядцев является избегание ассимиляции рядом стоящих согласных, когда после первого согласного слышен гласный звук как отголосок раздельноречия. В результате возникает эксплозия и появляются вставные фонемы Э, Ы или И: покланяемэся, человеколюбэче, отэверзэся, обэрадованная, возэся, обещалэся, таинэство, разлучаемыся, безысмертный, смеритию. В качестве постоянного этот признак встречается

в произношении беспоповцев Белогорного и сольном исполнении головщика поморцев Саратова В.О. Колюка, отдельные примеры нередко присутствуют в литургическом произношении поморцев Вольска и Саратова, спасовцев Преображенки, Малой Таволожки и как исключение — в пении белокриничников Сосновой Мазы. Другие примеры раздельноречия связаны с озвучиванием полугласных Ъ и Ь, например, солэнэцу, сомертию, тваре, денесе и др. (пение саратовских поморцев, федосеевцев и поморцев Белогорного), а также озвучивание Ъ в окончаниях слов, в результате которого образуется окончание *ы* (вместо положенного *о*): душа*мы*, се*ра*фимы, гробнымы, оправданиемы. Этот признак является типичным для разных согласий и регионов проживания старообрядцев, на его сохранение у семейских Забайкалья указывает, в частности, Т.Г. Федоренко [5, 34].

Если перечисленные признаки дореформенного церковнославянского произношения направлены на поддержание охранительного механизма традиции, то в церковном пении саратовских старообрядцев прослеживается намеренная архаизация литургического произношения, проявляющаяся в отсутствии смягчения согласного звука перед гласным Е: рцѣтэ, содэтэлю, бэзысмэртнаго, отвэрзэся. Такое произношение считается саратовскими старообрядцами более древним и встречается прежде всего в пении беспоповцев, для которых консерватизм является константным и важным качеством традиции (поморцы Белогорного, Буровки, Вольска, Саратова, спасовцы Преображенки, Саратова, федосеевцы Белогорного и другие общины). Данный

признак характерен для всей бесполовской традиции, на него обращали внимание многие исследователи, начиная со С.В. Смоленского, как на особую древнюю манеру литургического произношения, возникшую в результате влияния раздельноречной практики [3; 4].

Таким образом, проанализированные примеры из певческой практики саратовских старообрядцев показывают, что старообрядческое сообщество последовательно консервативно и в своей литургической практике сохраняет дореформенные признаки богослужения. Вместе с тем оно подвержено адаптации и очень неспешной поступательной эволюции, которая на протяжении одного поколения носителей традиции не обретает явных контуров. Все изменения

строго локальны и органичны для самой традиции. Вероятно, одним из важных приемов охранительного механизма является архаизация богослужебного пения, которая проявляет себя на разных уровнях: от намеренного подчеркивания старины своей правдой веры, ее верности преданию, до вуалирования пореформенных стиливых черт в поздних распевах (киевском, болгарском и др.), адаптации нового к прежней стиливой системе. Это, в свою очередь, порождает не только реконструкцию характерных признаков знаменного пения и литургического произношения в новых текстах, но и рождение оригинальных форм, производных от средневековой богослужебной певческой практики.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

1. ГИМ — Государственный исторический музей.
2. ЗНБ — отдел редких книг и рукописей Зональной научной библиотеки имени В.А. Артисевич Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского.
3. ПКМ — Пугачевский краеведческий музей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Никитина С.Е.* Устная народная культура и языковое сознание. Москва: Наука, 1993. 189 с.
2. *Полозова И.В.* Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Исследование. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2009. 336 с.
3. *Смоленский С.В.* О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк // Памятники древней письменности и искусства, СХІV. Спб, 1901. 120 с.
4. *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (ХІ–ХVІІ вв.). 3-е изд., испр. и доп. Москва: Аспект Пресс, 2002. 558 с.
5. *Федоренко Т.Г.* Забайкальское старообрядчество: книжные традиции и современная певческая практика: Дис. канд. иск-ния. Новосибирск, 1995. 253 с.

REFERENCES

1. *Nikitina S.E.* Ustnaya narodnaya kultura i yazykovoe soznanie [Oral folk culture and linguistic consciousness]. Moskva: Nauka [Moscow: Science]. 1993. 189 p.
2. *Polozova I.V.* Tserkovno-pevcheskaya kultura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive. Issledovanie [Choral culture of the Saratov old believers: the form of existence

in a historical perspective. Research]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova [Saratov: Saratov state Conservatory named after L.V. Sobinov]. 2009. 336 p.

3. *Smolenskiy S.V.* O drevnerusskikh pevcheskikh notatsiyakh. Istoriko-paleograficheskiy ocherk [Ancient Russian song notations. Historical and paleographic study] // Pamyatniki drevney pismennosti i iskusstva CXIV. [Monuments of ancient writing and art, CXIV]. S.-Peterburg [St. Petersburg]. 1901. 120 p.

4. *Uspenskiy B.A.* Istoriya russkogo literaturnogo yazyka (XI–XVII vv.) [History of Russian literary language (XI–XVII centuries)]. 3-e izd., ispr. i dop. [3rd ed.]. Moskva: Aspekt Press [Moscow: Aspect Press]. 2002. 558 p.

5. *Fedorenko T.G.* Zabaykalskoe staroobryadchestvo: knizhnye traditsii i sovremennaya pevcheskaya praktika [Baikal old believers: book traditions and modern singing practice]. Diss. na soisk. uch. step. kand. isk. [Thesis for the degree of PhD]. Novosibirsk [Novosibirsk]. 1995. 253 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Иргизские старообрядческие (с середины XIX в. — единоверческие) монастыри были основаны недалеко от г. Николаевска (Пугачева) во второй половине XVIII в. переселенцами с Ветки (территории современной Гомельской области) и просуществовали до конца 1920-х гг. В настоящее время они восстанавливаются в качестве обителей господствующей Церкви. О певческой практике старообрядцев Иргизских монастырей см. [2].

2. В примере 3 приводятся «Милость мира» киевского распева и Херувимская песнь «иргизского напева» из собрания рукописей Уральского государственного университета, публикации в журнале «Церковное пение», рукописи Саратовской общины старообрядцев белокриницкого согласия, собрания ОРК МГУ.

3. В Саратове традиция наонного пения сохранялась примерно до 1925 г. В настоящее время уставщик и головщик общины также является последовательным приверженцем «старинной певческой практики».



О НОВОСАКРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XXI ВЕКА: «ПАСХАЛЬНЫЕ НАПЕВЫ» ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА

В последние десятилетия в России необычайно возрос интерес отечественных композиторов и музыковедов к духовной музыке: мы возвращаемся к своим истокам, к своим корням. Рубеж XX—XXI веков в развитии духовной музыки становится сопоставим с рубежом XIX—XX вв. Не случайно один из ведущих специалистов в области духовной музыки Н.С. Гуляницкая назвала его «Новейшим направлением» в параллель с Новым направлением русской духовной музыки конца XIX — начала XX в. [5]. В Новейшем направлении важное место занимают произведения внебогослужебных жанров, предназначенные для концертного исполнения, — эта тенденция возникла еще в Новом направлении русской духовной музыки. В наши дни она очевидна в творчестве многих композиторов: Г.В. Свиридова, Р.К. Щедрина, Ю.М. Буцко, Г.П. Дмитриева, В.Б. Довганя, В.Ю. Калистратова, В.Г. Кикты, В.И. Мартынова, А.И. Микиты, В.И. Рубина, В.С. Ульянича и многих других [3; 6].

В этом же ряду стоит музыкальное наследие В.А. Пожидаева, в поздний период творчества создавшего целый ряд духовно-музыкальных произведений: три симфонии — «На Рождество Христово», «Пасхальные напевы» и «Лето Господне» (последняя — для оркестра русских народных инструментов), кантату «Светлое Христово

воскресение» (для солистов и симфонического оркестра), напевы «Пустыня красная» для баса соло и «Как Христа распинали» для сопрано соло, концерт для органа «Три ангела», пьесы для фортепиано «Покаянный стих» и «Пасхальные перезвоны». Духовно-музыкальные сочинения В. Пожидаева являют собой высокоталантливые произведения неоспоримых художественных достоинств, демонстрируют глубоко национальный и вместе с тем современный стиль автора. Даже в наше непростое время они вызывают искреннюю заинтересованность и любовь исполнителей, встречают теплый прием слушателей. Тем не менее они исполняются крайне редко, не избалованы вниманием исследователей и совсем не изучены¹. Художественный мир его произведений настолько интересен, своеобразен и глубок, что, думаю, к нему будут обращаться при изучении отечественной духовной музыки рубежа XX—XXI вв., поскольку без его сочинений картина будет неполной не только формально, но и по существу.

«Пасхальные напевы» (2005) — позднее сочинение композитора. Рассчитанное на концертное исполнение, оно несет в себе заряд высокой духовной культуры. Автор считал это произведение симфонией. Семь частей из восьми написаны для певцов-солистов и оркестра и только одна часть —

чисто оркестровая. Фактически произведение соединяет в себе черты симфонии и кантаты. От сольной кантаты — вокальные, сольные и ансамблевые номера, от симфонии — приемы симфонического развития. Общая идея композиции — очищение через страдания и молитву.

Поэтической основой произведения стали духовные стихи, отражающие народное восприятие христианства и православия. Как писал Г. Федотов, «Духовными стихами в русской народной словесности называются песни, чаще всего эпические, на религиозные сюжеты, исполняемые обыкновенно бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, базарных площадях или у ворот монастырских церквей» [13, 13].

Жанр духовных стихов отличает двойственная природа: это народная поэзия, но на духовную христианскую тематику, полная добра и света, несмотря на трагические евангельские события. В то же время жанр несет и определенную образную яркость, театрализацию, предполагая внехрамовое исполнение.

Обращение к народной поэзии свойственно творчеству композитора в целом. Именно эта область стала для него тем истоком, который определил лад и интонацию его музыкального языка. Наивность народного мировоззрения проявляется в простоте напевов и музыкальных форм: использовании песенного тематизма, повторности, куплетности. В партитуре часто звучат высокие ударные инструменты (колокольчики, треугольник, ксилофон, вибрафон), которые усиливают лубочную «красивость» сочинения.

В произведении В. Пожидаева проявляется интересное качество со-

временного музыкального искусства: с одной стороны, яркое национальное начало, с другой — своеобразная глобализация, которая, в частности, воплощается в привнесении некоторых черт западноевропейских пассионов. Тема страданий и воскресения Иисуса Христа своеобразно воплощается в сочинении, объединяя традиции средневековых театрализованных представлений Европы — мистерий — и русского народного театра.

Мы видим здесь героев и персонажей Священного Писания и народной поэзии — Иисуса Христа, Деву Марию, Архангелов Михаила и Гавриила, Душу и Тело, нищую братию. Для современного слушателя образы Христа и Богородицы, несомненно, связаны с европейскими пассионами Г. Шютца, И.С. Баха и даже современной рок-оперой «Иисус Христос — суперзвезда» Э.Л. Уэббера. В таком соединении народной духовной поэзии с типичными образами западноевропейского музыкального искусства проявляются современные черты произведения.

Двойственность, характерная для образного строя и выразительных средств духовных стихов, переходит и в музыку. Музыкальный язык сочинения удивительным образом соединяет жанровые особенности фольклора — закличек, былин, колядок, колыбельных, протяжной песни — с элементами церковно-певческой культуры допетровской эпохи: знаменным и демественным распевами, литургическим речитативом и колокольными звонами. В музыке соединяется, казалось бы, несоединимое: язык фольклора и церковно-певческой культуры, стилизованные инструментальные народные наигрыши и колокольные звоны.

Нечто подобное можно услышать у композиторов-классиков — Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова², в музыке которых соседство фольклорных истоков и колокольных звонов передает характерную звуковую среду России.

В своем сочинении В. Пожидаев не цитирует ни фольклор, ни колокольные звоны, но представляет их в переработанном виде, используя ладоинтонационный строй и ритмические особенности, рассчитывая не на бытовое звучание, а на концертное исполнение. Отсюда образная яркость, оркестровая эффектность изложения.

Принципы развития сочинения основаны на типичном для русской школы эпическом симфонизме. Характерно крупное «фресковое» письмо, которое подчеркивает глобальность, мировое значение происходящих событий.

Для сочинения характерна картинность, столь свойственная музыке русских композиторов XIX—XX веков: Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. Смена ярких, образных картин составляет основу драматургии всего произведения. Именно такая эпическая драматургия присуща русской симфонической школе, и в данном случае композитор продолжает отечественные традиции. Части цикла подобны фрескам, очерченным ярко и зримо.

В симфонии восемь частей: первая — оркестровая, вторая, четвертая, шестая и восьмая — для солистов с оркестром, третья, пятая и седьмая — также вокальные, но с камерным оркестровым сопровождением. Картинность проявляется,

пожалуй, наиболее ярко в первой части «Шествие на Голгофу», которая открывает цикл и рисует картину шествия на казнь. Эта идея была воплощена в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, в монументальной хоровой фреске. Здесь — свое прочтение: слышен гул разъяренной толпы, сопровождающей шествие, чей-то варварский хохот и гогот, чередующийся с жалобными интонациями плача, стонов. Для воссоздания рева дикой, жестокой толпы композитор применяет приемы композиционной техники новой польской школы (второй половины XX в.), в частности, ограниченную алеаторику. Автор использует движение в разных ритмах, в струнной группе — полиладовое звучание на основе лада тон-полутона-тон; в гармонической вертикали — увеличенное трезвучие. Все это наслаивается на целотоновые кластеры духовых (деревянные духовые и валторны). Этот «слоеный пирог» образует хаотичный шумный фон (см. пример 1).

Средний раздел — *Piu mosso* — обретает строгую ритмическую организацию. На фоне ритмического остинато вступает суровый торжественный гимн: звучная медь торжеством своего пения утверждает бессмертие через пройденные и пережитые страдания.

Гимн интонационно связан со знаменным распевом, с его традиционными попевами. Трехголосное изложение является типичным для русского монастырского пения XVIII—XX вв., в котором одинаковый ритм во всех голосах соответствует одновременному произнесению текста. Верхний голос ведет напев, а два нижних, мелодически менее подвижных, образуют гармонический остов.

Пример 1. Первая часть. «Шествие на Голгофу».
Автограф первой страницы

I Шествие на Голгофу

The image shows a handwritten musical score for the first part of a piece titled "I Шествие на Голгофу". The score is written on multiple staves for various instruments and voices. At the top, the tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The score is divided into two measures, with a double bar line between them. The first measure contains dense rhythmic patterns for most instruments, while the second measure features more melodic lines and dynamic markings. The instruments listed on the left are: 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets (A) (2 Cl. (A)), 2 Bassoons (2 Fg.), 2 Trumpets (B) (2 Tr. (B)), 4 Cornets (F) (4 Cor. (F)), Piano (P.no), Arpa (Arpa), Violin I (V. ni I div.), Violin II (V. ni II div.), Viola (V. le div.), Cello (C.lli), and Double Bass (C. b.). The score includes various dynamic markings such as *ff feroce, marcatisissimo*, *ff marcato*, and *ff*. There are also performance instructions like *ff pinguendo* and *ff*. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Реприза части является динамической и сильно сокращенной. Переходом к коде служит колокольный звон, начинающийся в басу и подхватываемый голосами в высоком регистре.

Кода этой части необычна по своим образам. В оркестре возникает невесомая парящая фактура непрерывного движения, на ее фоне — легкая мелодия, ладоинтонационно проистекающая из сопровождения, но распевная, с нисходящими жалобными отзвуками. В теме слышится жанр колыбельной, но ее звенящее звучание необычно, так как она поручена колокольчикам.

Композитор говорил, что эта музыка выражает состояние души, пережившей страшные мучения, доведенной до крайней точки страданий. Она уже не в состоянии что-либо чувствовать, наступает мистическое ощущение перехода в другой мир, когда душа человеческая воспаряет в неведомые пределы. Завершается кода резким ударом «бича» и жалостной дрожью в ответ на него. Такова фреска «Шествие на Голгофу».

Вторая часть **«Христос и Дева Мария»** представляет сцену распятия Иисуса Христа, плач Богородицы у Креста и ее утешение сыном. Духовный стих повествует об этом.

*«Как Христа распинали,
В руки и ноги гвозди забивали,
В буйну голову копьем пробивали,
Горячую кровь проливали.
Мати родимая не знала,
Пресвятая Дева Мария.
И солнце, и месяц померкли,
И частые звезды потемнели.*

*Матерь родимая упала,
Пресвятая Дева Мария,
Слезно плакала, рыдала,
Горячую кровь проливала.
«Не плачь, мати родимая
И Пресвятая Дева Мария.
Через три дня я к тебе прииду
И сам из тебе душу изыму.
Спишу я твой лик на икону,
Поставлю икону за престолом.
Будут тебе люди молиться,
Будут тебе обещаться» [1].*

Картина распятия выписана с огромной болью и состраданием к Христу и Деве Марии. Композиция духовного стиха состоит из двух разделов: 1–3 строфы — рассказ о казни Иисуса Христа, страданиях Спасителя и Богородицы, 4–5 строфы — обращение сына к матери. Поэтическая композиция определяет музыкальную: в ней также выдержаны два смысловых раздела и строфическая форма.

Симфонизация проявляется здесь в образном переосмыслении музыкального тематизма предшествующей части. Гимническая тема «Голгофы» уходит на второй план, звучит короткими фразами сессо, но при этом сохраняется трехголосная хоровая фактура. Ее можно отнести к элементам звукоизобразительности: отрывистый штрих можно трактовать как соответствующий действию: вбиванию гвоздей в руки и ноги Иисуса. В этом — отображение наивности и непосредственности народного восприятия, некоторая лубочность музыкального письма, впечатляющая яркой образностью (см. пример 2).

Само сложение хоровой фактуры таково, что верхний голос хора часто образует гетерофонный подголосок к вокальной партии. Возника-

Пример 2

Allegro lamentoso $\text{♩} = 72$

Как Хри - ста
 ра - спи - на - ли,
 в ру - ки и в но - ги
 гво-зди за - би - ва - ли.

pp (Archi pizz) *mf dolente* (V-no solo)
 (Ob. solo)
f espressivo (Ob.)
mf

ет контрастная полифония: широко распевные вокальные фразы на фоне «стучащего молотка» чередуются с инструментальными наигрышами, построенными на тематизме коды предыдущей части. Тема вначале повторяется буквально, а затем варьируется, сохраняя свою образность.

Начальная интонация на слова «Как Христа распинали» становится «зерном» всей части. Она будет повторяться в сольных эпизодах пар-

тии тенора на слова «Не плачь, мати родимая». Здесь же слышна общая ладовая основа тематизма с финалом части.

Вокальная партия второй строфы «Мати родимая не знала» широко распевна, ее сопровождение передает сокрушение души, трепет перед происходящим. Скорбная тема рождается из музыкальной фразы, завершающей «Голгофу»: «жалостная дрожь» в ответ на удар бича.

Композитор использует контрастную полифонию на гармоническом фоне, при этом гармония не функциональная, а ладовая. Сильный контраст возникает благодаря сочетанию крупных длительностей в вокальной партии, создающих эффект широкого движения, с более мелкими, шестнадцатыми и восьмыми, в сопровождении.

Средний раздел (строфа «Мати родимая упала») включает кульминацию событий: Иисус распят, Богородица рыдает у креста. Композитор использует разреженную фактуру, в которой сольные вокальные фрагменты чередуются с протяженными инструментальными отыгрышами; фактически этот раздел представляет собой монодию, вокальную и инструментальную. Почему монодия? Вероятно, в данном случае, как символ одиночества, бессилия, униженного и оскорбленного достоинства человеческого.

В инструментальной партии представляет интерес ладовая работа: усложнение лада на основе натурального минора (gis-moll), мелодические отклонения³ в минорные тетраорды с пониженной IV ступенью. Пониженная ступень создает ощущение безнадежности.

Партия сопрано (Дева Мария) по-русски распевна, истоки ее — в протяжной песне и одновременно — в фитном знаменном пении, которые уже в XVI–XVII вв. были родственны в ладоинтонационном плане. Инструментальные наигрыши выстроены на основе импровизации, их подвижное и ритмически свободное звучание ярко контрастно распевной вокальной партии.

Все оживает в неожиданно наступающей динамической репризе. Она

звучит на терцию выше, в h-moll. Эта тональность более удобна и выигрышна для тенора, трогательное звучание которого и открывает заключительный раздел. Новые элементы репризы суть следующие. Парящая фактура у скрипок, чередующаяся с высокими колокольчиками, как бы «приподнимает» и без того легкое звучание тенора, поющего от лица Иисуса Христа, утешающего Богородицу. Его голос доносится словно из другого мира.

Важным элементом фактуры становится виолончельный контрапункт к вокальной партии. Тематически он связан с кодой первой части, «Голгофы», и с инструментальным отыгрышем в начале второй. Но если ранее эта тема использовалась в качестве главной, то здесь она является подголоском, создавая ощущение редкой гармонии.

Фактура хорового церковного пения в последней строфе («Спишу я твой лик на икону»), звучащего в высоком регистре, создает ощущение храмовой молитвы перед образом Пресвятой Богородицы. Она призвана снять напряжение, возникшее после сцены казни. Обращение к музыкальному языку церковно-певческой культуры как к знаку молитвы способствует обретению внутренней гармонии.

Кода близка аналогичному разделу первой части, но усложнена в ладовом отношении. Здесь намечается хроматический подъем ладотональности с возвращением к исходной — gis-moll. Напоминанием о «Голгофе» служит нисходящий лейтмотив с «дрожащим», трепетным окончанием, он завершает эту часть, как завершал и предыдущую. Тематические и интонационные

связи объединяют эти две части, представляя пасхальные «страсти».

Третья часть — «Владычице Богородице».

В качестве текста выступает молитва Пресвятой Богородице.

*Владычице Богородице,
Всемилоствиваго царя мати,
Вельми вопию к тебе,
Помолись о мне, грешном,
И к разумению сердце мое настави,
И на молитву подвигни мя,
Да прославлю тя, чистую,
Истинную Божию Матерь.*

Часть открывает ряд сольных стихов, написанных для баритона с прозрачным, легким оркестровым сопровождением. Благодаря такой задумке текст преподносится как бы в камерной обстановке, передает внутреннюю горячую молитву. По своему месту в композиции эти стихи аналогичны ариям в западноевропейских пассионах, но они звучат на русский лад, в русских «страстях», — органично и по своему музыкальному языку, и по своей роли в общей композиции сочинения. Это, конечно, не ария, скорее внутренний монолог и молитва. Камерное звучание образует сильный контраст с предшествующей и последующей картинами, которые написаны крупным штрихом и театрализованы.

Автор применяет интересный композиционный прием, сходный с тем, что звучал в предшествующей части: сопоставление ритмически строгого напева в духе древнерусской монодии в вокаль-

ной партии с инструментальными наигрышами сопровождения, импровизационный склад которого характерен для южнорусской (донской) фольклорной традиции, о чем говорил сам композитор.

В четвертой части «Расставание души с телом» («Два Ангела») вновь возвращается крупный план, фресковое письмо, картинность.

«Два ангела да два архангела,
Уж вы где были, да куда летали
(два раза),
Два ангела, два архангела,³
Уж мы тут были да тут летали,
Где душа с телом да рассталася,
Рассталася, да не простилася,
Не простилася да воротилася.
Ты прости, прощай, тело грешное,
Ты прости, прощай, окаянное.
А тебя, тело, да во землю кладут
А меня, душу, да на ответ ведут» [1].*

Музыку этой части отличает мрачный, суровый колорит, соответствующий ее событиям. Он достигается простыми средствами: за счет низкого регистра баритона и былинной речитации, ровной по ритму (движение четвертями).

Музыкальный язык связан с жанром северной былины и знаменного распева старшей редакции, восходящей к эпохе Киевской Руси. Используется характерный для них несимметричный ритм и неквадратные построения переменного метра (6/4, 7/4, 5/4). Огромное значение имеет ладовая основа: здесь сопоставлены архаические лады, имеющие узкий диапазон и устойчивый в квартном соотношении.

* В жанре духовных стихов существует традиция написания ангельских чинов с маленькой буквы. — *Прим. ред.*

Пример 3

Архаичность звучания придает и фактура изложения: в ней чередуются фразы «варварского» кварто-квинтового двухголосия (в ладу с устоем *f*) и одноголосия с гармоническим сопровождением, жесткого ритма ровными четвертями *sostenuto* (в ладу с устоем *c*).

Отдельные элементы (фигуры) музыкального текста имеют звукоизобразительное значение. Тремоло шестнадцатых звукописует трепет ангельских крыльев. Шелест крыл перемежает певческие строки былинного сказа. На этом построена первая строфа. Во второй строфе — о расставании Души с Телом — тема с трелями и тиратами шестнадцатых рисует, как Душа «стряхивает» брненное тело. В момент прощания, на словах «*Ты прости, прощай, тело грешное*», звучат восходящие интонации, которые соответствуют вознесению Души в высшие сферы.

Монолог Души (третья строфа) поручен тенору, светлый тембр которого оттеняет суровость низкого баритона

и придает трогательное и душевное звучание, особенно на слова «*Да на ответ ведут*», когда голос тенора остается одиноким и оттого так трогает душу. Здесь также применяется звукоизобразительность: на слова «*А тебя, Тело, да во землю кладут*» звучат нисходящие пассажи, как бы кланяющиеся земле; в то же время после слов «*А меня, Душу, да на ответ ведут*» в коде (*Meno mosso*) возникают инструментальные ритмоформулы — Ангелы да Архангелы как будто тянут грешную, страдающую Душу на суд Божий.

Былинная тема Ангелов и Архангелов естественно возникает в коде и проводится канонически: и в ритмическом уменьшении, как напоминание, и затем в увеличении, завершая часть в классических традициях. На фоне этой темы до самого конца звучат ритмоформулы страдающей души. Таким образом создается картина: суровые Архангелы Михаил и Гавриил ведут Душу на суд Божий.

Пятая часть «**Душе моя**» — покаянный стих, молитва-покаяние души.

*Душе моя, душе моя,
Почто во гресех пребываеши,
Чью твориши волю
И без ума мятешься?
Восстани и плачи
Дел своих горце.
Помысли, душе моя,
Горький час,
Страшный, грозный
И муку вечную.
Но воспрями, душе, вопиюще:
Милостиве, помилуй мя [14].*

Этот покаянный стих — о грядущем часе смертном и надежде на милость Божию — после части «Расставание души с телом» воспринимается естественным образом. По смыслу это самоуглубленная молитва, раскаяние в своих греховных делах, предчувствие грядущего горького и страшного часа перехода души в мир иной.

Композитор избирает камерное звучание: после дуэта баритона и виолончели намечается некоторое просветление тембров с введением кларнета и гобоя. В начальном дуэте преобладает низкий регистр, способствующий состоянию сосредоточенности и самоуглубленности покаянной молитвы. Не случайно вся часть построена на статике знаменного распева новой редакции (конца XV—XVII вв.), здесь возникают даже вкрапления знаменных попевок или их элементов: кулизмы средней 1-го и 5-го гласов, долилки меньшей 5-го гласа, начало мечика конечного.

Второй раздел этой части (с появлением ритмического движения восьмыми длительностями) представляет собой вариантное изложение первого:

тематизм виолончельного соло и вокальной партии узнаваем, но не повторяется точно. Автор использует тематическое развертывание.

Шестая часть — «**Михайло-Архангел**».

*Михайло-архангел
Со ангелами и архангелами,
Перевези меня за огненну реку
Ко Христову раю.
На одной-то стороне
Души грешные стоят,
А на другой стороне
Михайло-архангел.
Михайло-архангел
Со ангелами да архангелами,
Перевези меня за огненну реку
Ко Христову раю [1].*

Само название стиха — в народном стиле: по-церковному — Архангел Михаил, здесь же — Михайло-Архангел (Архангел Гаврило — иногда встречается в канонических текстах певческих рукописей XVII в.).

Театральность проявляется в персонификации (Душа молит Архангела), а также в разворачивающейся картинности. Вначале Душа просит Архангела, ее вокальные фразы чередуются с инструментальными отыгрышами в духе закличек-импровизаций. Вокальные фразы звучат с выразительной проникновенной интонацией, инструментальные — более отстраненно, импровизационно. Это как бы первая картина действия, в ней использовано несколько элементов.

1) Кластер в высоком регистре, возникающий с постепенным напластованием звуков. Интонация и лад

кластера повторяют кластеры первой части — «Гологофы». Смысловое наполнение призвано создать напряженное звучание, атмосферу, наконец, гармонический фон.

2) Инструментальные наигрыши в подражание пастушьей свирели, заклочки в том же ладу (g-a-b-c-d) близки ранним фольклорным образцам, ис-

пользуются четырех- и пятиступенные архаические лады.

3) Вокальные фразы на основе фольклорных закличек, также архаические лады — четырех- и пятиступенные.

4) Восходящие пассажи сложных ладов — «взмах крыльев» Архангела; лад полутон-тон-полутон, соединение через полутон. Преобладает высокий регистр.

Пример 4

The musical score for Example 4 is set in 4/4 time with a tempo marking of *Andante* and a metronome marking of ♩ = 72-80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes a vocal line and several instrumental parts: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Oboe (Ob.), and Piccolo (Pic.). The vocal line begins with the lyrics "Ми - ха - йло а - рха-нгел" and is marked with *mf rubato sempre*. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines, with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *sf*.

Затем рисуется другая картина, более полная: геенна огненная, на одной стороне которой томятся души грешные, а на другой обретается Михайло-Архангел. Мрачное повествование о грозном Михаиле-Архангеле излагается суровым былинным речитативом-рассказом, рисующим картину той мистической огненной реки — геенны огненной, через которую души грешные перевозит Михаил-Архангел.

Вторая картина создается следующими элементами музыкального языка.

1) Низкий мрачный регистр, пульсирующий бас, который с момента

вступления вокальной партии становится мелодизированным.

2) Квинтовый органный пункт с резким «дерганым» ритмом подчеркивает мрачность картины и ее статичность.

3) Вокальные строки повествовательны и построены на былинном речитативе и знаменном распеве, в них использованы архаические четырехступенные лады, придающие суровое звучание.

4) Шелест ангельских крыльев, шелест крыл Михаила-Архангела. Этот элемент выписан преимущественно в искусственных ладах: полутон, тон,

полутон или тон, полутон, тон. Сочетание архаичных ладов с искусственными и регистровый контраст создают некое мистическое ощущение.

Динамическая реприза звучит в дуэтом изложении сопрано и тенора — это просьба-молитва Души, мечта о святом рае. Имитации у тенора, вторящие нежному сопрано, усиливают просьбу, превращая ее в мольбу.

В репризе меняется лад и неожиданно возникает ладоинтонационная арка со второй частью, ее начальной фразой «Как Христа распинали». Поэтому закличка обращается в трогательный зов, обращенный к Михаилу-Архангелу. Постепенно возвращается лад и интонация первой картины.

Завершает часть инструментальная кода, воссоздающая мрачную и суровую картину: на берегу огненной реки грешные души ожидают и зовут Михаила-Архангела. В последних тактах тематизм двух картин объединяется и проводится одновременно, что является признаком эпической драматургии.

Необычность этой музыки — в сочетании архаических и искусственных ладов, в соединении элементов былины и знаменного распева, яркой театральной образности и мистического элемента.

Седьмая часть — «**Приими мя, пустыни**».

*Приими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое
Во тихое и безмолвное
Недро свое.
О прекрасная пустыни,
Веселая дубровице,
Возлюбих бо тя
Паче царских чертог*

*И позлащенных палат.
О владыко, царю небесный!
Насладил мя еси Земных благ
И не лиши мене
Небеснаго царствия твоего [15].*

В этой части использован красивый и поэтичный духовный стих, выражающий восторг человека перед природой, ее прекрасной пустыней — уединенным местом, тихим и безмолвным, принимающим человека «яко мати чадо свое». Какова же может быть музыка этой лесной глуши?

Композитор избирает зовы паустушей свирели, которые, кажется, доносятся издали. Они перемежаются с виртуозными пассажами импровизационного склада и преимущественно диатоничны. Иногда слышен птичий щебет (триоль шестнадцатыми и восьмая).

На фоне голосов лесной чащи звучит голос человеческий, доносящий слово Божие, наслаждение человека земными благами и мольбу к Царю небесному не лишить небесного царствия.

В вокальной партии использована стилистика самого торжественного церковного распева Руси — демественного. Демественный распев был создан уже в период Московской Руси не позднее последней четверти XV в. Он пришел на смену кондакарному пению и был предназначен, как и кондакарный распев, для торжественных служб кафедральных соборов, [10, 104, 160–161].

В вокальной партии звучат демественные попевки и так называемые «лица»⁴, использован тип соотношения текста и напева, свойственный де-

меству, — развитый внутрислоговой распев. Введение деместного распева символично: «пустыня красная» воспринимается человеком как собор, в котором совершается самое торжественное богослужение. Здесь звучат узнаваемые «лица» демества, очень естественно применяется характерный композиционный прием — «почин демеством». Распев звучит как песнь души человеческой и песнь духа, мечтающего о небесном царствии. Не случайно композитор использует здесь пасхальный задостойник «Светися, светися» как знак грядущего воскресения Христова⁵.

Восьмая часть — **«Христос и нищая братия» («Светлое Христово воскресение»)**.

*Светлое Христово воскресение,
Светлое Христово вознесение,
Вознесся Христос на небеса
Со ангелами, с херувими,
Со апостолами, серафимы.
Осталась на земли нищая братья,*

*Осталась на земли убогая сирота.
Уж ты, Христосе, царю небесный,
На кого ты нас оставляешь,
На кого покидаешь?
Не печальте, нищая братья,
Не рыдайте, убогая сирота,
Оставлю я вам гору золотую,
Оставлю я вам реку медовую,
Оставлю вам имя Христово.
Светлое Христово воскресение,
Светлое Христово вознесение,
Вознесся Христосе на небеса
Со ангелами, с херувими,
Со апостолами, серафимы [1].*

Стих воссоздает картину вознесения Христова и диалог Христа и нищей братии. В музыке финальной части выдержана стилистика знаменного распева в соединении с колокольными звонами. Здесь проявляется симфонизм авторского мышления: перезвоны этой части возникают через переосмысление колокольного набата из шествия на Голгофу.

В финале мы видим разрешение конфликта.

Пример 5

The image shows a musical score for two systems. The first system contains the vocal line and piano accompaniment for the text: "Све-тло - е Хри - сто - во Во - скре - се - ни - е, све - тло - е Хри - сто - во". The second system contains the vocal line and piano accompaniment for the text: "Во - зне - се - ни - е, воз - не - с - я". The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The vocal line is in a soprano or alto register, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a bell-like sound.



Диатоника господствует, за исключением коды в коде. Форма финала складывается как строфическая — она определяется текстом. Но автор добавляет весьма развернутое вступление, которое должно ввести в праздничную атмосферу пространной коды. Строфы узнаваемы в своих повторах, хотя всякий раз варьируются в зависимости от текста. По своему строению они пятистрочные, но разные по количеству слогов в строке (от 7 до 13), это и вызывает вариантность напевов. При распевании каждой строфы автором выделены вторая и третья строки: вторые распеваются более речитативно, в стиле знаменного распева старшей редакции, а третьи более мелодичны, с развитым внутрислоговым распевом, идущим от фитного знаменного пения и протяжной песни. Третьи строки более проникновенны и выразительны по интонации.

Если первые две строфы исполняются дуэтом (сопрано — тенор и сопрано — баритон), то третья, содержащая прямую речь Христа, выделена за счет тенорового тембра: Христос утешает нищую братию. Финальная строфа является репризой и по тексту, и по смыслу, и изложена для трио — сопрано, тенора и баритона.

Часть завершает развернутая по своим масштабам инструментальная

кода. Композиционно она уравнивает общую архитектуру сочинения, представляя собой оркестровое завершение и создавая арку к первой, оркестровой части.

В коде на фоне колоколов звучит демественный напев пасхального задостойника «Светися, светися» в трехголосном хоровом изложении. Этот напев звучал в предыдущей части «Приими мя, пустыни». Здесь он преобразуется в торжественный гимн, хоровая фактура которого отсылает к гимну первой части «Гологофа», и поэтому раздел воспринимается как заключение сочинения. В этом также сказывается целостность и законченность формы произведения.

Кода в коде возвращает фактуру алеаторики из первой части, но здесь она также преобразуется и звучит как колокольные звоны. На их фоне в басу в ритмическом увеличении проводится тема финала «Светлое Христово воскресение». Колокольные звоны пронизывают весь финал, варьируясь в каждой строфе с постепенным ритмическим ускорением: восьмые, триоли восьмыми, шестнадцатые, тридцать вторые (в алеаторике) и секстоли шестнадцатыми. Все приводится к торжественному апофеозу.

Ровный ритм знаменного распева, родственного былинному, звучит на протяжении всей части. Вкупе с коло-

кольными перезвонами он создает гармоничное звучание, соответствующее катарсису финала. Благодаря колоколам возникает ощущение пасхального праздника, сочинение завершается торжественной картиной светлого Христова воскресения.

Светлая звучность, радость и ликование от воскресения Христова, надежда на будущее воскресение — все это переполняет музыку финала. После исполнения сочинения все заботы и проблемы, с которыми слушатели пришли на концерт, отступают, лица просветляются, источают свет, глаза лгутся светлой радостью⁶...

Симфония «Пасхальные напевы» глубока и богата по образному строю, органична по музыкальному языку, вскормленному корневой системой русского фольклора, духовной музыки, профессиональной классики и приемами авангардной музыки. Сочинение, несомненно, является одним из талантливых произведений отечественной новосакральной музыки начала XXI в. Хотелось бы надеяться, что несмотря на все сложности исполнения произведений для симфонического оркестра, оно будет звучать, радуя души и сердца слушателей, неся свет и добро, которых нам так не хватает в современной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безсонов П.А. Калики переходные. Сборник стихов и исследование. Москва, 1861.
2. Галаганова С. И дух наш дышит бездной странной... // Человек. Культура. Город. Журнал Комитета по культуре города Москвы. 2006, № 11 (39). С. 21–23.
3. Генченкова М.В. Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Коллективное исследование / Сост. и отв. ред. Н.С. Серегина. СПб.: РИИИ, изд. Дом «Петрополис», 2016. С. 164–167
4. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. Исследование. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
5. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянских культур, 2002.
6. Ковалев А.Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX — начало XXI веков). Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
7. Панченко А.М. Стихи покаянные // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI в. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. Л.: Наука, 1989. С. 421–423.
8. Пожидаева Г.А. Владимир Анатольевич Пожидаев // Союз московских композиторов / Историческая галерея. Электронный ресурс <http://союзмосковскихкомпозиторов.рф/biography/rozhidaev-v.htm> (дата обращения 22.05.2019).
9. Пожидаева Г.А. Владимир Анатольевич Пожидаев. Электронный ресурс Википедия. (дата обращения 22.05.2019).
10. Пожидаева Г.А. Духовная музыка славянского Средневековья. Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. Москва: Композитор, СПб: Нестор-История, 2017. 472 с.
11. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. Москва: Знак, 2007. 880 с.
12. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Музыкальный материал с историко-теоретическими комментариями и иллюстрациями. 2-е изд., дополн. Л.: Музыка, 1971. 354 с.

13. Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. Москва: Прогресс, Гнозис, 1991. 188 с.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 652/909. 1557–1558 гг.
2. РГАДА, ф. 188, № 947, л. 90 об. — 92 об.

REFERENCES

1. *Bezsonov P.A.* Kaliki perekhozhiye. Sbornik stikhov i issledovaniye [Kaliki perekhozhi. Collection of poems and research]. Moskva [Moscow], 1861.
2. *Galaganova S.* I duh nash dyshit bezdnoj strannoj... // *Chelovek. Kul'tura. Gorod. Zhurnal Komiteta po kul'ture goroda Moskvy* [And our spirit breathes a strange abyss ... // *Man. Culture City. Journal of the Moscow Committee for Culture*]. Moskva [Moscow], 2006, No. 11 (39). P. 21–23.
3. *Genchenkova M.V.* Novosakral'naya muzyka sovremennykh otechestvennykh kompozitorov // *Ty'syacheletie pochitaniya svyatogo ravnoapostol'nogo knyazya Vladimira* / Kollektivnoe issledovanie / Sost. i otv. red. N.S. Seregina [Newsakral music of modern domestic composers // Millennium of veneration of St. Vladimir, Equal-to-the-Apostles / Collective research / Comp. and rep. ed. N.S. Seregina]. Sankt-Peterburg [St. Petersburg]: izd. Dom «Petropolis» [ed. House «Petropolis»], 2016. p. 164–167.
4. *Gulyanickaya N.S.* Metody nauki o muzyke. Issledovanie [Methods of the science of music. Study]. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 2009. 256 p.
5. *Gulyanitskaya N.S.* Poetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka [Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian spiritual music of the XX century]. Moskva [Moscow]: Yazyki slavyanskih kul'tur [Languages of Slavic culture], 2002.
6. *Kovalev A.B.* Zhanry russkoj duhovnoj muzyki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov (vtoraya polovina XIX — nachalo XXI vekov) [Genres of sacred music in the works of Russian composers (the second half of the XIX — early XXI centuries)]. Tambov: Muzej-usad'ba S.V. Rahmaninova «Ivanovka» [Tambov: Museum-Estate of S.V. Rakhmaninov Ivanovka], 2018. 372 p.
7. *Panchenko A.M.* Stikhi pokayannyye // *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. Vtoraya polovina XIV — XVI v. Vyp. 2 (vtoraya polovina XIV—XVI v.). CH. 2. L.: Nauka, 1989. S. 421–423* [Poems of penance // Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Russia. The second half of the XIV—XVI century. Issue 2 (second half of the XIV—XVI centuries). Part 2. L.: Science, 1989. p. 421–423].
8. *Pozhidaeva G.A.* Vladimir Anatol'evich Pozhidaev. Vikipediya // *Soyuz moskovskih kompozitorov / Istoricheskaya galereya. [Vladimir Anatolyevich Pozhidaev. Wikipedia // Union of Moscow Composers / Historical Gallery]. Elektronnyi resurs [Electronic resource] <http://soyuzmoskovskihkompozitorov.rf/biography/pozhidaev-v.htm> (data obrashcheniia [accessed date]: 22.05.2019).*
9. *Pozhidaeva G.A.* Vladimir Anatol'evich Pozhidaev [Vladimir Anatolyevich Pozhidaev]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]: Vikipediya [Wikipedia]. (data obrashcheniia [accessed date]: 22.05.2019).
10. *Pozhidaeva G.A.* Duhovnaya muzyka slavyanskogo Srednevekov'ya. Rus' Bolgariya, Serbiya. IX—XVII veka [Religious music of the Slavic Middle Ages. Russia, Bulgaria, Serbia. IX—XVII century]. Moskva [Moscow]: Kompozitor [Composer], Sankt-Peterburg [St. Petersburg]: Nestor-Istoriya [Nestor History], 2017. 472 p.
11. *Pozhidaeva G.A.* Pevcheskie tradicii Drevney Rusi. Oчерki teorii i stilya [Church Chant traditions of old Russia. Sketches of theory and style]. Moskva [Moscow]: Znak [Znak], 2007. 880 p.

12. *Uspenskij N.D.* Obrazcy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva. Muzykal'nyj material s istoriko-teoreticheskimi kommentariyami i illyustrაციyami [Ouspensky N.D. Samples of old Russian Chant art. Musical material with historical and theoretical comments and illustrations]. 2-e izd., dopoln. [2nd ed., Supplement]. Leningrad: Muzyka [L.: Music], 1971. 354 p.

13. *Fedotov G.* Stihi duhovnye. Russkaya narodnaya vera po duhovnym stiham [Poems spiritual. Russian folk faith in spiritual poetry]. Moskva [Moscow]: Progress, Gnozis [Progress, Gnosis], 1991. 188 p.

RUKOPISNYYE ISTOCHNIKI [MANUSCRIPTS]

1. RNB, Kirillo-Belozerskoye sobr., 652/909. 1557–1558 gg. [NLR, MS Kirillo-Belozersky coll., 652/909. 1557–1558].

2. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv drevnikh aktov, f. 188, No. 947, l. 90 ob. — 92 ob. XVII v. [Russian State Archive of Ancient Acts, collection 188, MS 947, vol. 90 v — 92 v. XVII century].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. Пожидаев больше известен как композитор, создававший репертуар для русских народных инструментов.

2. Например, в эпилоге «Ивана Сусанина» М.И. Глинки народная песенная основа органично соединяется с чертами виватного канта и колокольным звоном. В «Рассвете на Москва-реке» Мусоргского песенная тема в народном духе переходит в колокольные перезвоны. В «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова хор «Ой, беда идет, люди», представляющий хоровой плач, обрамляется колокольным набатом. Второй концерт для ф-но с оркестром Рахманинова начинается с темы, имитирующей колокольный звон, которая очень естественно, хотя неожиданно, переходит в былинную, эпическую главную партию. В его же *cis-moll'*ной прелюдии также соединяются в трехчастной форме колокола — плач — колокольный набат.

3. Традиция, возникшая у Мусоргского и продолженная Прокофьевым.

4. В древнерусской теории музыки «лицо» — структурная единица песнопения, в которой слог текста соединяется с кокизой напева или ее частью (кокиза — устойчивый, относительно завершённый музыкальный оборот, обладающий ритмической и ладоинтонационной характерностью) [11, 57, 67–69].

5. Задостойник опубликован: [12, 91–92].

6. «Пасхальные напевы» В. Пожидаева были исполнены в симфоническом концерте «Московской осени — 2006» 6 ноября 2006 г. в Большом зале Московской консерватории. Солисты: Марина Карпеченко (сопрано), Николай Дорожкин (тенор), Дзян Шан Жун (баритон). Симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», дирижер Владимир Понькин.



ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Вера Юдина

ПЕСЕННОЕ СОБРАНИЕ П.В. КИРЕЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

(К 210-летию со дня рождения фольклориста)

Песенное собрание Петра Васильевича Киреевского (1808–1856) — явление общенационального значения в русской культуре второй трети XIX века. Начиная с 1831 года, на протяжении четверти века фольклорист занимался собиранием песенных текстов различных регионов России — от Архангельска до Крыма, от Белоруссии до Алтая, объединив для этого усилия передовой интеллигенции своего времени, встревоженной судьбой народного творчества. В предисловии к изданию «Русских Народных Стихов» 1848 г. он привел полный на тот момент перечень «вкладчиков» своего Собрания, насчитывающий 42 корреспондента [14, 305]. Упоминание имен Пушкина, Гоголя, Даля, Кольцова, Якушкина, братьев Языковых и многих других дает яркое представление о масштабах и значении этой работы.

Существенно, что причиной появления песенного собрания стал не только частный интерес прогрессивной общест-венности, но, прежде всего, сложившаяся к этому времени идеологическая ситуация в стране. Самоопределение русской культуры, проблема ее самобытности становится в начале XIX века центральным вопросом общественно-го сознания. «Народность — вот аль-

фа и омега нового периода» [3, 114]. Определение В.Г. Белинским характер-ных веяний русской литературы 30-х гг. XIX в. применимо и ко всем другим сферам отечественной культуры данного периода. Едва ли найдется более емкий эквивалент этих тенденций в отечествен-ной музыке, нежели широко известное кредо основоположника русской музы-кальной классики М.И. Глинки: «Со-здает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» [14, 111].

Символично, что создание песен-ного собрания Киреевского и утверж-дение национальных основ русской композиторской школы шло парал-лельно. Как отмечали современники, Глинка «глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собствен-ной фантазии, которая приняла обра-зы чисто русские, родные; слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или дру-гой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни од-ного заимствованного мотива; но все они ясны, понятны, знакомы нам по-тому только, что дышат чистою на-

родностью, что в них мы слышим родные звуки» [10, 337–338].

Общей направленности отвечала и развернувшаяся в это время практика собирания и изучения музыкального фольклора, которая рассматривалась как «важнейшее национальное дело, как предприятие огромного исторического и историко-философского значения» [1, 328]. Песенное собрание П.В. Киреевского стало первой монументальной антологией русского фольклора. И хотя оно не содержало в себе собственно музыкальные тексты, однако методы работы с песенными источниками, принципы их систематизации, характер комментариев свидетельствуют о формировании научных подходов, имеющих основополагающее значение для различных областей отечественной фольклористики, в том числе и музыкальной этнографии.

Собрание Киреевского было подготовлено многочисленными публикациями народных песен предшествующего периода. В течение первой трети XIX в. публикуются сборники с подлинными народными текстами («Веселая Эрата», 1801 г.; «Новейший песенник» изд. И. Глазунова, 1819 г. и другие), издаются музыкальные сборники, большое количество народных песен появляется в альманахах и журналах. В 1806 г. переиздается «Собрание народных русских песен с их голосами» Н.А. Львова и И. Прача (первое издание вышло в 1790 г.), а в третьем издании 1815 г. к нему добавляются еще 50 песен.

Значительное влияние на развитие отечественной фольклористики оказал «Сборник Кирши Данилова» — первое печатное издание русского народного эпоса, включающее несколько

десятков былин и исторических песен. Первоначальная рукопись, составленная в конце XVIII века, была утрачена. Издание, выпущенное А. Якубовичем в 1804 г. под названием «Древние российские стихотворения», было неполным и включало 25 текстов без напевов. Подготовленный в 1818 г. филологом К.Ф. Калайдовичем второй выпуск содержал уже 61 стихотворение с напевами, помещенными отдельно¹.

Знаменательным явлением, характеризующим состояние отечественной фольклористики данного периода, становится возрастающий научный интерес к проблемам народного песенного творчества. Показательна появившаяся в 1809 г. работа М. Макарова «Русское национальное песнопение», задуманная автором как первая часть обширного труда «Пантеон российского песнопения» (не был осуществлен). Несомненный интерес представляет идея исторического комментария народной песни: «Я бы очень хотел знать о каждой песне, кем она сложена, или, по крайней мере, в которое время и на какой случай, как она была принимаема любителями песнопения и в каком находилась употреблении. Главнейшее и побудительнейшее желание знать, на какой случай писана песня, происходит от того, как нам известно, что многие из старинных русских песен составляют ряд некоторых исторических отрывков, весьма по своей древности любопытных и занимательных. Имея несколько подобных известий о некоторых песнях, я надеюсь по времени отыскать кое-что в рассуждении и о других, если не для всех, то для многих» [11, 79].

В формировании научных основ отечественной фольклористики значительную роль сыграло Вольное общество

любителей словесности, наук и художеств, существовавшее в Петербурге с 1801 по 1826 гг. Его представители настаивали на издании подлинных текстов в противовес сложившейся традиции их редактирования. Особо следует отметить выдвинутый А.Х. Востоковым тезис о важном значении музыкального ритма в народном стихосложении, о совокупной роли «пения и чтения» для народной поэзии [6, 108].

Широкое распространение народной песни в различных кругах русского общества стимулировало творческий интерес к ней у представителей формирующейся русской композиторской школы. Ярким свидетельством внимания музыкальных кругов к народно-песенным первоисточкам стало рождение особого жанра камерной вокальной лирики, получившего показательное название — «русская песня». Как своеобразная форма художественного претворения традиций народного песнетворчества она разрабатывалась и как самостоятельный жанр, и использовалась в ранней русской опере как существенный элемент музыкально-театральной драматургии.

Музыкальная этнография как составная часть фольклористического движения этого времени вовлекла в свое русло известных композиторов. Особенно продуктивными стали 1830–40-е годы, когда появились сборники народных песен Д. Кашина, И. Рупина, А. Алябьева, А. Гурилева, ставшие ярким свидетельством развития в музыкальной культуре первой половины XIX в. особого направления «урбанизированной народной песни с сопровождением» [2, 57].

Показательно небольшое собрание народных песен И. Рупина (Рупини).

Будучи известным концертирующим певцом, он отобрал из своего репертуара наиболее любимые им и публикой 24 произведения, обработал их и издал в двух выпусках в 1831 и 1833 гг. Каждая песня представлена в двух вариантах — для солирующего голоса с простым аккордовым сопровождением гитарного характера, типичным для городской музыкальной практики того времени, и для трехголосного хора (ансамбля). Несомненным достоинством сборника стали впервые опубликованные здесь мелодии широко бытовавших песен, затем использованные в композиторской практике («Не белы снега забелилися», «Ах, не одна в поле дороженька пролежала»).

Более полным и систематизированным стало собрание Д.Н. Кашина «Русские народные песни», вышедшее в 1833–1834 гг. Оно явилось своеобразным итогом многолетней собирательской деятельности музыканта. Еще в начале XIX века на страницах издаваемого им «Журнала отечественной музыки» были напечатаны обработки народных песен, в том числе были из сборника Кириши Данилова. Кашин зафиксировал наиболее известные образцы городского песенного фольклора пушкинской поры, систематизировав их по жанровым признакам (песни протяжные, полупротяжные, плясовые и скорые). В частности, здесь впервые были опубликованы «Степь Моздокская», «Лучина».

При всем своеобразии песенных сборников Рупина и Кашина их объединяет общая задача творческого переосмысления песенных первоисточников, прежде всего, распевных лирических протяжных песен в концертные композиции, что было

свойственно салонному музыкальному исполнительству в то время. Их появление было продиктовано потребностями «сделать народную песню достоянием любительского музицирования. Естественно, что они осуществлялись под знаком ее сближения с городскими традициями, что, разумеется, меняло ее исконный облик, но зато доносило ее до сердца слушателей и вместе с тем открывало путь к созданию песен в народном духе композиторами. По этому пути пошли, как известно, несколько позже А. Варламов и А. Гурилев, объединившие в одном русле обработки народных песен и собственные произведения» [7, 18].

Появившиеся в 1840-х гг. сборники русских народных песен А.Е. Варламова («Русский певец», 1846 г.) и А.Л. Гурилева («Избранные народные песни», 1849 г.) свидетельствуют о новом этапе развития музыкальной фольклористики. В этих сборниках представлены популярные песни городской традиции, в том числе отдельные образцы из собраний И. Прача, Д. Кашина, И. Рупина в свободных композиторских обработках. Показательна структура сборника А. Варламова: за каждой обработкой песни для голоса с фортепиано следуют фортепианные вариации на ту же тему — сочинения польского композитора В. Кажинского, служившего дирижером Александринского театра в Петербурге².

В целом народные песни у Варламова и Гурилева предстают как свободные композиторские обработки, предназначенные для концертного исполнения, подобно произведениям собственного сочинения.

Картину активного обращения композиторов глинканской поры к фоль-

клору дополняет выпущенный в 1834 г. А.А. Алябьевым совместно с украинским этнографом М.А. Максимовичем сборник «Голоса украинских песен», ставший первым печатным собранием украинского музыкального фольклора. Кроме того, Алябьев в годы ссылки (1825—1843) делал записи татарского, башкирского, киргизского, туркменского фольклора и объединял их обработки в циклы — «Азиатские песни» (две башкирские, киргизская и туркменская), «Татарские песни» (шесть инструментальных мелодий и одна вокальная), «Горские песни» (утрачены).

Таким образом, музыкальная практика первой половины XIX века — исполнительство, композиторское творчество — отразила характерные тенденции широкого фольклорного движения, охватившего русскую интеллигенцию. Его вершиной и стало песенное собрание П.В. Киреевского — явление уникальное, которое поражает не только глубиной замысла и масштабностью воплощения, но и своей общественной значимостью. Исследователь жизни фольклориста М.О. Гершензон отмечал: «Не собиранием народных песен, не исследованиями в области русской истории он исполнил свое жизненное призвание, но тем, что в определенный момент он явился среди русского образованного общества, как живое воплощение русского народного духа и как живая связь между народом и этим оторвавшимся от народа обществом» [8, XLI—XLIII].

В Песенном собрании Киреевского нашли отражение характерные для своего времени взгляды на роль народного творчества в истории России, анализ его современного состо-

ания. Важное значение имеют высказанные в предисловии к изданию 1848 г. наблюдения о любви русского народа к песне, о многожанровом характере народного песнетворчества. «Есть ли в мире народ певучее русского? Во всех почти минутах жизни русского крестьянина, и одиноких и общественных, участвует песня; почти все свои труды, и земледельческие и ремесленные, он сопровождает песнею. Он поет, когда ему весело, поет, когда ему грустно. Когда общее дело или общая забава соединяет многих, — песня разделяется звучным хором; за одиноким трудом или раздумьем, ее мелодия, полная души, переливается одиноко. Поют все: и мужчины и женщины, и старики и дети. Ни один день не пройдет для русского крестьянина без песни; все замечательные времена его жизни, выходящие из ежедневной колеи, также сопровождаются особенными песнями. На все времена года, на все главные праздники, на все главные события семейной жизни есть особые песни, носящие на себе печать глубокой древности» [13, II—III].

Однако современное состояние народной песни вызывает у собирателя тревогу. «Несмотря на то, что песни имеют такое значение в жизни русского народа, нельзя не признать мрачной истины, в которой убедило меня многолетнее занятие этим предметом: что вся их красота, все, что составляет существенное достоинство их характера, — уже старина и что эта старина уже не возрождается в новых, себе подобных отраслях, как было в продолжение стольких веков. <...> Русские песни можно сравнить с ве-

личественным деревом, еще полным силы и красоты, но уже срубленным: бесчисленные ветви этого дерева еще покрыты свежей зеленью; его цветы и плоды еще благоухают полнотой жизни, но уже нет новых отпрысков, нет новых завязей для новых цветов и плодов» [14, 250].

Сохранению угасающей традиции и была посвящена деятельность Киреевского — как практическая, так и аналитическая. В частности, огромное значение имеют разработанные им принципы фольклористической работы, составившие основу научной этнографии, в том числе и в отношении музыкальной стороны народных песен.

Конечно, Киреевский не ставил цели анализировать напевы народных песен, однако синтетическая природа фольклорных текстов заставляет его об этом задуматься. Так, при классификации исторических песен он спрашивает совета Н. Языкова: «Куда, ты думаешь, лучше отнести песни исторические? К песням или стихам? Некоторые из них поются, как стихи, другие и особенно допетровские, как простые песни; а разделять их хронологический ряд было бы жалко» [14, 250].

Киреевский осознавал неразрывную связь слова и музыки в народной песне. В «Песенной прокламации»³ исследователь дает практические указания собирателям, в частности, советует сначала записывать песни со слов, потом проверять с голоса, «ибо люди, привыкшие петь песни, обыкновенно лучше вспоминают их, когда поют, нежели сказывают» [1, 335]. Показательно, что среди «вкладчиков» песенного собрания был и А.Е. Варламов: тексты двух исторических песен о взятии Ива-

ном Грозным Казани композитор передал П.В. Киреевскому [9, 154].

Внимание к музыкальной стороне народных песен в большей степени проявилась у Киреевского в практике музицирования под аккомпанемент гитары в орловском имении Киреевская Слободка, где он жил с 1837 г. до последних дней жизни. Известно, что Петр Васильевич был прекрасным музыкантом и любил исполнять народные песни. В его библиотеке было много музыкальных сборников: материалы архива Киреевского, хранящегося в Орловском Государственном музее им. И.С. Тургенева, содержат ноты популярных народных песен в переложении для гитары («Вспомни, вспомни, любушка», «Лучина, лучинушка», «Тошно, матушка»). Сохранился также принадлежащий Киреевскому сборник «Между делом бездельем» Г.Н. Теплова (издание Д. Дмитриевского, СПб., год рукописи неизвестен), широко распространенный в музыкальном обиходе в конце XVIII — первой половине XIX вв.

В целом, подходы, примененные П.В. Киреевским при создании Песенного собрания, имели важное значение для музыкальной фольклористики, которая в этот период находилась на стадии своего зарождения. В частности, одним из основных ее завоеваний стала принципиальная установка на изучение народной песни в неразрывной связи с повседневной жизнью крестьянства. В отличие от аналогичных изданий, вышедших в Европе и составленных на основе различных рукописей, Собрание Киреевского включало широко бытовавшие песни различного жанрового и содержательного состава (рекрутские, солдатские,

скоморошьи, лирические и другие), которые были записаны непосредственно от народных исполнителей.

Важной стороной практической собирательской деятельности стал опыт экспедиционной работы, впервые примененный Киреевским и явившийся впоследствии основной формой получения этнографического материала. В 1834 г. Киреевский предпринял специальную поездку в Осташевский уезд Новгородской губернии, где намеревался записать образцы народного эпоса. И хотя результаты оказались не столь продуктивными, как это задумывалось, значение ее оказалось намного важнее. По сути, это была первая в истории отечественной фольклористики научная экспедиция, заложившая основы специальной методики собирательской деятельности с заранее определяемым районом и намеченным маршрутом исследования.

При подготовке публикации собиратель стремился воссоздать подлинный народный облик песни. Для этого он отказался от литературной обработки текстов и печатал их так, как они исполнялись в народной среде. Подчеркивая важность записи песни «слово в слово», какой бы незначительной или даже бессмысленной она не представлялась, Киреевский проводил сравнение текстов для изучения художественной специфики вариантов и отбора лучшего из них. К началу 1840-х гг. Киреевский пришел «к мысли о необходимости искать в разных вариантах первоначальный идеальный образец, “настоящую песню”, “основной текст” (термин Киреевского) среди группы вариантов одной и той же песни. <...> Известно, что Киреевский создавал так называемый сводный текст, выбирая из

имеющихся вариантов один в качестве основного и дополняя его отдельными строчками или отдельными словосочетаниями из других вариантов, обязательно оговаривая при этом каждое изменение и указывая его источник» [5, 338].

Желание как можно более точно и достоверно зафиксировать собранный материал привело собирателя к мысли о необходимости паспортизации песен: указания данных о месте и времени записи, исполнителе и его социальном статусе, источнике для каждого варианта. Эти словарные пояснения были приняты впоследствии за основу построения научных комментариев к этнографическим записям Киреевского.

Судя по отдельным черновым наброскам, планы исследователя включали также выявление диалектных особенностей народных песен, однако осуществить эту задачу он не смог [15, LVI]. Вместе с тем, «Песенная прокламация» положила начало массовому фольклорному движению в различных губерниях и развитию об-

ластной фольклористики, внесшей неоценимый вклад в отечественную науку.

Заслуга Киреевского состояла в том, что он смог поднять собрание народных песен до уровня задач, поставленных передовой общественной мыслью, наукой и литературой своего времени, тем самым способствовал развитию фольклористики. «Его деятельность была направлена на решение одной из основных проблем, выдвинутых современностью: проблемы народности русской культуры. Он стремился к тому, чтобы от имени народа говорили не только писатели и поэты, но и сам народ. В результате усилий Киреевского в литературе стал слышен голос русского крепостного крестьянина» [14, 179].

Фундаментальность разработанных им принципов фольклористической деятельности сказалась и в области музыкальной этнографии, многие из которых (основы экспедиционной работы, требование точности и достоверности, непосредственной записи первоисточника) не утратили своей значимости и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики. Москва: Гос. уч.-пед. изд-во, 1958. 406 с.
2. Асафьев Б.В. Русский романс XIX века // Русская музыка XIX и начала XX века. 2 изд.-е. Л.: Музыка, 1979. С. 55–99.
3. Белинский В.Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) // Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836 г. Дмитрий Калинин. Москва: Художественная литература, 1971. С. 47–128.
4. Беляев В.М. Сборник Кириши Данилова. Опыт реставрации песен. Москва: Сов. композитор, 1969. 227 с.
5. Власова Э.И. Коллекция лирических песен в собрании П.В. Киреевского // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. VII / Отв. ред. В.Г. Базанов. Москва; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 328–342.
6. Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб.: Морская типография, 1817. 168 с.
7. Вульфийс П. К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / Вст. ст., сост., коммент. П.А. Вульфийса. Москва: Музыка, 1979. С. 10–72.
8. Гершензон М.О. П.В. Киреевский. Биография. Москва, 1910. 50 с.

9. История русской музыки: в 10 т. Т. 5. 1826–1850 / Ю.В. Келдыш, Т.В. Корженянец и др. Москва: Музыка, 1988. 520 с.
10. *Неверов Я.М.* О новой русской опере г. Глинки «Жизнь за царя» // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей ред. А.А. Орловой. Москва: ГМИ, 1955. С. 336–339.
11. Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / Под ред. М.С. Друскина, Ю.В. Келдыша. Л.: ГМИ, 1956. 459 с.
12. Письма П.В. Киреевского к Н.М. Языкову / Ред., вст. ст. и комментарии М.К. Азадовского // Известия Академии наук СССР. 1935. № 1. Ч. 2.
13. Русские народные песни, собранные П. Киреевским. Ч. I. Русские народные стихи // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Москва, 1848.
14. *Соймонов А.Д.* П.В. Киреевский и его собрание народных песен. Л.: Наука, 1971. 360 с.
15. *Сперанский М.Н.* П.В. Киреевский и его собрание песен // Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1 / Под ред. В.Ф. Миллера и М.Н. Сперанского. Москва: О-во любителей росс. словесности при Моск. ун-те, 1911. С. XLIII–LXXIII.

REFERENCES

1. *Azadovskij M.K.* Istorija russkoj fol'kloristiki [History of Russian folklore studies]. Moskva, Gos. uch.-ped. izd-vo [Moscow: State educational and pedagogical publishing house]. 1958. 406 p.
2. *Asafev B.V.* Russkii romans XIX veka [Russian romance of the XIX century]. Russkaia muzyka XIX i nachala XX veka [Russian music XIX and early XX century]. 2 izd-e. L.: Muzyka [Leningrad: Muzyka]. 1979. P. 55–99.
3. *Belinskij V.G.* Literaturnye mechtaniia (Elegiia v proze) [Literary dreams (Elegy in prose)] Sbranie sochinenij v 8 t. T. 1. Stat'i, recenzii i zametki 1834–1836 g. Dmitrij Kalinin [Collected works in 8. vol. Vol. 1. Articles, reviews and notes 1834–1836. Dmitry Kalinin]. Moscow, Hudozhestvennaya literature [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1976. P. 47–128.
4. *Beliaev V.M.* Sbornik Kirshi Danilova. Opyt restavratsii pesen [Sbornik Kirshi Danilova. Opyt restavratsii pesen]. Moskva: Sov. kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. composer»]. 1969. 227 p.
5. *Vlasova Z.I.* Kolleksiia liricheskikh pesen v sobranii P.V. Kireevskogo [Collection of lyrical songs in the collection of P.V. Kireevsky]. Russkii folklor: materialy i issledovaniia. Vol. VII / Otv. red. V.G. Bazanov [Russian folklore: Materials and research. Vol VII / Ed. edited by V.G. Bazanov]. Moskva; L.: Izd-vo AN SSSR [Moscow; Leningrad: Publishing house of the USSR Academy of Sciences]. 1962. P. 328–342.
6. *Vostokov A.* Opyt o russkom stikhoslozhenii [Experience on Russian versification]. SPb.: Morskaiia tipografiia [SPb.: Marine printing]. 1817. 168 p.
7. *Vulpius P.* K istorii russkoj muzykalnoi folkloristiki [On the history of Russian musical folklore]. Russkaia mysl o muzykalnom folklore: materialy i dokumenty / Vst. st., sost., komment. P.A. Vulpiusa [The musical ideas of Russian folklore: materials and documents / Introductory article, preparation, comment. P.A. Vulpius]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1979. P. 10–72.
8. *Gershenson M.O.* P.V. Kireevskij. Biografiya [P.V. Kireevsky. Biography]. Moskva: Pechatnia A.I. Snegirevoi [Moscow, Publishing house «Pechatnyia A.I. Snegirevoj»]. 1910. 50 p.
9. Istoriiia russkoj muzyki: v 10 t. T. 5. 1826–1850 / U.V. Keldysh, Y.V. Korzhenians i dr. [History of Russian music in 10 volumes. Vol. 5. 1826–1850 / V. Keldysh, T.V. Kargenian etc.]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1988. 520 p.
10. *Neverov Ia.M.* O novoi russkoj opere g. Glinki «Zhizn za tsaria» [About the new Russian Opera Glinka's «Life for the Tsar»] // Glinka v vospominaniakh sovremennikov / Pod obshej red. A.A. Orlovoi [Glinka in the memoirs of his contemporaries / Under the General ed. A.A. Orlova]. Moskva: GMI [Moscow: Publishing house «GMI»]. 1955. P. 336–339.

11. Ocherki po istorii russkoi muzyki. 1790—1825 / Pod red. M.S. Druskina, U.V. Keldysha [Essays on the history of Russian music. 1790—1825 / Edited by M.S. Druskin, U.V. Keldysh]. L.: GMI [Leningrad: Publishing house «GMI»]. 1956. 459 p.

12. Pis'ma P.V. Kireevskogo k N.M. Yazykovu / Red., vst. st. i kommentarii M.K. Azadovskogo [The letters P.V. Kireevsky to N.M. Yazykov / Red., comments by M.K. Azadovsky's]. Izvestiia akademii nauk SSSR [News of the Academy of Sciences of the USSR]. 1935. № 1. Ch. 2. 86 p.

13. Russkie narodnye pesni, sobrannye P. Kireevskim. Russkie narodnye stihy [Russian folk songs collected P. Kireevsky. Russian folk poems]. Vol. I. Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostej rossijskih pri Moskovskom universitete [Reading in the Society of history and antiquities of Russia at Moscow University]. Moskva: V universitetskoj tipografii [Moscow: At the University printing house Publishing]. 1848. 310 p.

14. *Sojmonov A.D.* P.V. Kireevskij i ego sobranie narodnyh pesen [P.V. Kireevsky and his collection of folk son]. L: Nauka [Leningrad: Publishing house «Science»]. 1971. 360 p.

15. *Speranskii M.N.* P.V. Kireevskij i ego sobranie pesen [P.V. Kireevsky and his collection of songs]. Pesni, sobrannye P.V. Kireevskim. Novaia serii. Vyp. 1. / Pod red. V.F. Millera i M.N. Speranskogo [Songs collected by P.V. Kireevsky. New series. Vol. 1. / Under the editorship of V.F. Miller and M.N. Speransky]. Moskva: O-vo ljubitelei ros. slovesnosti pri Mosk. un-te [Moscow: Society of fans of the Russian literature at Moscow University]. 1911. С. XLIII—LXXXIII.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Это издание неоднократно переиздавалось: в 1878, 1893 гг. В 1901 г. появилось самое полное издание сборника под редакцией П. Шеффера, включающее 70 текстов с напевами, на котором основывалось издание 1938 г. (под редакцией С.К. Шамбинаго, без напевов). Особо подчеркнем аналитическую работу В.М. Беляева [4], опирающуюся на широко представленный музыкальный материал.

2. Отметим масштабность первоначального замысла Варламова: он предполагал большое собрание песен различных славянских народов (русских, украинских, польских, сербских и др.). Только в первом выпуске предполагалось издать сто русских и украинских песен. План полностью не был осуществлен: было опубликовано 43 песенные обработки.

3. Таким названием в научной литературе обозначена совместная статья П.В. Киреевского, Н.М. Языкова, А.С. Хомякова «О собирании русских народных песен и стихов», опубликованная в разделе Частных извещений в «Симбирских губернских ведомостях» от 14 апреля 1838г., Прибавление № 14 (затем была перепечатана С.А. Раевским в «Олонецких губернских ведомостях», Прибавления к октябрьскому выпуску 1838 г.). Название «Песенная прокламация» употреблялось в личной переписке. Написанная в форме обращения к местной интеллигенции о собирании памятников народной поэзии, статья представляет собой программный документ, содержащий общие замечания о значении и важности народных песен и практические указания собирателям.



ВИРТУОЗНОЕ ПИСЬМО В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

История создания Первого фортепианного концерта привлекала внимание многих исследователей творчества П. И. Чайковского, среди которых П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер [2], Дж. Норрис [17], А. И. Хотев [10] и В. Предлогов¹ [4]. В ряду вопросов, рассмотренных в их трудах, одно из центральных мест занимала проблематика, связанная с фортепианным стилем композитора. Наименее изученным компонентам этой области — приемам виртуозной техники — посвящена статья. Следует обратить внимание на сам факт работы Чайковского в жанре фортепианного концерта, который предполагает виртуозную трактовку солирующей партии. В XIX веке композиторы писали фортепианные концерты, как правило, для собственных выступлений на концертной эстраде. В качестве подтверждения приведем слова Д. Брауна: «Главная особенность любого концерта — это, безусловно, блеск и многогранность солиста, и это видно во всем, что прописывает сам композитор» [15, 96]. По отношению к Чайковскому на эту проблему обращает внимание Дж. Норрис: «Большинство концертов XIX в. были созданы композиторами-виртуозами как средства собственного выражения (курсив мой — Д. Б.), что, очевидно, обстоит не так в слу-

чае с Чайковским. Хотя он технически был в состоянии исполнять свои собственные произведения, <...> по своему темпераменту он не подходил к суровой атмосфере концертной площадки и был более чем готов отступить и позволить получить сопутствующую славу другим» [17, 115].

Действительно, сохранились свидетельства очевидцев, отмечавших высокий уровень владения Чайковским фортепиано. Одно из них принадлежит Г. А. Ларошу: «Очень хорошо, бойко, с блеском мог исполнять пьесы первоклассной трудности <...>. Он играл не по-композиторски <...>, а совсем по-пианистски. У меня долго хранилась <...> отпечатанная программа благотворительного музыкального утра или вечера, на котором Петр Ильич вместе с К. К. Фан-Арком <...> исполнил *fis-moll'*ную фантазию Макса Бруха для двух фортепиано» [8, 167–168].

Чайковский в распорядке своего дня указывал «игру на фортепиано»: «...до 12 часов чтение и игра на фортепиано (преимущественно Шумана) <...>» [14, 205]. Однако отсутствие стабильного репертуара и концертной практики не позволяет говорить о том, что Чайковский был приверженцем виртуозно-исполнительского стиля. Так, в письме к брату, А. И. Чайковскому, он признавался:

«Я по принципу насилую себя и при-
нуждаю голову измышлять фортепи-
анные пассажи. В результате — по-
рядочно расстроенные нервы <...>»
[11, 424].

Возникает вопрос: существовал ли
некий образец — определенный тип
виртуозного пианизма, на который
мог ориентироваться Чайковский при
написании фортепианной партии или
«измышлять пассажи» ему прихо-
дилось, так сказать, с чистого ли-
ста. В более общем плане речь идет
о предпосылках создания концерта,
ставшего образцом жанра не только
в России, но и во всей европейской
традиции.

К началу работы Чайковского
(1874) уже существовали фортепиан-
ные концерты русских композиторов:
пять А.Г. Рубинштейна (последний
был издан в 1874 г.) и один, Кон-
церт № 1 *fis-moll*, М.А. Балакирева
(1855–1856). Однако назвать эти
сочинения первыми русскими кон-
цертами невозможно по ряду при-
чин. В первую очередь это касается
эстетической стороны сочинений, тя-
готеющей к западноевропейскому ро-
мантизму. В подтверждение приведем
слова И.Ф. Кунина: «Фортепьянные
концерты А. Рубинштейна и даже
лучший из них, Четвертый, несомнен-
но облегчивший труд Чайковского,
не носят признаков русской школы»
[7, 184].

Отношение к жанру фортепианного
концерта в русской музыкальной среде
наглядно отражено в следующих сло-
вах: «В кругу “Могучей кучки” кон-
церт (Концерт для фортепиано с орке-
стром № 1 П. Чайковского — Д.Б.)
был встречен с недоумением и осу-
ждением. Самый жанр фортепьянно-

го концерта признан был в этом кругу
безнадежно устаревшим и ложным»
[Там же, 183]. Еще один пример —
слова М.П. Мусоргского: «Музы-
кальное общество намерено кое-чем
хорошим угостить, <...> но зачем
фортепьянный концерт!» [7, 183].

Следует заметить, что сам
П.И. Чайковский также не был лю-
бителем этого жанра, однако по
другой причине: специфики форте-
пианного звучания. «Нелюбовь к со-
поставлению “бескрасочного” тембра
фортепьяно со звучностью оркестра он
и сам разделял в студенческие годы»
[Там же, 184]. Подобное критичное
отношение характерно и для И. Брам-
са в процессе работы над собствен-
ным Первым концертом. Он считал,
что «<...> звук фортепиано слишком
нейтрален, слишком бесцветен, чтобы
передать то грандиозное, что он слы-
шит в своем воображении» [3, 93].
При этом Дж. Норрис предполагает
несколько другие основания неприятия
Чайковским жанра концерта: по его
мнению, оно «<...> имело место не
столько от инстинктивной неприязни
к противопоставлению звучания фор-
тепиано и оркестра, сколько от осо-
знания огромной сложности объеди-
нения двух сил и растущего осознания
его неопытности в общении с ними»
[17, 114].

П.И. Чайковский, описывая про-
слушивание Н.Г. Рубинштейном его
Первого концерта в письме Н.Ф. фон
Мекк, вспоминает следующий отзыв:
«<...> как сочинение это плохо, по-
шло, что я *то украл оттуда-то, а то
оттуда-то* (курсив наш — Д.Б.),
что есть только две-три страницы, ко-
торые можно оставить <...>» [13,
186]. С целью поиска возможных

заимствований мы обратились к фортепианным концертам, которые были знакомы Петру Ильичу и отмечены в его литературном наследии, так как они могли стать некой «первоосновой» Фортепианного концерта *b*-moll, а также повлиять на фактурное изложение сольной партии.

Часто исполняемыми и известными произведениями во второй половине XIX в. были симфонические концерты А. Литольфа. Чайковский писал о Четвертом симфоническом концерте следующее: «Пьеса эта есть необыкновенно удачная попытка сопоставления оркестра с его фотографией — фортепиано, так, чтобы последний не играл первенствующей роли, а боролся бы с могучим соперником. Чтобы идея, положенная в основание этого произведения, уяснилась для слушателя, чтобы концертирующий инструмент вышел победоносным из неровной борьбы, нужно, чтобы пьеса Литольфа была исполнена очень сильным виртуозом <...>» [12, 222]. Как следует из высказывания, критик обращает внимание как на драматургическую составляющую произведения, основанную на борьбе солиста и оркестра, так и на яркую виртуозность. При этом сопоставление фортепианной партии в Первом концерте Чайковского и Четвертом симфоническом концерте Литольфа не обнаруживает очевидного сходства, за исключением октавных разнонаправленных пассажей. Этот фактурный принцип, нередко используемый в сочинениях Литольфа, Х.М. Кох трактует следующим образом: «<...> в унисонных пассажах фортепиано присваивается функция оркестрового инструмента» [16, 192]. Аналогичный пример встре-

чается в эпизоде III части концерта Чайковского, в котором солист аккомпанирует проведению темы в оркестре.

О Концерте № 2 К. Сен-Санса, исполненного автором в рамках концертов Русского музыкального общества, П.И. Чайковский пишет в позитивном ключе, отмечая новизну формы сочинения: «Концерт г. Сен-Санса очень оригинален по форме: в нем нет средней части с тихим темпо. Вместо нее он написал прелестное, необыкновенно пикантное *скерцо*, в котором, так же как и в финале, обнаружил замечательное искусство в инструментовке, много юмора, фантазии и ловкости в фактуре» [12, 299]. Также он обращает внимание на новые гармонические обороты и особенности разработки. Анализ этого сочинения указывает на некоторые общие черты с Первым концертом Чайковского. Один из примеров — наличие вступления в I части, что не характерно для жанра концерта. Заметим, что главная партия проводится сначала солистом, а затем передается оркестру. Финал концерта К. Сен-Санса основывается на народном танце — тарантелле, что драматургически сближает это сочинение с концертом Чайковского. Наконец, отметим появление *скерцозного* эпизода во второй части Первого концерта П.И. Чайковского, которое, предположительно, возникло также под впечатлением от сочинения К. Сен-Санса.

При этом необходимо обратить внимание на исполнительскую эстетику самого К. Сен-Санса: А. Корто писал, что «его натура противилась не столько красавости, сколько чуткости выражения, и когда интерпретатор в порыве увлечения отваживался на несколько более выразительный от-

тенок, композитор сухо и настоятельно призывал его к порядку» [6, 70]. В то же время Чайковский стремился к разнообразию звучания и нюансировки, что подтверждается его обозначениями в нотном тексте. Следовательно, эстетические представления о пианизме у этих двух композиторов отличаются, в первую очередь, акустически, что влечет за собой и различие в фактурном изложении.

Резко негативный отзыв Чайковского получил Первый фортепианный концерт Ф. Шопена, исполненный А. Есиповой: «Что касается до выбора г-жой Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутини, то я не могу его одобрить. Конечно, он дал артистке возможность выказать публике с блестящей стороны высокое совершенство ее техники, но в этом случае цель не оправдывает средства» [12, 48]. Заметим, что отношение критика к концертному творчеству Ф. Шопена изменилось после исполнения Второго фортепианного концерта Н. Рубинштейном в Москве в 1875 г.

Характеризуя художественную концепцию пианизма Шопена, А.В. Малинковская отмечает, что ему была присуща «<...> виртуозная стилистика концертного плана, с явным влиянием лучших образцов “блестящего стиля”: пассажно-фигуративное, мелодико-орнаментальное письмо» [9, 87]. В то же время анализ фактуры сольной партии Первого концерта Чайковского указывает на преобладание в ней крупной техники. Следовательно, необходимо обратиться к другой господствующей в западноевропейской музыке художественной концепции пианизма — листовской.

Фортепианный концерт № 1 Ф. Листа, знакомый московской публике по исполнению Н.Г. Рубинштейна, К. Клиндворта, Л. Карер и других пианистов, удостоен в статьях П.И. Чайковского позитивной оценки. Существуют свидетельства, указывающие, что он «<...> восхищался “Пляской смерти” Ф. Листа и, слушая исполнение его Концерта Es-dur, написал в своей программке “блестяще”» [17, 115]. Несмотря на то, что концерты Ф. Листа и П.И. Чайковского отличаются друг от друга по форме, музыкальному языку и драматургии, в них обнаруживаются сходные технические приемы.

Так как фактура сочинения отчасти обусловлена исполнительской манерой концертирующего композитора, обратимся к высказыванию А.П. Бородина о пианизме Ф. Листа. Он пишет, что его «<...> поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее энергии, страсти, увлечения, огня — у него бездна» [5, 367]. Высказывания Чайковского о пианистах позволяют сделать вывод о том, что подобная манера игры была близка его эстетическому идеалу пианизма. Основываясь на этом заключении, сравним пианистические приемы Первого концерта П.И. Чайковского с концертами и другими фортепианными сочинениями Ф. Листа.

Как говорилось ранее, Чайковский использует преимущественно крупную фортепианную технику. По классификации А.В. Бирмака, к ней относятся тремоло, октавы, аккорды, скачки,

а также гаммы и арпеджио, охватывающие более пяти нот (выходящие за пределы позиции) [1, 79]. Таким образом, следует говорить о манере *al fresco*, то есть масштабном, монументальном типе пианизма, свойственном Ф. Листу.

Сравнение технического арсенала Первого концерта Чайковского с другими фортепианными концертами осуществил Дж. Норрис, в том числе сопоставляя его с концертом Ф. Листа № 1. Однако это не являлось предметом детального изучения в его работе,

что позволяет нам расширить представления о связях между пианистическими принципами этих композиторов. Заметим, что в качестве материала для сравнения также будут использованы Фортепианный концерт № 2 и трансцендентный этюд по Паганини a-moll (S. 140 № 6) Ф. Листа.

Очевидно, что в первом примере присутствует фактурное сходство. Из общих черт отметим аккомпанирующую роль солиста по отношению к оркестру, широкий охват клавиатуры и направленные движения (см. пример 1).

Пример 1

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 2

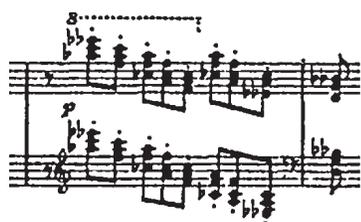


Нисходящее движение по трезвучию и его обращениям во вступлении присутствует только в I редакции Концерта П. Чайковского. В дальнейшем автор внес коррективы, упростив этот фрагмент для удобства исполнителя. Однако первоначальный вариант обнаруживает сходство с другим «первым вариантом» — трансцендентным этюдом № 6 по Паганини Ф. Листа. Этот цикл подвергся таким же из-

менениям, как и 12 больших этюдов, получивших впоследствии название «трансцендентные»: имело место изменение фактуры, порой весьма значительное (например, в этюде № 3 — «Кампанелле»). Приведенный пример доказывает, что Чайковский заимствовал фактурные приемы Листа. Обратим внимание также на подобие штрихов: в обоих случаях они короткие и отрывистые (см. пример 2).

Пример 2

П. Чайковский. Концерт № 1
(I редакция)



Ф. Лист. Трансцендентный этюд по Паганини № 6



Третий пример показывает одинаковое по принципу организации *martellato*. При этом Чайковский использует ука-

занный прием в мелодической линии, в то время как Лист — в гармоническом заполнении (см. пример 3).

Пример 3

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 2



Как и в первом примере, сходство указанных фрагментов очевидно. Аккорды оркестра на сильной доле и дальней-

шее гармоническое заполнение в партии солиста были восприняты Чайковским из Второго концерта Листа (см. пример 4).

Пример 4

П. Чайковский. Концерт № 1

Ф. Лист. Концерт № 2

В последнем примере следует отметить наличие четырех пластов фактуры со сходными функциональными значениями (мелодическая линия — гармоническое фигурационное заполнение в средних голосах — линия баса). Чайковский усложняет эту фактуру вынужденными скачками в правой руке, а также вынуждает исполнителя использовать слабый палец в мелодическом голосе, что усложняет задачу. Более продуманным в плане исполь-

зования ресурсов пианиста и инструмента видится вариант Ф. Листа (см. пример 5).

В общем насчитывается 13 примеров, в которых фактурное сходство не вызывает сомнений. Наличие такого количества совпадений неслучайно: Чайковский был знаком с фортепианными концертами и другими произведениями Листа, неоднократно их слышал в исполнении разных артистов. Следует упомянуть, что многие

Пример 5

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 1

Alla breve. Più mosso (ma non troppo)



произведения русских композиторов так или иначе были связаны с листовским фортепианным стилем, например, концерты А. Рубинштейна или фантазия «Исламей» М. Балакирева. О последней Чайковский писал, что «по форме и по способу употребления фортепиано г. Балакирев является в этой пьесе подражателем листовской манере, но, по характеру самой музыки, сочинение его запечатлено несомненною самобытностью» [12, 155]. Следовательно, автор этих строк был хорошо знаком со стилем Листа и с его фактурными особенностями. Таким образом, в Первом концерте П.И. Чайковского главенствует листовский тип пианизма с его монументальностью, широтой охвата клавиатуры и разнообразием технических приемов.

В завершение отметим, что виртуозное письмо в Концерте b-moll

Чайковского изменялось в ходе его редактирования разными исполнителями. История изменений сольной партии берет свое начало с самого первого года существования произведения — 1875. Так, «<...> Чайковскому свои пожелания об изменении фортепианной партии в Концерте высказывали пианист Г. фон Бюлов, английские музыканты Э. Даннрейтер и Ф. Гартвингсон. Да и уже в конце 1875 года композитор предпринял редактирование партии фортепиано, и первое издание переложения для двух фортепиано, вышедшее в декабре 1875 года, уже содержало авторские изменения «<...>» [2]. Однако справедливо будет заметить, что несмотря на множественные авторские и исполнительские правки Первого концерта П. Чайковского, листовская природа пианизма оставалась в ней всегда неизменной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 137 с.
2. Вайдман П.Е. Айнбиндер А.Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие, 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. Москва: Радуга, 1986. 480 с.
4. Журкин В.В. (Предлогов В.) Отличия редакций Первого фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).
5. Залесская М.К. Ференц Лист. Москва: Молодая гвардия, 2016. 495 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва: Классика-XXI, 2018. 252 с.
7. Кунин И.Ф. Чайковский. Москва: Молодая гвардия, 1958. 368 с.
8. Ларош Г.А. П.И. Чайковский // Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г.Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. 365 с.
9. Малинковская А.В. Две художественные концепции романтического пианизма // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 85–90.
10. Хотеев А.И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия: Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2003. № 3. С. 138–145.
11. Чайковский М.И. Жизнь Петра Чайковского. Москва: Алгоритм, 1997. Т. 1. 513 с.
12. Чайковский П.И. Музыкальные эссе и статьи. Москва: Издательство «Э», 2015. 448 с.
13. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. Москва: книжный клуб Книговек, 2016. Т. 1. 608 с.
14. Чайковский П.И. Письма к родным / ред. В.А. Жданова. Москва: Музгиз, 1940. Т. 1. 778 с.
15. Brown D. Tchaikovsky: the man and his music. New York: Pegasus Books, 2007. 496 p.
16. Koch J.M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio, 2001. 382 s.
17. Norris J. The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

REFERENCES

1. Birmak A.V. O hudozhestvennoj tekhnike pianista [Birmak A.V. About the artistic technique of the pianist]. Moskva: Muzyka [Moscow: Music], 1973. 137 p.
2. Vajdman P.E. Ajnbinder A.G. «...Vospominaniya o strastnosti, zhutkosti ispytannyh oshchushchenij»: k istorii sozdaniya Koncerta № 1 dlya fortepiano s orkestrom [Weidman P., Einbinder A. «Memories of passion, horror of experienced sensations»: to the history of the Concert № 1 for piano and orchestra] [Elektronnyy resurs] [Electronic resource] // Nashe nasledie [Our heritage], 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (data obrashcheniya: 02.12.2018) [(accessed date: December 2, 2018)].
3. Gal' G. Brahms. Wagner. Verdi. Tri mastera — tri mira [Gal G. Brahms. Wagner. Verdi. Three masters — three worlds]. Moskva: Raduga [Moscow: Rainbow], 1986. 480 p.
4. Zalesskaya M.K. Ferenc List [Zalesskaya M.K. Franz Liszt]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Young guard], 2016. 495 p.
5. Zhurkin V.V. (Predlogov V.) Otlichiya redakcij Pervogo fortepiannogo koncerta Chajkovskogo [Zhurkin V.V. (Predlogov V.) Differences between the versions of the 1st piano Concerto by Tchaikovsky] [Elektronnyy resurs] [Electronic resource] // Chajkovskij. Zhizn' i tvorchestvo. [Tchaikovsky. Life and creativity]. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (data obrashcheniya: 02.12.2018) [(accessed date: December 2, 2018)].

6. Korto A. O fortepiannom iskusstve [Korto A. The art of piano]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow, Classic-XXI], 2018. 252 p.

7. Kunin I.F. Chajkovskij [Kunin I. Tchaikovsky]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Young guard], 1958. 368 p.

8. Larosh G.A. P.I. Chajkovskij [Larosh G. P. Tchaikovsky] // Izbrannye stat'i: v 5 vyp. / sost. G.B. Bernandt [Selected articles: in 5 vol. / comp. H. Burnand]. L.: Muzyka [Leningrad: Music], 1975. Vyp. 2 [Vol. 2]. 365 p.

9. Malinkovskaya A.V. Dve hudozhestvennye koncepcii romanticheskogo pianizma [Malinkovskaya A. Two artistic concepts of the romantic pianism] // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke [Humanities study in Eastern Siberia and the far East]. 2012. № 2. P. 85–90.

10. Hoteev A.I. K istorii sozdaniya fortepiannykh koncertov Chajkovskogo [Khoteev I. To the history of Tchaikovsky's piano concertos] // Muzykal'naya akademiya: Nauchno-teoreticheskij i kritiko-publicisticheskij zhurnal [Music Academy: Scientific-theoretical and critique journal]. 2003. № 3. P. 138–145.

11. Chajkovskij M.I. Zhizn' Petra Chajkovskogo [Tchaikovsky M. The life of Petr Tchaikovsky]. Moskva: Algoritm [Moscow: Algorithm], 1997. T. 1 [Vol. 1]. 513 p.

12. Chajkovskij P.I. Muzykal'nye esse i stat'i [Tchaikovsky P. Musical essays and articles]. Moskva: Izdatel'stvo «E» [Moscow: Publishing «E»], 2015. 448 p.

13. Chajkovskij P.I. Perepiska s N.F. fon Mekk: v 3 t. [Tchaikovsky P. Correspondence with N. von Meck: in 3 vol]. Moskva: knizhnyj klub Knigovek [Moscow: Knigovek], 2016. T. 1 [Vol. 1]. 608 p.

14. Chajkovskij P.I. Pis'ma k rodnym [Tchaikovsky P. Letters to relatives] / red. V.A. Zhdanova [ed. V.A. Zhdanova]. Moskva: Muzgiz [Moscow: Muzgiz], 1940. T. 1 [Vol. 1]. 778 p.

15. Brown D. Tchaikovsky: the man and his music. New York: Pegasus Books, 2007. 496 p.

16. Koch J.M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio [Cook J.M. The piano Concerto of the 19th century. Century, and the category of the Symphonischen (music and music perception in the 19th century. Century: Vol. 8). Sinzig: Studio], 2001. 382 s.

17. Norris J. The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Настоящее имя — В.В. Журкин.



ДИССОНАНСЫ

Современная исследовательская литература самым активным образом обращается к проблемным узлам музыки России начала XX века, вынося на обсуждение ряд вопросов, которые не затрагивались ранее или находились на втором плане аналитических осмыслений. Если обратиться только к вышедшим в последнее время книгам, то в числе показательных примеров разного рода можно назвать целый ряд изданий — как российских [1, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 17], так и зарубежных [19–26].

Предметом предлагаемой статьи является кардинальнейшая проблема отечественной музыки начала XX века, суть которой определяла антитеза *старый мир — новый мир*. Эти две сущности, связанные с процессами увядания и обновления, с «закатом» и «рассветом», с ретроспективной тенденцией и устремлением в перспективу, отнюдь не были обособлены друг от друга, выступали в многообразном, чаще всего противоречивом сопряжении.

Для подтверждения высказанной мысли отметим следующее. Диалог эпох, составлявший смысл и суть периода 1890–1920-х годов получал свою реализацию не только в размежевании идей, связанных с представлениями об уходящем жизненном укладе и об утверждающемся новом, но еще с большей отчетливостью в резко выраженном расслоении стилей: с одной стороны, постепенно вы-

тесняемый классический стиль, с другой — неуклонно нарождавшийся стиль современный. Сразу же оговорим тот момент, что данные понятия ни в коем случае не носят оценочного характера и рассматриваются как эстетико-стилевые категории.

Второй из этих стилей во многих своих проявлениях противостоял классике, будучи по природе «антиклассическим» или, по крайней мере, «аклассическим» — это понятие, введенное И. Барсовой в отношении стиля симфоний Г. Малера [3], с полным основанием может быть отнесено и к целому ряду радикальных новаций в отечественной музыке начала XX века.

Однако в действительности реальный художественный процесс был сложным, неоднозначным. В частности, вытесняя «ближайшее», классическое (главным образом, явления XIX и рубежа XX века), современный стиль ассимилировал в преображенном качестве «отдаленное» классическое (в различных вариантах неоклассицизма).

Более того — современный стиль, пусть завуалированно и в различной степени, но неизбежно включал в себя те или иные элементы стиля классического (достаточно напомнить некоторые фундаментальные основы раннего творчества Прокофьева, особенно в области музыкальной формы).

Во взаимодействии классического и современного с наибольшей отчетли-

востью выделялись три позиции: гармоничное сопряжение, разноречивое сосуществование и конфликт.

Вариант гармоничного сопряжения являлся следствием эволюционно-поступательных процессов, подтверждая жизнеспособность устоявшихся норм в столь нелегкое для них время. Разумеется, и в этом случае соединение двух рассматриваемых сущностей давало самые различные комбинации, среди которых прежде всего следует отметить следующие:

- вызревание элементов современного стиля при главенстве классической основы;
- относительное равновесие классического и современного;
- остаточные явления классического стиля при главенстве современной основы.

Все это наибольшее распространение нашло в традиционной линии отечественной музыки начала XX века. Понятия *традиционный*, *традиционность*, *традиционализм* могли возникнуть только в контексте стилового размежевания 1910-х годов.

То, что еще совсем недавно (на рубеже XX века) находилось на передовой линии искусства, оказалось теперь в арьергарде художественного движения, и произошло это по причине возникновения модерна, в сравнении с которым приверженность прежним идейно-эстетическим установкам могла вызвать впечатление чуть ли не анахронизма.

Для позиции неприятия по отношению к представителям старшего поколения со стороны «апостолов» современности достаточно характерен отзыв С. Прокофьева о Сонате *F-dur* («Грозовой») Н. Метнера:

«Странно, что этот человек способен писать такую отжившую и абсолютно чуждую эпохе музыку» [11, 287].

Еще более безапелляционно отреагировал молодой композитор на концерт, в котором Метнер играл другие свои произведения: «Это такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, сошедший с ума и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писаниях на языке Карамзина» [12, 376].

В ряде случаев такое впечатление было внешним, обманчивым, ибо лучшее из созданного в подобной манере выдержало проверку временем и подтвердило, что именно благодаря сохранению преемственности оно оказалось более почвенным и долговременным по действию, чем некоторые скоропреходящие эксперименты и модная «пена дней».

Другим свидетельством устойчивой жизнеспособности традиционного стиля является тот факт, что он развивался и за пределами 1910–1920-х годов — на всем протяжении периода 1930–1950-х годов (из показательных имен — Р. Глиэр, Б. Лятовский, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, В. Шебалин) и даже вплоть до самого последнего времени, затрагивая творчество таких новаторски мыслящих авторов, как С. Слонимский (см. его симфонии 1980–1990-х годов).

В основе своей традиционное направление уходило в целом в музыкальную культуру XIX столетия, но самое непосредственное воздействие на нее оказала языковая система рубежа XX века, представленная глав-

ным образом в творчестве Лядова, Глазунова, Танеева, Скрябина, Рахманинова.

Постепенное обновление этой основы в 1910—1920-х годах было связано, с одной стороны, с ее продолжавшимся развитием (например, в творчестве Танеева и Рахманинова), а с другой — с ее адаптацией к изменившимся условиям, когда проявлялось стремление «вливать новое вино в старые мехи».

Вполне органичным вариант гармоничного сопряжения классического и современного оказался для тех национальных школ России, которые в начале столетия проходили стадию формирования под знаком ориентации на европейский музыкальный академизм (Прибалтика, Закавказье). Для них это был совершенно необходимый этап освоения классического наследия

как фундамента профессиональной культуры.

Причем в наиболее плодотворной части национального музыкального творчества тех лет одновременно шел процесс обновления традиций благодаря привнесению специфических особенностей самобытной интонационности, локального колорита, что зачастую воспринималось не только как нечто стилистически свежее, своеобразное, но и как эквивалент современного.

Наиболее крупные достижения на этом пути связаны с национальной оперной классикой: в конце 1910-х годов в Грузии появляется «Абессалом и Этери» З. Палиашвили, в Латвии — «Банюта» А. Калныньша, а несколько позже, в 1920-е, в Армении — опера «Алмаст» А. Спендиарова.

* * *

Другие типы взаимодействия состояли либо в разноречивом сосуществовании классического и современного, либо в их конфликте.

В первом случае имеется в виду ситуация, когда контрастные сущности находятся в различных плоскостях (хронологически и стилистически), однако их сопоставление не носит драматического характера — хотя само собой разумеется, что отчетливое размежевание содержит в себе определенную противоречивость.

В результате сопряжения разнородного материала складывается весьма сложный идейно-стилевой симбиоз с соответствующей композиционно-драматургической структурой, многосоставность и дробность которой должна рассматриваться не как

дефект, а как естественное следствие, вытекающее из стремления отразить многоликость, пестроту и напластование контрастов, свойственных действительности переломного времени.

Ситуация конфликта проявляла себя тем очевиднее, чем более открытым и острым оказывалось противоречие между сопоставляемыми образностилевыми сущностями, приводящее в крайнем варианте к их конфронтации и столкновению.

Именно в этом случае, когда контрасты доводились до уровня поляризации, когда классическое становилось синонимом старой, уходящей жизни, а современное олицетворением нового, восходящего мира — тогда с наибольшей отчетливостью и драматической силой раскрывался коренной, опреде-

ляющий смысл начала XX века как времени смены столетий, эпох, эр.

Фундамент подобных концепций закладывался на рубеже века, и параллельно, в недрах еще довольно прочной классической традиции, зарождались ростки новой стилистики, связанной с чертами современного мироощущения. Происходило это на фоне сильнейшего противоборства настроений пассивной элегичности, гнетущего чувства исхода и мощного напора жизненных сил, энтузиазма, а также критического пафоса.

Для примера остановимся на поздних произведениях Чайковского, которому уже в начале 1890-х годов, в течение немногих последних лет жизни удалось прозорливо наметить ряд ключевых позиций в разработке рассматриваемой проблематики.

В общей картине его творчества того времени совершенно очевидно расслоение на две противостоящие линии — трагедийную (увертюра-фантазия «Гамлет», «Пиковая дама», Шестая симфония) и оптимистическую («Иоланта», «Щелкунчик», Третий фортепианный концерт).

Эти две линии не просто составляли антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражали присутствие двух разнонаправленных потоков: с одной стороны, жизнь

слабеющая, увядающая, с другой — жизнь, связанная с подъемом сил и жаждой обновления.

Композитор неоднократно фиксировал возникшее размежевание, но в рамках отдельно взятого произведения чаще всего делал это как бы по касательной или в виде эпизодического вкрапления, что соответствовало начальной фазе развертывания данного процесса, когда многое еще было скрытым, подспудным.

Так, в гротеске из «Щелкунчика» (завершающий раздел № 5) слышится ирония в адрес «взрослых» — добродушный, но грубоватый и открытый шарж на «стариков». В «Пиковой даме» одной из реалий избывающей себя жизни становится образ Графини с ее «песенкой» из четвертой картины, в которой передается забвение в былом.

В той же опере чрезвычайно интересно с рассматриваемой точки зрения оркестровое вступление к пятой картине, где сопоставление панихидной молитвы и звонких фанфар обусловлено программным замыслом (воспоминание о похоронах Графини и фиксация местонахождения Германа в военной казарме), но вместе с тем несет в себе подтекст: обобщения-символы мертвеего старчества и молодости, полной сил и бодрости.

* * *

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в «Иоланте» уходящее предстает в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчужденно-мертвенным колоритом и фатальным оттенком

(Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с оголенно страдальческой нотой (ариозо Рене).

Новая эпоха заявляет о себе в порыве к свету и активности, в образах «живой жизни» (выражение В. Вересаева), в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется

с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Роберта и в гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

Подобная ситуация могла выливаться и в совершенно отчетливое противостояние. Такое происходит, к примеру, в Шести романах *op.73* на слова Д. Ратгауза, где резкое размежевание образов доведено до уровня поляризации.

Половина номеров цикла основана на интонациях стога, бессильного вопрошания, на горестных задержаниях и тягостной, давящей педали низкой тоники (частично в романсе «Мы сидели с тобой», от начала до конца в романах «Ночь» и «Снова, как прежде, один»). Это позволяет в разных оттенках и с различной степенью интенсивности выразить состояние психологической скованности, всепроникающей горечи, тоски, безнадежности с прорывами на кульминациях открытой экспрессии боли, отчаяния.

Противоположную линию составляют романсы с восходящим, даже избегающим ввысь мелодическим потоком, который поддержан радостным бурлением фигураций фортепианной фактуры.

Так передается горячий порыв к жизни, чувство светлой взволнованности, дух молодости со свойственной ей пылкостью и окрыленностью («В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» — в названных номерах обращает на себя внимание явное несовпадение настроений, выраженных в музыке, с заявленными заголовками).

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчетливо выявленным стилистическим расщеплением, и целое оставалось в рамках

позднеклассического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох. Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики на основе стилистического взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов-носителей старого, уходящего и нового, восходящего.

Одним из ярких воплощений этого диалога стала его последняя симфония, где за столкновением жизни и смерти, личностного начала и надличных сил просматривается второй план, связанный с конфронтацией старого и нового, что с наибольшей явственностью заявляет о себе в противостоянии скерцо остальным частям цикла.

Ведущая образная сфера — череда конфликтов и катастроф, в конечном счете выливающих в цепь скорбных ламентаций, смысл которых в мученическом ощущении жизни, а также в оплакивании и отпевании безвозвратно уходящего, что придает этой симфонии черты реквиема.

Третья часть не изолирована от других — к примеру, первый росток ее образности появляется в середине побочной партии первой части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»). Собственно скерцо — «племя младое, незнакомое», встающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия. Причем характерно, что в чеканном рельефе тематизма и в стальном блеске тембрового наряда проглядывают явственно современные штрихи.

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы переломного

времени Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришел он в отношении финала Шестой симфонии — им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в рассмотренной выше вокальной серии *op. 73*, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома

и разуверенности (№№ 1, 2, 6). Причем внутри каждой из этих сфер развитие идет по линии психологического *crescendo*: в побочной — с нарастанием экзотичности радостного приятия бытия, в основной — с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и ее погребения, и побеждает в этом противоборстве второе.

Подобную расстановку акцентов в возникшей антитезе «закат-восход» можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времен.

* * *

В целом, в 1890-е годы процесс образно-стилевого расслоения шел достаточно медленно. Более явственно контур рассматриваемой проблематики вырисовывается в 1900-е годы. Подчеркнуто резким становится размежевание образов, особенно осязаемое в сжатых рамках миниатюры (из показательных образцов — хор Танеева «По горам две хмурых тучи»). Но особенно важным является факт возникшего стилевого расслоения.

Так, в оркестровых «Восьми русских народных песнях» Лядова идет непрерывный диалог между позднеклассической основой (свое предельное выражение она получает в сумеречно-безысходной Колыбельной) и проблесками нового (ярмарочная цветистость красок в двух последних номерах, предвосхищающая «Петрушку» Стравинского).

Ростки зреющего конфликта прорывались на поверхность во всевозможном облике, часто преломляясь через различные поэтические метафоры. Два известных образца, показа-

тельных к тому же и с точки зрения стилевой эволюции: оркестровая фантазия С. Рахманинова «Утес» (1893) и симфоническая поэма А. Спендиарова «Три пальмы» (1905).

Если первое из этих произведений дает сильнейшую поляризацию образов (мучительно-трагическое, избываемое — юное, светлое, полное надежд и стремлений) при сохранении позднеклассической основы, то второе раскрывает ситуацию уже посредством стилистического разграничения.

Благородной пластике лирико-созерцательного тематизма, выдержанного в традициях русского ориентализма, здесь противостоит прямолинейно-угловатый ритм с механичным *ostinato* и пестрая красочность по-новому поданного «ориента» (введение натурально-этнографического тембра бубенцов, квинт-аккорд в качестве опорной гармонии).

Это новое неуклонно развивается от красочной живописности и бодрого характера к открытой экспансивности, что находит свое логическое завершение в кульминации-катастрофе (ц.16,

по программе — эпизод вырубания пальм): четырежды повторяемый тут-тийный аккорд, в котором все сосредоточено на режущей краске малой секунды. В символическом контексте произведения данный момент звучит пророчеством грядущего насилия, опустошительного разрушения, которое несет с собой восходящая эпоха.

Примечательна и кода (ц.32) — печаль прощания, «трава забвения» (засурдиненные струнные в высоком регистре *pp*, ниспадающий хроматический эллипсис септаккордов по малым терциям).

В силу своей социально-гражданственной направленности весьма интенсивно соприкасалось с рассматриваемой проблемой творчество рубежа XX века, связанное с освободительной тематикой. Здесь смысловым стержнем постоянно становилось противостояние двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

С первой из них соотносились неудовлетворенность существующим жизненным укладом и его обличение. Раскрывая данную сферу, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчеркнуто ретроспективной манере письма.

Идущее на смену былому связывалось с духом обновления, героическим подъемом. Типичными были настроения бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века. Очень показательны в этом отношении фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я. Витолса и вокальный цикл украинского композитора Я. Степового «Барвинки».

Несколько особняком стоит романс С. Танеева «Менуэт», о котором Б. Асафьев сказал, что композитор вместил в него «*столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о Французской революции*» [2, 82].

Суть состоит в коренном жанрово-интонационном антагонизме стилизации под галантный стиль второй половины XVIII столетия (ироничная гипертрофия черт буколической пасторальности, аристократической изысканности) и материально-весомых, драматичных, грозových звучаний революционной стихии (интенсивная, очень действенная разработка основных мотивов песни «*Ça ira*»).

Своеобразие художественного отображения конфликта классического и современного в музыке рубежа XX века (главным образом в 1900-е годы) состояло в том, что в ряде случаев новое воплощалось в негативном ключе. Во многом это объяснялось естественной реакцией представителей позднеклассического искусства, их ориентированностью на идеалы прошлого, которая порождала позицию настороженно-критичного отношения и заставляла рисовать непривычные явления как нечто чуждое, дикое, с соответствующей деформацией.

Все характерное в данном отношении представлено в оркестровой картинке Лядова «Кикимора» (1909), где в резком противопоставлении находятся жизнь уходящая (тяжкая, безысходная дрема угрюмо-сумрачной колыбельной) и некое новое существо («злое» скерцо с гротескным изломом и пронзительно-стучащими ритмами).

Шлейф подобной трактовки образцов нового протянулся и на последующие годы (в числе ближайших образцов — балет Стравинского «Жар-птица»), и надо признать, что в данном случае «тенденциозность» позволила композиторам подметить и обнажить некоторые существенные особенности нарождавшейся эпохи.

В 1910-е годы конфликт классического и современного развернулся с полной отчетливостью и во всей остроте. Экспансия нового мира, резкий слом прежних норм и установок привели в художественной сфере к категорическому размежеванию на «новаторов» и «консерваторов». За небывалыми стилевыми контрастами вставал разлом бытия на противостоящие сущности, и диалог эпох приобретал порой ожесточенные формы.

В изменившихся условиях появляются последние крупные полотна, вос-

создающие исход прежней жизни в ее столкновении с новыми веяниями. Самое значительное из подобных произведений — Третья симфония Глиэра (1909–1911), смысл которой можно обозначить следующим образом:

- музыкальный монумент уходящей России, выполненный на основе итогового обобщения типологических свойств русского эпического стиля классической эпохи;

- катастрофа исчезновения былого величия, происходящая как под напором чуждой «варварской» силы, так и в результате самоисчерпания прежнего уклада.

Такова одна из многих позиций, которые обнаруживались в разработке проблемы разноречия и конфликта классического и современного. Приводимые ниже краткие анализы ряда произведений 1910-х годов могут дать представление о различных творческих подходах и решениях в данном направлении.

* * *

Фортепианный квинтет Танеева (1910–1912) многими нитями связан с классикой рубежа XX века и вместе с тем намечает сдвиг в современную стилистику.

Основополагающая для произведения смысловая настроенность представлена в его крайних частях. Это бушующее море жизни, картина которого воссоздается посредством множественной полифонической ткани с насыщенными наслоениями тематических линий, что дополняется бурлящей фактурой, чрезвычайно интенсивной модуляционностью и абсолютным господством разработочных форм.

Такова среда обитания, и в ней являет себя натура человека-борца, который не теряет присутствия духа

в бурном водовороте времени. Мужественное жизнеотношение передается через суровый, твердый тон и упорные преодоления, завершаемые решительными росчерками кадансов. Венцом этих преодолений становится прорыв сквозь сумрак и напряжения к гимнически восторженной коде финала.

Итак, в водовороте жизненных бурь определена опора — вера в свет жизни. Однако следует признать, что результат этот достигается в известной степени за счет чисто волевого переключения. К тому же есть в праздничной звоннице коды нечто излишне громогласное, чрезмерно экстатичное. Общей для крайних частей героико-драматической концепции — совершенно классической по

духу — с точки зрения контекста начала 1910-х присуща доля ретроспективности.

В этом отношении своей органичностью и соприкосновением с атмосферой нового времени выделяются жизненные опоры, воплощенные в средних частях. Во второй части запечатлен мир светоносной юности, когда нет сомнений и вопросов, все наполнено радостью. Отсюда кристаллическая четкость структуры, живость и острота ритма, господство радужной звучности, размещенной преимущественно в верхних регистрах. Есть в этом скерцо-марше и дух молодого самоутверждения — в обаятельном упрямстве тритоновых «заноз» и дерзких синкоп, в энергичном напоре наступательного шага.

* * *

Если не принимать в расчет оперу «Соловей», где стилевое разноречие вызвано не концепционным замыслом, а стечением обстоятельств (длительный перерыв в написании), то из произведений Стравинского в плане рассматриваемой проблематики следует выделить два первых балета, в которых раскрывается одна и та же ситуация исторического перелома, но на разных ее стадиях.

В «Жар-птице» (1909–1910) представлено множество разноликих образов, несущих ту или иную символическую нагрузку: тягостный сумрак ночи бытия (Вступление), умирительно-идиллическая женственность («Хоровод царевен»), своенравная красота мирискуснического толка («Пляс Жар-птицы»), тихий закат жизни («Колыбельная Жар-птицы»), монумент-апофеоз уходящей Руси (Фи-

Совершенно иной устой постулируется в следующей части — связан он с возрождением барочных форм, которые в данном случае призваны олицетворять нечто непреходящее, данный от века строгий императив, зовущий к высоким помыслам и деяниям (реконструкция типизированных черт баховской пассакальи с воспроизведением приемов музыкальной риторики первой половины XVIII века).

Общее для этих частей в плане их соприкосновения с современностью — достаточно свободная, усложненная вертикаль, хотя внешне она образуется «под видом» педалирования или проходящих звуков и задержаний. Кроме того, в третьей части проявляется адресация к медленной части Концерта для фортепиано и духовых Стравинского (1924).

нал), подспудно зреющие позитивные силы новой России (кода Финала), злое буйство современного варварства («Поганый пляс Кашеева царства»). Ориентиром в этом напластовании может служить отчетливо выраженное стилевое расслоение.

С традициями петербургской музыкальной классики связан облик Руси «добрых старых времен» с ее патриархальностью, благодушием и величальными мотивами (тематизм Ивана-царевича).

Скрещивание импрессионизма с элементами скрябинского стиля позволяет сублимировать атмосферу эстетизма рубежа XX века, передать средствами изощренного тембругармонического орнамента и феерической роскоши колорита дух исключительной прихотливости, рафинированного изыска (прежде всего в образе Жар-птицы).

Прорыв в сферу новейших ресурсов музыкальной выразительности (резко акцентные и синкопированные ритмы, остро колющая звучность оголенных диссонансов и пронзительных тембров) дает возможность наметить контуры агрессивного «скифства» и современного гротеска (Кашей и его окружение).

Поскольку на первом из отмеченных образно-стилистических пластов лежит печать увядания, истаивания, завораживающей статики (с полной явственностью в «Колыбельной»), концепцию произведения метафорически можно представить так: стынущая жизнь, над ней пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней магма стихийных сил, стремящихся вырваться на поверхность.

Следующая, качественно иная стадия исторического перелома зафиксирована в балете «Петрушка» (1910—1911). Здесь отражен любопытнейший процесс замедленного, во многом подспудного, обновления массовой среды и ускоренно-радикального выхода к новым горизонтам в сфере индивидуальных проявлений.

Самоценный, отнюдь не фоновый образный план — праздная Россия, пышущая здоровьем, насыщенная цветистыми красками и терпкими запахами. Композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала «какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами-бутылками, гармошкой» [16, 453].

В обличье этой грузной, неповоротливой «массовки» черты патриархального уклада старой провинциальной закваски (с отголосками сцен торжищ и масленичных гуляний из

русской оперной классики) смешиваются с приметами нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века).

Причем в движении от первой к последней картине «модуляция» становится все более ощутимой, так что в конечном счете устои прежнего жизнеощущения оказываются совершенно расшатанными — в частности ширь, размах, удаль переходят в бесшабашное ухарство, а праздничный гомон в разбитное веселье и хмельной разгул.

Радикальная новизна индивидуальных характеров выявляется прежде всего в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

Эксцентричность (здесь определяющую нагрузку несет образ Петрушки) — это исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, типа интонирования), это склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издевке, эпатирующему выверту, переданная через изощренную, подчеркнута дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полусумовых гармоний. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой природы.

Варваризмы (они преимущественно сосредоточены в эпизодах с Арапом) служат в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава с вспышками необузданной ярости.

Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и «топочущая» аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и скрежет полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди.

В целом Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только чрезвычайно импульсивное, причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Сказанное в первую очередь относится к главному герою с его лейтфанфарой проклятий. Уместно напомнить, что автор в процессе разработки данного образа отмечал: «*Петрушка мой каждый день проявляет все новые и новые несимпатичные качества своего характера*» [18, 35].

Различия двух рассмотренных сфер образности («массовка» и эгоцентрика) самоочевидны, что является впол-

не достаточной предпосылкой ситуации разлада. Хотя следует уточнить: инициатива исходит только со стороны индивидуального начала. Среда (с ее установкой на сытость, довольство, потеху) добродушна до равнодушия.

Именно в этой атмосфере формируется новый человеческий характер с его усложненным строем чувств и внутренней неудовлетворенностью, что побуждает бросать вызов окружающему, взрывать инерцию жизни.

На данном этапе подобные попытки еще не приводят к видимому результату. Показательна кода балета: рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал *ego*, однако затем следует погружение в неведомое (тихое пиццикато с обрывом на неустое).

На пороге XX века это звучало вопросом, и ответ на него был дан в «Весне священной», где зафиксировано тотальное самоутверждение современности в ее наиболее радикальных формах.

* * *

Итоговым обобщением разноречивой жизни России переломного времени явилась *Пятая симфония* Мясковского (1914–1919). Со всей отчетливостью представлено здесь расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождающейся.

Лик прежней России проявляется в двух, очень различающихся между собой гранях.

Первая исходит из идеализированных представлений — благостное умиротворение пасторальных настроений (главная партия первой части), простодушная народно-жанровая сценка (трио третьей части), налет бы-

линной старины в картине всеобщего праздника (главная партия финала).

Другая грань — тяжелая дрема, в которой есть что-то от избываемой жизни (крайние разделы второй части).

При всем различии названных граней их объединяет ретроспективность стилистики, отмечающая принадлежность последнему этапу классической эпохи.

Совсем иным обрисован мир *восходящий*, и главное в изменившихся представлениях состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу.

На основе свойственного фольклоризму XX века синтеза архаики и модерна воспроизводятся приметы нового русского стиля, лишенного каких-либо прикрас (грозная, кряжистая сила побочной партии первой части). В угрюмой бурлеске скерцо проглядывает гротескная деформированность, колючая усмешка с чертами скомошьего глума (основной материал третьей части).

Самый отчетливый выход в современную стилистику связан с образом собранной, наступательной энергии, с мотивами мужественно-волевой устремленности (с наибольшей концентрацией в теме-эпизоде рондо-сонатной формы финала).

И между этими гранями обнаруживаются общие черты: суровость колорита, жесткость и напряженность, угловато-прямолинейный контур, рационально-конструктивные элементы и склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Как видим, контрасты в Пятой симфонии столь значительны и их настолько много, что складывается весьма пестрый конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилиевой синтез. Показательно, например, что среди обилия его истоков есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Это дополняется отчетливо поларизованными напластованиями образов (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо

индивидуальное и надличное). Следовательно, можно говорить не только о многоликости, но и о явной разноречивости, которую в данном случае нужно расценивать как отражение противоречивости и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении этого множественного вороха явлений улавливается достаточно отчетливая логика — многоступенчатая, зигзагообразная, но, тем не менее, определенно выраженная эволюция от старого к новому.

Процесс этот протекает следующим образом:

- в первой части превалирует то, что было характерно для русской действительности прежних времен, однако под покровом идиллического зреют иные силы и их действие так активно, что мир былого оказывается изнутри расшатанным;

- во второй части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы);

- в скерцо прежнее уже оказывается оттесненным на задний план (оно ограничено рамками трио);

- наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что подтверждается эпически могучим звучанием коды — она построена на побочной партии первой части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что в финале господствуют бодрые, динамичные ритмы марша, шествия. Это призвано высветить основную мысль произведе-

ния: Россия пришла в движение, она находится на переломе своей судьбы,

в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Важный аспект коллизии классического и современного выявили в своем творчестве 1910-х годов представители поколения, сформировавшегося на рубеже XX века. Прежде в их музыке слышалось приветствие грядущему, страстное ожидание перемен, коренного обновления.

Теперь непосредственное столкновение с пришедшей реальностью заставляет многих отшатнуться от нее, и с осознанием колоссальной конфликтности, которую принесло новое время, приходит чувство потрясения, тема утраченных иллюзий.

Все типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата Рахманинова «Колокола» (1913).

Если довериться текстовой канве, смысл кантаты нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни — от утра-юности до полуночи-погребения.

Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний слой художественной структуры, за которым обнаруживается проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия.

Исходная ступень повествования — праздничные утехы, шумные и горячие до экзатичности. Следующая ступень — «сны золотые», состояние завораживающего забвения в мечтаниях-грезях, мгновенья высшей душевной благодати.

При всем контрасте образов, они родственны между собой, сближает их дух гедонии — активно-деятельной в первой части (бурлящая радость

празднества), созерцательно-лирической во второй (истома утонченной неги), но в любом случае упоительно-пьянящей.

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (третья и четвертая части), вовсе не является неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно — смутные, завуалированные в первой части, более отчетливые во второй. Чаще всего они вкрадывались набегающей тенью, настораживающим оцепенением, но подчас вторгались и пугающими уколами-всплесками.

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в третьей части происходит его извержение — это буйствующая слепая стихия, в которой людское неразрывно сливается с природным. Она предстает олицетворением силы грозной, яростной, зловещей (не случайна скифская окраска), ее экспансия несет с собой смуту бунтов, пожарниц, глобальных бедствий.

После обрушившегося катаклизма, когда все светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием, насыщенный погребальной символикой.

Но было бы упрощением усматривать здесь только похоронное шествие, смысл последней части шире: это и обобщенный образ тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, и более всего — горечь разуберенности.

Таково повествование, предстающее в «Колоколах», и в нем раскрывается судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с Серебряным веком, но в связи с кардинальными переменами, происшедшими на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации.

С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в рахманиновской кантате особого рода разомкнутую концепцию, в которой движение идет не «от мрака к свету», а в обратном последовании — с постепенной драматизацией в двух первых частях, с резким сдвигом настроенности в третьей и с констатацией крушения иллюзий в финале.

Нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью

герой произведения принимает мужественно, стойчески. Обреченный на гнетущее существование среди враждебного ему мира, он сознает необходимость адаптации к изменившимся условиям. Залогом выхода из кризиса является кода-катарсис, озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной и чрезвычайно целенаправленно. Ее воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. Стилистика здесь подчеркивает расслоение образности на позднеклассическую (отчетливее всего во второй части) и современную (ее наиболее острые прорывы наблюдаются в третьей).

* * *

Выше были отмечены показательные преломления взаимодействия классического и современного на материале ряда произведений 1910-х годов: Фортепианного квинтета Танеева, балетов «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, Пятой симфония Мясковского, кантаты «Колокола» Рахманинова.

Кульминация в разработке данной проблемы приходится на 1920-е годы:

- исключительную многоликость и пестроту приобретает напластование образов, отражающее ситуацию разноречия (балет Р. Глиэра «Красный мак»);

- до предела доводится принцип стиливой конфронтации, который мог использоваться и в плане контрастного сопоставления (балет И. Стравинского «Пульчинелла»), но чаще вводится в целях обострения конфликтности

(балеты «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Карманьола» В. Фемелиди);

- высшего накала достигает драматическое противостояние старого и нового мира, что с максимальной остротой и подлинно трагедийной патетикой воплотилось в Шестой симфонии Н. Мясковского, строй образов которой так созвучен ленинской характеристике происходящего в те годы: «Со страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое» [8, 137].

Так завершился исключительно сложный, многоступенчатый период вытеснения классического и становления современного. Если за точку отсчета брать наиболее значительные концепции, то можно полагать, что ос-

новная зона этого процесса охватывает примерно три десятилетия — от Шестой симфонии Чайковского (1893) до Шестой симфонии Мясковского (1923).

К началу 1930-х годов он в основном завершился, и идея взаимодействия классического и современного, трактуемая в плане противоборства принципиально разных художественных систем, утратила актуальность. Произошло полное и окончательное утверждение современного стиля, в чем по-своему преломилось выдвижение качественно новых представлений о мире и человеке, переход к изменившимся формам существования.

Итак, на протяжении большого периода, продолжавшегося более четырех десятилетий (с конца 1880-х до начала 1930-х годов) осуществлялся переход от классической эпохи к модерну. Подытоживая сказанное, зададимся вопросом: что отвергалось и что утверждалось в этой схватке миров?

Если попытаться выделить ведущие векторы и развести их по разные стороны «баррикад», получим следующую картину:

- одухотворенность, благородство, этическая строгость, возвышенный строй мыслей и чувств — грубовато-разбитой характер, терпкость, приверженность к материально-весомому, приземленному;

- тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира — акцент на массовом, всеобщем, внеличном, фовистские пристрастия, выдвижение инстинктивного;

- склонность к идеализированным представлениям о людях, природе, жизни в целом — подчеркнуто реаль-

ный взгляд на окружающее, неприкрашенность до натурализма, нередко иронично-скептическое отношение;

- доминанта элегических и созерцательных настроений, сосредоточенность на душевных переживаниях, тяга к рефлексии, хрупкость и расплывчатость — активная настроенность, действенность и динамизм, наступательная устремленность, волевой напор, экспансивность, четкость, ясность, осязаемость;

- главенство лирически-эмоционального начала, душевная теплота и проникновенность — приоритет социальных факторов, рациональный, суховато-рассудочный оттенок, пресс прагматики и деловитости;

- мягкость, пластичность, закругленность очертаний — жесткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф.

В предложенной схеме акцентирована ситуация начала XX столетия, когда происходило столкновение не столько классической эпохи и модерна, взятых в целом, сколько конкретных исторических этапов — позднеклассического (как завершавшего эволюцию классической эпохи) и раннесовременного (как начинавшего становление модерна). Однако в конечном счете именно в таком направлении шло расслоение на два противостоящих типа жизнеощущения.

Расслоение это было резко выраженным, часто базировалось на взаимном отталкивании. В столкновении с новыми веяниями прошлое чаще всего занимало позицию отчужденного неприятия перемен, ностальгии по безвозвратно уходящему, оплакивания накопленных ценностей, которые будут смяты натиском времени.

Переход в иное историческое измерение был во многом болезненным,

мучительным и можно понять его трагедийное или резко критическое восприятие, естественность появления исповедей прощания, настроений *fin du siècle* и «мировой скорби».

И все-таки в ситуации отчуждения поколений тон задавали представители восходящего мира, самым радикальным образом настроенные на скорейший прорыв к новому, для чего казалось необходимым «сбросить классику с корабля современности» (В. Маяковский).

Для достижения этой цели считались оправданными любые средства, в том числе отрицание эмоционально-лирического начала, высвобождение стихии темных инстинктов и примити-

вистских проявлений, экспансионизм в различных его ипостасях, включая неистовую варваристику и остракизм гротеска.

И, вероятно, до известной степени следует понять причины этого радикализма, состоявшие в том, что устремления нарождавшегося мира были нацелены на резкую переориентацию ценностных критериев, на коренное преобразование всех сторон существования.

Совершался величайший исторический перелом: не просто XX столетие сменяло век XIX-й и даже не только модерн приходил на смену классической эпохе — шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб, 2004. 474 с.
2. Асафьев Б. Об опере. Л., Музыка, 1976. 336 с.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 496 с.
4. Валькова В. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
5. Демченко А. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. Москва: Композитор, 2017. 450 с.
6. Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. Москва: Композитор, 2018. 440 с.
7. Долинская Е. Театр Прокофьева. Москва: Композитор, 2012. 376 с.
8. Ленин В. Полное собрание сочинений. Т. 41. Москва: Госполитиздат, 1962. 696 с.
9. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 208 с.
10. Новое о Рахманинове // ГЦММК им. М.И. Глинки. Москва: Дека-ВС, 2006. 200 с.
11. Прокофьев С. Материалы. Документы. Москва, Музгиз, 1961. 708 с.
12. Прокофьев С. и Мясковский Н. Переписка. Москва: Сов. композитор, 1977. 600 с.
13. Русская музыка и XX век. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
14. Савенко С. Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 328 с.
15. Сергей Рахманинов. История и современность. Ростов-на-Дону: РГК, 2005. 488 с.
16. Стравинский И. Статьи и материалы. Москва: Сов. композитор, 1973. 528 с.
17. Ханнанов И. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. Москва: Композитор, 2011. 288 с.
18. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Москва: Сов. композитор, 1969. 397 с.
19. Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis, Indiana univ. press, 2001. 464 p.
20. Elliot D. New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937, London, 1986. 280 p.

21. *Fay L.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
22. *Nice D.* Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press. 2003. 390 p.
23. *Norris C.* Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
24. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
25. *Taylor B.* Art and Literature Under the Bolsheviks Vol. I, London, 1991.
26. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.

REFERENCES

1. *Akopjan L.* Dmitrij Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorcestva. SPb [Akopyan L. Dmitri Shostakovich. Experience of phenomenology of creativity. St. Petersburg], 2004. 474 p.
2. *Asaf'ev B.* Ob opere. L.: Muzyka [Asafiev B. About the Opera. L.: Music], 1976. 336 p.
3. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera. Moskva: Sov. kompozitor [Barsova I. Symphonies of Gustav Mahler. Moscow: Sov. Composer], 1975, 496 p.
4. *Valkova V. S.V.* Rahmaninov: letopis zhizni i tvorcestva. Tambov, Izdatelstvo Pershina R.V. [Valkova V. S.V. Rachmaninov: chronicle of life and creativity. Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2017. 276 p.
5. *Demchenko A.* Illyuzii i allyuzii. Mifopoetika muzyki o Revolyucii. Moskva: Kompozitor [Demchenko A. Illusions and allusions. Poetics of music about the Revolution. Moscow: Composer], 2017. 450 p.
6. *Demchenko A.* Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka. Moskva: Kompozitor [Demchenko A. Picture of the world in the musical art of Russia in the early twentieth century. Moscow: Composer], 2018. 440 p.
7. *Dolinskaya E.* Teatr Prokof'eva. Moskva: Kompozitor [Dolinskaya E. Theatre Prokofiev. Moscow: Composer], 2012. 376 p.
8. *Lenin V.* Polnoe sobranie sochinenij. T. 41. Moskva: Gospolitizdat [Lenin V. Collected works. T. 41. Moscow: Gospolitizdat], 1962. 696 p.
9. *Nikitin B.* Sergei Rahmaninov. Dve zhizni. Moskva: Izdatel'skii dom «Klassika-XXI» [Nikitin B. Sergei Rachmaninoff. Two lives. Moscow: Publishing house «Classic-XXI»], 2008. 208 p.
10. *Novoe o Rahmaninove // GCMMK im. M.I. Glinki. Moskva: Deka-VS [New about Rachmaninoff // GTSMNK them. M.I. Glinka. Moscow: Deka-VS], 2006. 200 p.*
11. *Prokof'ev S.* Materialy. Dokumenty. Moskva: Muzgiz [S. Prokofiev Materials. Documentation. Moscow: Muzgiz], 1961. 708 p.
12. *Prokof'ev S. i Myaskovskij N.* Perepiska. Moskva: Sov. kompozitor [Prokofiev S. and Myaskovsky N. Correspondence. Moscow: Sov. Composer], 1977. 600 p.
13. *Russkaja muzyka i XX vek.* Moskva: Gos. in-t iskusstvovedeniya [Russian music and XX century. Moscow: State Institute of art studies], 1997. 874 p.
14. *Savenko S.* Mir Stravinskogo. Moskva: Kompozitor [Savenko S. The World of Stravinsky. Moscow: Composer], 2001. 328 p.
15. *Sergej Rahmaninov. Istoriya i sovremennost'.* Rostov-na-Donu: RGK [Sergei Rachmaninoff. History and modernity. Rostov-on-don: RGC], 2005. 488 p.
16. *Stravinskij I.* Stat'i i materialy. Moskva: Sov. Kompozitor [Stravinsky I. Articles and materials. Moscow: Soviet composer], 1973. 528 p.
17. *Hannanov I.* Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov. Moskva: Kompozitor [Khannanov I. Music by Sergei Rachmaninoff: seven musical-theoretical etudes. Moscow: Composer], 2011. 288 p.
18. *Yarustovskij B.* Igor' Stravinskij. Moskva: Sovetskij kompozitor [Yarustovsky B. Igor Stravinsky. Moscow: Soviet composer], 1969. 320 p.

19. *Bertensson S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington; Indianapolis, Indiana univ. press, 2001. 464 p.
20. *Elliot D.* New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937, London, 1986. 280 p.
21. *Fay L.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
22. *Nice D.* Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
23. *Norris C.* Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
24. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
25. *Taylor B.* Art and Literature Under the Bolsheviks. Vol. I. London, 1991. 420 p.
26. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London; New York: Continuum, 2005. 422 p.



КРОССОВЕР: СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ И ОПЫТ ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ АМЕРИКАНСКОГО МИНИМАЛИЗМА

Определение понятия кроссовер на сегодняшний день остается размытым: в большинстве источников оно трактуется как синтез стилей в сфере популярной музыки. Робин Стилвелл в статье «Crossover», опубликованной в словаре Гроува, отмечает условность и некоторую искусственность термина, введенного в обиход специально для удобства классификации исполнителей и песен в музыкальных чартах. Таким образом, «слово кроссовер уместно как по отношению к композиторскому творчеству, так и по отношению к исполнительскому искусству» [2, 9]. Часто эти сферы деятельности оказываются неразделимы, потому что музыканты предстают перед публикой сразу в двух ипостасях.

Термин вошел в музыкальный обиход в период, когда появилась необходимость фиксировать «пограничные» стилевые явления, не укладывавшиеся в исторически сложившиеся рамки. Постепенно в его орбиту начали попадать произведения музыкального искусства самого разного рода: от микстовых джазовых или рок-композиций до эстрадных аранжировок классики и выступлений поп-исполнителей с симфоническим оркестром и оперными вокалистами.

В последнее десятилетие тема активно изучается в англоязычной научной литературе, в частности, является

предметом исследования в диссертациях Элизабет Лювеллин «Кроссовер границы, гибридность и проблема противостояния культур» [6] и Эрика Дэвида Джонсона «Исследование кроссоверов: пересечения рас, жанров и аутентичности в непопулярной популярной музыке» [5].

Американский ученый Джонсон рассматривает проблему на примере творчества афроамериканских джазовых исполнителей конца 1930-х — середины 1960-х годов, помещая в центр своего исследования массовые жанры середины XX столетия. Один из важных тезисов автора заключается в том, что «некоторые направления джаза, представленные именами Нэт Кинг Коула, Диззи Гиллеспи и блюзовых певиц Бесси Смит, Билли Холидей и других, были изначально гибридными, а потому не вписывались ни в одну из традиционных стилевых ниш» [2, 9]. Так, после Второй мировой войны началось стремительное сближение джазовой и академической музыки. Ярким примером может служить творчество осознавшего себя серьезным музыкантом Диззи Гиллеспи: «У нас было базовое образование в европейской гармонии и музыкальной теории, наложенное на наши знания об афроамериканской музыкальной традиции, — отмечал джазмен. <...> Мы изобрели свой путь» [3, 451].

Английский ученый Элизабет Лювеллин расширяет исследовательское поле, включая в него «высокие» и «низкие» пласты культуры и прослеживая аспекты их коммуникации в контексте социологии. Подчеркнув вопросы воздействия и рецепции искусства кроссоверов, она акцентирует амбивалентность этих процессов: «музыка, свободно пересекающая стилиевые рубежи, востребована самой разной публикой, независимо от ее расовой принадлежности, пола, возраста и социального статуса. В свою очередь, новая «смешанная» аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления. Не случайно интерес к кроссоверам активизировался во второй половине XX века, на волне коммерциализации массовых жанров» [2, 9].

В отечественном научном и публицистическом пространстве преобладает интерес к исполнительской ветви кроссоверов, связанной с эстрадной практикой выступлений артистов академической традиции. Наибольшим вниманием пользуется американский термин «классический кроссовер», под которым подразумевают прежде всего привнесение в исполнительскую культуру классических музыкантов «новых, несвойственных академическому исполнительству форм» [4, 319]. Ф.М. Шак в своей докторской диссертации «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX — начала XXI века» приводит в пример широко известные совместные выступления Л. Паваротти, П. Доминго и Х. Каррераса. Исполнение «на заполненных стадионах попури из арий и современных поп-песен» позволяет исследователю сравнивать оперных певцов с поп-звездами и говорить о «кроссоверной транс-

формации их артистического и художественного статуса» [4, 319].

Анализируя социокультурные и экономические причины возникновения данного феномена, Шак акцентирует внимание на негативном воздействии финансовой составляющей. «Классический кроссовер», по его мнению, «остается явлением чуждым принципам высокого искусства, — подчиненным коммерческим, но отнюдь не художественным принципам и потребностям» [4, 322]. Оставляя в стороне аксиологический аспект, отметим, что движение кроссоверов предполагает не только «свободное пересечение стилиевых границ, но и, как правило, определенным образом направленный вектор эволюции — от «локального» искусства, замкнутого в определенных границах (расовых, субкультурных и т.д.) к массовому, нацеленному на удовлетворение запросов широкой аудитории» [2, 10]. «Обратное» движение также возможно, но творчество такого рода остается в своей стилиевой нише, не оказывает влияния на академическую сферу и вызывает интерес в основном у преданных поклонников автора. В идеале искусство кроссовера подразумевает способность музыканта к органичному, художественно убедительному синтезу, а также умение не только смело экспериментировать, но и объективно оценивать результат, ориентируясь на внутренние нормы вкуса.

Минималисты в свое время тоже продемонстрировали «кроссоверную трансформацию», пройдя путь от авангарда до увлечения массовыми жанрами: джазом и рок-музыкой, а кроме того, различными этническими традициями (индийскими, африкански-

ми, индонезийскими). Отметим, что оба движения «уходят корнями в конец 1950-х — 1960-е годы, связанные с расцветом молодежной контркультуры, в частности, рок-музыки. Они ярко выразили дух своего времени, воплотившийся в интенсивном развитии экспериментального искусства и революционном разрушении границ между сложившимися культурными стратами» [2, 10].

В связи с этим отношение к рассматриваемому направлению со стороны академического музыкознания долгое время было неоднозначным и часто скептическим. Во многом это было обусловлено особым положением минимализма относительно исторически сложившихся музыкальных направлений. «Промежуточная» симбиотическая природа, подарившая возможность соединить экспериментальное искусство авангарда и массовые жанры XX столетия, придала ему свободу и вместе с тем узвимость.

Несмотря на общие эстетические принципы и приемы выражения, в искусствоведческих кругах творчество художников и музыкантов, относящих себя к *Minimal art*, воспринимали по-разному. В конце 1990-х годов Джон Ричардсон отмечал: «Не случайно художественное искусство минимализма, преодолев относительно небольшое сопротивление, стало частью академического канона, оставаясь при этом почти исключительно культурным достоянием небольшой группы посвященных, в то время как минималистская музыка в значительной степени не достигла канонического статуса, хотя и распространилась далеко за пределы интересов творческой интеллигенции. Вероятно, имен-

но успех у широкой демократической публики сделал невозможным его включение в академический канон» [7, 28]. При всей спорности данного заявления, трудно не согласиться с тем, что минимализм достаточно долго занимал маргинальное положение в американской музыке: «Снятие дихотомии элитарного и массового в пространстве постмодерна заставило увидеть направление под иным углом зрения, превратив «недостаток» в открытие» [2, 9]. Именно диффузный характер минимализма позволяет вписать его в широкое пространство творчества кроссоверов.

Высокий уровень взаимодействия академической и массовой музыки нивелировал исторически устоявшуюся иерархическую систему деления жанров на высокие и низкие, элитарные и демократические. Минималисты, принципиально не желавшие делать карьеру «серьезных» композиторов после окончания университета, успешно синтезировали в своем творчестве явления, ранее казавшиеся не соединимыми: «Импровизационность, свободное отношение к материалу, отсутствие точной нотной записи у Янга и Райли, отождествление автора и исполнителя, работа либо с сольными программами, либо с собственными группами (в случае с Янгом, Райхом и Глассом) вывели композиторов за границы академического искусства» [2, 10], приблизив их к концертной практике, характерной для джазовых или рок-музыкантов.

Обращение в первую очередь к молодежной аудитории предопределило необычный выбор концертных площадок. Премьера пьесы «In C» (1963) Терри Райли прошла в модном ноч-

ном клубе Сан-Франциско, «Ансамбль Филипа Гласса» имел успех в рок-клубах. Настойчиво-пульсирующие репетитивные ритмы, агрессивный уровень громкостной динамики с использованием мощных усилителей, яркое световое оформление, электрический инструментарий производили колоссальное впечатление на аудиторию 1960-х — 1970-х годов. Музыка погружала слушателей в гипнотический транс, воздействовала на физиологическом уровне, раскрепощая телесные реакции и освобождая сознание от рефлексии.

Эстетика минимализма позволила органично существовать направлению и в контексте клубной культуры (а также рок концертов), и в рамках высокого авангарда. Музыканты активно сотрудничали с экспериментальными художниками (с Ричардом Серра, Солом Левиттом, Дональдом Джаддом, Джеймсом Розенквистом). Первые выступления коллективов Райха и Гласса были организованы в музеях, мастерских, художественных галереях, Сinemатеке. «Театр вечной музыки» (1963) Л.М. Янга играл на чердаке заброшенного индустриального здания в даунтауне — «нижней» части Манхэттена; огромный лофт служил ему одновременно и жилым помещением, и концертным залом. Общение с деятелями визуального авангарда привело Янга к формированию «звуковых и световых инвайронментов» («Sound and Light Environments»), «в которых световые инсталляции накладывались на нескончаемые бурдонные звучания» [1, 99]. Янг много гастролировал по Европе со своим ансамблем в первой половине 1970-х годов, предпочитая музицировать в музеях и арт-галереях. Пре-

ьера «Фортепианной фазы» (1967) Райха состоялась на концерте в Park Place Gallery — ведущем выставочном зале минималистской живописи и скульптуры. Там демонстрировали свои работы Сол Левитт и Роберт Моррис. Райх организовывал авторские концерты в Сinemатеке (1968), Музее Уитни (1969), Музее С. Гугенхайма (1970).

Единство музыкального (временного) и визуального (пространственного) начал привело к формированию обширного творческого поля, на котором произрастали многообразные полижанровые эксперименты, связанные с синтезом искусств: хэппенинги, перформансы, инсталляции Янга и Райли, инструментальный театр, электронные и мультимедийные проекты Райха и Гласса.

Таким образом, искусство минимализма было направлено «как на интеллектуальную аудиторию, “считывавшую” тонкую и изобретательную работу с репетитивным процессом, так и на широкую публику, погружавшуюся в психоделический транс под воздействием бесконечного остинато простейших паттернов» [2, 11]. На это обращал внимание Роберт Шварц: «За гипнотизмом и психоделическим эффектом можно расслышать настоящую ценность минималистской музыки, связанную с расширением сознания, не вызывающим оцепенения» [8, 124].

О плодотворном взаимодействии минимализма с движением кроссоверов свидетельствует дальнейшая судьба этого направления и его выдающихся представителей. Филип Гласс — композитор, которому заказывают произведения лучшие оперные театры и симфонические оркестры мира, об-

растался к озвучиванию рекламных роликов известных автомобильных концернов и брендов швейцарских часов. Стив Райх в 2010 году объявил конкурс на лучший ремикс своих репетитивных сочинений и вдохновил молодых авторов на сотни версий в разных жанрах электронной музыки. Минима-

листские приемы письма — фазовый сдвиг, дилэй, сэмплирование — прочно вошли в технический арсенал современного академического и массового искусства. Не признавая традиционных стилиевых границ, музыканты наслаждаются свободой творчества в безграничном пространстве Музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубинец Е.* Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. Москва: Композитор, 2006. 416 с.
2. *Кром А.* Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия // Музыкаведение. 2018. № 12. С. 8–11.
3. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век /Алекс Росс; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. Москва: Астрель: Corpus, 2012. 560 с.
4. *Шак Ф.М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX — начала XXI века. Дисс. доктора ист.-ия Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2018. 366 с.
5. *Johnson E.D.* Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
6. *Llewellyn E.A.* Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
7. *Richardson J.* Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
8. *Schwarz K.R.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.

REFERENCES

1. *Dubinet's Ye.* Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. Moscow: Kompozitor [Moscow: Publishing house Composer]. 2006. 416 p.
2. *Krom A.* Amerikanskii muzykal'nyi minimalizm i iskusstvo krossoverov: paralleli i vzaimodeistviia [American minimal music and the art of crossovers: parallels and interactions] // Muzykovedenie [Musicology]. 2018. № 12. С. 8–11.
3. *Ross A.* Dalshe — shum. Slushaya XX vek. [Then — a noise. Listening to the twentieth century]. Moscow: Astrel: CORPUS [Moscow: Publishing house Astrel: CORPUS], 2012. 560 с.
4. *Shak F.M.* Dzhaz i massovaya muzyka v sociokul'turnyh processah vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka [Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the XX — beginning of the XXI century]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [PhD (Doctor of Philosophy thesis)]. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rahmaninova [Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov]. 2018. 366 с.
5. *Johnson E.D.* Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
6. *Llewellyn E.A.* Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
7. *Richardson J.* Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
8. *Schwarz K.R.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Современный композитор-авангардист Виктор Екимовский в конце 70-х годов приобрел широкую известность в отечественной музыкальной культуре как неутомимый изобретатель, новатор, концептуалист, создатель эпатажных, неповторимых музыкальных композиций.

Этот период творческой деятельности, называемый автором революционным переворотом и «выходом» к новой музыке, был отмечен кардинальными изменениями в музыкальном мышлении композитора.

Поиски новых способов создания музыкальных произведений, осуществляемые в годы обучения в институте им. Гнесиных, способствовали формированию индивидуально-авторского стиля композитора. Они воплотились в новых идеях, техниках письма, языковых средствах. С этого времени каждое сочинение В. Екимовский называет «Композицией», давая ему порядковый номер и программный подзаголовок.

Особенности нового стиля композитор продумывает обстоятельно, тщательно выбирая каждую деталь. Объяснение своей концепции он излагает на страницах «Автобиографии». Екимовский отмечает: «К первым произведениям “композиционной” эры я сразу предъявил жесткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригиналь-

ной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах. Мне представлялись некие пирамиды, на вершинах которых восседали технологические открытия, а уже ниже шло все остальное, от них производное — всякие там художественные содержания, образные сферы, эмоциональные состояния и т. п.» [4, 32]. Таким образом, в каждой новой «Композиции» В. Екимовский воплощает индивидуальную идею, которую реализует в музыке исключительно путем рационального подхода. Единичная структура становится основой замысла каждого сочинения-«Композиции».

Обновленные композиционные принципы и музыкальный язык, представляющий использование элементов малоизученных техник эстетики авангарда, не были приняты не только в кругу его семьи, но и в среде педагогов-наставников. Большая часть окружения выразила явное неодобрение к творчеству юного «формалиста-западника». Несмотря на это, В. Екимовский не отказался от своей концепции. Она стала главной линией творчества на протяжении нескольких десятилетий.

На сегодняшний день наследие автора включает более ста произведений. Каждое из них является своего рода музыкальным экспериментом: оно своеобразно по технике письма, компози-

ционными принципам, жанру, художественным образам.

Одним из ярких примеров музыкального высказывания, отражающего особенности авторского стиля В. Екимовского, является Композиция 72 — «Лебединая песня» (1996) для струнного квартета, названная автором концептуальным произведением.

Напомним, в отечественном музыкальном искусстве идея концептуализма, оказавшая кардинальное воздействие на содержательную сторону сочинения, возникла в 80—90 годы. Музыкальный концептуализм, главным условием которого становится не результат творческого опыта, а процесс создания музыкального произведения, выдвигает новые требования к индивидуальным композиторским высказываниям. Таким образом, произведение концептуального искусства «представляет собой не самодостаточный предмет или событие для эстетического переживания, а попытку художника по-своему сформулировать само понятие “искусства”, исследовать условия эстетического восприятия и особый характер функционирования произведений искусства. <...> Во главу угла концептуализм ставит не традиционную ориентацию творчества на пластическую реализацию, а систему умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий, через которые может быть обозначено искусство» [1, 11].

Как отмечает композитор, концептуализм в его творчестве проявляется именно в музыкальном выражении. Внемузыкальные аспекты, которые ограничено, но все же применимы в сочинениях, по словам автора, используются очень редко и исключительно по необ-

ходимости. Виктор Екимовский комментирует принципы своей композиторской работы в рамках рассматриваемого направления следующими словами: «Я — чисто музыкальный концептуалист! Мои идеи могут выходить за рамки музыки, но только идеи, а технология у меня все равно вся музыкальная. Я не привлекаю кино, театр и т. д. Конечно, я использую инструментальный театр, но это другое, это часть музыки, а не театральная постановка. Поэтому мой концептуализм чисто музыкальный. И именно в этой области, мне кажется, надо искать музыкальный концептуализм» [5].

В Композиции 72 черты концептуализма проявляются на разных уровнях. Они выражены в принципах развития музыкального материала, раскрывающих программный аспект сочинения, а также в визуальном действии.

В ходе выявления основных закономерностей сочинения попытаемся найти в нем отличительные черты музыкального концептуализма, свойственные авторскому стилю В. Екимовского.

Композиция № 72 является первой частью цикла, состоящего из трех разных по характеру, инструментальному составу и жанровой направленности пьес. Каждой из них композитор дает порядковый номер и называет «Лебединой песней». Объединяющим элементом цикла служит литературный первоисточник, заимствованный из басни древнегреческого баснописца Эзопа. Умиравший лебедь, подобно певчим птицам, издает прекрасные мелодичные звуки. Выражение «лебединая песня», отсылающее к легенде о лебеде, поющем предсмертную песню, в отношении художественного процесса означает последнее проявление его творческих достижений.

Сюжет первоисточника, положенный в основу «Лебединой песни», становится определяющим фактором в воплощении композиционной структуры произведения. Предсмертная песнь умирающего лебедя отражается в заключительном типе изложения всего сочинения, который складывается благодаря последовательностям различных кадансовых оборотов.

По замыслу автора, воплощение концептуальной идеи произведения заключается в quasi-импровизации на *basso ostinato*, в роли которого выступает кадансовый квартсекстаккорд. Завершающий тип изложения понижает весь материал сочинения, объединяя короткие фрагменты музыкальной ткани, в которых представлены различные кадансовые обороты. Композитор отмечает: «Главная идея сочинения — сугубо конструктивная: вся музыка крутится вокруг кадансового квартсекстаккорда, от которого она всеми правдами и неправдами пытается оторваться, освободиться и отправиться в вольный полет. Борьба с этим кровавым палачом ($K^6/4$) — и есть суть содержания квартета» [4, 262].

В первой «Лебединой песне» практически невозможно установить наличие очевидных жанровых и стилевых признаков. Стилистическую неопределенность сочинения отмечает и композитор.

Музыкальный материал представлен в виде двух крупных разделов. Первый раздел контрастно-составного типа показан континуальным проведением пяти эпизодов, имеющих индивидуальные черты (первый эпизод — тт. 1–14, второй эпизод — тт. 15–36, третий эпизод — тт. 37–67, четвертый эпизод — тт. 68–76, пятый эпизод — тт. 79–93). Экспонирование эпизодов

сменяется крупным (вторым) разработочным разделом (тт. 94–195), в котором представлена работа с отдельными элементами музыкальной ткани эпизодов первой части.

Многокомпонентная структура сочинения позволяет проводить аналогии одновременно с несколькими музыкальными формами как на уровне всего цикла, так и на уровне конкретных внутренних построений. Так, в Композиции можно выделить два плана, первый из которых представлен фактурными вариациями на *basso ostinato*, второй — формой рондо.

Форму полифонических вариаций, идущую от жанров пассакалии и чаконны, В. Екимовский претворяет с новыми художественными решениями. Композитор сохраняет каденционные обороты, при этом сокращает мелодический ход до одного звука, намеренно отказываясь от гаммаобразных последований с поступенным движением от I к V ступени и наоборот. Каждый эпизод сочинения представлен в новом фактурном варианте.

Порученный тембру виолончелей, в ряде случаев так называемый мелодический ход, является составной частью аккордовой вертикали, определяющей функциональную окраску гармонического или мелодического интервала, а также элементом ритмической фигурации или отдельным самостоятельным звуком.

О чертах формы рондо можно говорить благодаря присутствию условной фактурно-гармонической периодичности, то есть функцию рефрена выполняют гармония и фактура.

Исследователь творчества В. Екимовского Д. Шульгин считает, что в формировании структуры Композиции большое значение отводится имен-

но фактуре. Он обнаруживает в сочинении многоплановую компонентную форму, выявляя в ней разные способы изложения музыкальной ткани.

Смена разделов формы осуществляется благодаря изменению типов изложения музыкальной ткани в каждом новом эпизоде. Так, частично удержанный гармонический материал первого эпизода в виде остинатно повторяющегося звука *d* в басу с каждым последующим эпизодом приобретает новый фактурный облик. В композиции применяются различные способы изложения музыкального материала: используются *монофункциональные*¹ и *полифункциональные* типы фактуры.

Полифункциональный тип — объединяющий аккордовый и гомофонный склады — представлен в материале основной темы, третьей, четвертой и седьмой вариациях. Основная тема изложена в аккордовой фактуре с развитым мелодическим голосом у скрипки. Ее контуры сохраняются в четвертой и седьмой вариациях. Уплотняя музыкальную ткань, композитор увеличивает продолжительность аккорда до полного такта, создавая густой гармонический фон, на который накладывается фигуративный мелодический ход у скрипок.

Монофункциональная фактура встречается в первой, второй, пятой, шестой вариациях и коде. Переход к новому разделу формы подчеркивается и изменением метрической организации сочинения или ее отсутствием. Преобразования метра в Композиции происходят довольно часто.

Подобный принцип организации характерен и для ритма. Внутренние разделы формы выделены новым, индивидуальным ритмическим воплощением. Так, например, материал третьей вари-

ации в исполнении солирующей скрипки представляет последовательность ритмически неповторяющихся мотивов. Пятая вариация строится из отдельных ритмических ячеек, которые незначительно изменяются при последующем повторении. В этом разделе представлены различные комбинации ритмических мотивов-блоков, складывающихся из трех ритмических групп (четыре восьмые, четыре шестнадцатые, триоль).

Таким образом, в Композиции осуществляется последовательное обновление ряда параметров музыкального языка (фактурного, метрического, ритмического). Смену разделов в Композиции наряду с изменением остального музыкального материала В. Екимовский подчеркивает и изменением темпа. Такой прием является устойчивым элементом большого числа сочинений композитора, являясь характерной особенностью его индивидуально-авторского стиля.

Гармония всего квартета произрастает из повторяющегося на протяжении всей Композиции начального кадансового оборота. По словам автора, гармония: «...вся — от начала и до конца — основана на разных кадансах. Конечно, я от них ухожу, куда-то убегаю, но в принципе все вертится вокруг соль минора и басовые функции все время работают на нотах “ре”, “ми-бемоль”, “до-диез”. И общий тип изложения, он тоже все время какой-то завершающий, одним словом, кадансовый — весь...»².

Кадансовый квартсекстаккорд, выполняющий функцию лейтгармонии, представлен в различных видах. Он воплощен в виде интервала, аккорда в традиционном виде, а также аккорда с добавочными тонами или кластерно-

го созвучия. Кроме того, в нем может быть частичное или полное отсутствие тонов данной гармонической функции. Главным неизменным условием является наличие звука *d*, *es* или *cis* в басу.

Основная тема, сопровождаемая кадансовой последовательностью, завершается сменой размера и проведением трех аккордовых вертикалей. Они становятся главным элементом всех разделов произведения.

В первоначальном проведении темы благодаря преобладанию тонального центра, а также присутствию ладовых тяготений можно говорить о наличии признаков тональности. Однако в разделе полностью отсутствует функциональная трактовка аккордов. В сочинении применимы скорее мелодико-линейные связи, нежели вертикально-функциональные, на что указывает и композитор. Он опирается на хроматическую тональность и атональность, свободно используя различные звуковые комплексы.

Впервые последовательное проведение полного хроматического звукоряда осуществляется в главной теме в мелодии скрипки из начальных звуков каждого нового такта (тт. 1–11).

Итак, концептуальная идея сочинения обусловила работу композитора

с материалом, способствующим созданию заключительного типа изложения.

Концептуальность в Композиции № 72 выражается и в применении визуального эффекта, который, по мнению композитора, является одним из важных компонентов в воплощении авторского замысла. Театральное действие, сопровождаемое звучанием струнного квартета, способствует большему эмоциональному воздействию.

После исполнения небольшого музыкального фрагмента музыкант бросает партитурный лист на пол. Композитор отмечает: «Очень важная конструктивная идея — “белые крылья лебедей”, которые будто садятся на воду и плывут по ней. <...> Публика невольно обращает внимание на их конфигурацию, которая начинает постепенно меняться и к последнему, седьмому листу приобретает абрис настоящего лебединого крыла»³.

Так реализуется концептуальный замысел в Композиции 72, которая является ярким образцом уникальной творческой деятельности В. Екимовского.

Используя привычные для современных авторов традиционные формы, музыкальную ткань, техники письма, композитор вырабатывает индивидуальный подход, насыщая произведение неповторимыми авторскими решениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян А.Р. Эстетика Московского концептуализма. Дисс. ... кандидата фил. наук. Москва, 2001. 110 с.
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
3. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие для музыкальных вузов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 262 с.
4. Екимовский В. Автомонография. Москва: Музиздат, 2008. 480 с.
5. Панова А.С. Мой концептуализм чисто музыкальный! [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны: [сайт]. [2018]. URL: <https://musicseasons.org/moj-konceptualizm-chisto-muzykalnyj/> (дата обращения: 14.10.2018).

6. *Скрёбкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
7. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. Москва: ГИЦ Владос, 2004. 231 с.
8. *Шульгин Д.И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского: монографическое исследование. Москва: Композитор, 2009. 597 с.
9. *Шульгин Д.И., Шевченко Т.В.* Творчество-жизнь Виктора Екимовского: монографические беседы. Москва: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2003. 217 с.

REFERENCES

1. *Apresyan A.R.* Estetika Moskovskogo kontseptualizma [Aesthetics of Moscow Conceptualism]. Dissertatsiya kandidata filologicheskikh nauk [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2001.
2. *Vysotskaya M., Grigorieva G.* Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [The music of the 20th century: from avant-garde to postmodern]. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Scientific Publishing Center «Moscow Conservatory»]. 2011. 440 p.
3. *Dyachkova L.S.* Garmoniya v muzyke XX veka: uchebnoe posobie dlya muzykalnykh vuzov [Harmony in the music of the XX century: a textbook for music schools]. Moskva: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [Moscow: Gnessins Russian Academy of Music]. 2004. 262 p.
4. *Ekimovsky V.* Avtomonografiya [Automanography]. Moskva: «Muzizdat» [Moscow: publishing house «Muzizdat»]. 2008. 480 p.
5. *Panova A.S.* Moy kontseptualizm chisto muzykalnyy! [Panova A. My conceptualism is purely musical!]. Sayt Muzykalnye sezony «intervyu» [Elektronnyy resurs]. URL: <https://musicseasons.org/moj-kontseptualizm-chisto-muzykalnyj/> (data obrashcheniya: 14 oktyabrya 2018 goda) [Web-site musicseasons «interview» [electronic resource]. URL: <https://musicseasons.org/moj-kontseptualizm-chisto-muzykalnyj/> (accessed date: October 14, 2018)].
6. *Skrebkova-Filatov M.S.* Faktura v muzyke [Texture in music]. Moskva: «Muzyka» [Moscow: Publishing house «Music»]. 1985. 285 p.
7. *Sokolov A.S.* Vvedenie v muzykalnuyu kompozitsiyu XX veka: uchebnoe posobie [Introduction to the musical composition of the XX century: a textbook for music schools]. Moskva: GITs «Vlados» [Moscow: Humanitarian publishing center «Vlados»]. 2004. 231 p.
8. *Shulgin D.I.* Sovremennye cherty kompozitsii Viktora Yekimovskogo: monograficheskoe issledovanie [Modern features of the composition of Viktor Ekimovskiy: monographic study]. Moskva: «Kompozitor» [Moscow: Publishing house «Composer»]. 2009. 597 p.
9. *Shulgin D.I., Shevchenko T.V.* Tvorchestvo-zhizn Viktora Yekimovskogo: monograficheskie besedy [Creativity is the life of Viktor Ekimovskiy: monographic conversations]. Moskva: Gosudarstvennyy muzykalno-pedagogicheskiy institut imeni M.M. Ippolitova-Ivanova [Moscow: State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov]. 2003. 217 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Основан на функциональном равноправии голосов, возникающем в условиях гоморитмического строения многоголосия. Голоса складываются в каждый момент времени в единые вертикальные комплексы — интервалы, созвучия, аккорды, кластеры; благодаря этому понижается вероятность выделения каких-либо голосов — все они как бы уравниваются в правах, выполняя в ткани приблизительно одинаковые функции. <...> Поскольку этот фактурный тип строится на принципе функционального равноправия компонентов ткани <...>, он по структуре является монофункциональным» [6, 54].
2. Цит. по: [9, 142].
3. Цит. по: [9, 143].

КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ В КИНОФАНТАСТИКЕ НА ПРИМЕРЕ САУНДТРЕКА ДЖ. БРИОНА К ФИЛЬМУ «ВЕЧНОЕ СИЯНИЕ ЧИСТОГО РАЗУМА» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004)

С конца XX в. и по настоящее время растет количество фильмов в различных поджанрах фантастики: фэнтези, научной фантастики, мистических триллеров, фильмов с элементами магического реализма и других. Специалисты (сценаристы, операторы, режиссеры, композиторы), работающие в этом жанровом направлении, разрабатывают новые техники выражения фантастического, либо перерабатывают приемы, испытанные в стилизованных направлениях различных эпох: экспрессионизме, модернизме, романтизме, готике, а также присущие фольклорным и архаичным мифопоэтическим текстам. Поиск способов выражения *фантастического* происходит как интуитивно, так и с сознательным обращением к мифопоэтическому языку, — известно участие американского религиоведа Дж. Кэмпбелла и даже изучавшего мифологию К. Юнга в проектах массового кинематографа¹.

Неудивительно, что в настоящее время существует множество статей и исследований, посвященных эстетике фантастики. Большинство из них, в том числе те, что посвящены музыке и кинокомпозиторским техникам, как правило, либо рассматривают вопрос с точки зрения развития технологий², либо ограничиваются обзором сложив-

шегося в конкретных поджанрах лексикона [4].

В результате из поля зрения выпадают общие для эстетики фантастического жанра элементы, связанные с его структурой. Между тем в литературоведении давно существует фундаментальное исследование фантастики Ц. Тодорова [5], выявляющее ключевые для жанра особенности. Целью данной статьи является рассмотрение современных кинокомпозиторских техник с точки зрения общих для многочисленных направлений и поджанров фантастики особенностей.

Ключевой элемент фантастического жанра

В качестве жанрообразующего признака фантастики Ц. Тодоров выделяет *раздвоенность*, нахождение на стыке между двумя парадигмами: «фантастическое — не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [5, 38]. «Чудесное» — это признание объективного существования сверхъестественного, как в волшебной сказке, а «необычное» — реалистическая парадигма, в которой всякая фантазмагория разоблачается как стечение необычайных обстоятельств.

Жанр фантастического балансирует на грани чудесного и реалистического,

и его основная проблематика рождается от напряжения между этими противоположностями, от загадки, требующей разрешения (в этом он близок жанру детектива). «В произведении фантастического жанра должно присутствовать сомнение» [5, 72]: правда ли фантастическое существует, или это лишь иллюзия, сон, обман?

Фундаментальное свойство фантастики мы можем назвать, по аналогии с музыкой, диссонансом — тяготеющей к разрешению дисгармонией, в данном случае — между двумя смысловыми пластами³. Этот диссонанс по-разному воплощается в поджанрах фантастического⁴, но он всегда присутствует.

Возможности киномузыки

Фантастическое связано с давно интересующей исследователей киномузыки проблематикой кадровой (диегической) и закадровой (недиегической) музыки⁵.

Интересно, что в англоязычном музыковедении появился термин «фантастического разлома» («fantastic gap») [9], описывающего разрыв между диегическим и недиегическим. Преодоление этого «разлома» всегда привлекает внимание зрителя и всегда имеет семантическую значимость [9, 186], часто порождает фантастическую образность («magical meaning») [9, 187] и вызывает «дестабилизирующий эффект смены точки зрения»⁶.

Перемещение музыки между кадровым и закадровым пространством — это нарушение правил нарратива, игра нарративом. Эта игра образует как бы еще одно повествование поверх основного, включает новую точку зрения: взгляд на произведение

и на сам акт его *рассказа* со стороны. Эта игра как бы разоблачает перед зрителем фигуру повествователя (нарратора) и приглашает к игровому общению: угадывать, обманываться, удивляться, спорить с рассказчиком. Такой жест (можно назвать его *перформативным*⁷) мгновенно ставит «проблему единства произведения» [5, 39] и может служить созданию «фантастического» диссонанса⁸.

На примерах музыки к фантастическим фильмам рассмотрим композиторские техники, образующие поэтику фантастического жанра в саундтреке.

Общие замечания о фильме «Вечное сияние чистого разума» (2004) и его саундтреке

Фильм «Вечное сияние чистого разума» (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) был создан режиссером Мишелем Гондри и сценаристом Чарли Кауфманом. Музыка к фильму написал Джон Брион, известный американский композитор-самоучка, мультиинструменталист, успешный рок- и поп-музыкант.

В сценаристе Ч. Кауфмане зрители и публицисты неоднократно отмечали способность «через обыденное описывать невероятное» [13] — создавать произведение фантастического жанра с минимумом элементов «чудесного». В связи с этим особую роль в его фильмах играют финалы, в которых фантастическое оказывается *чудесной* частью реальности или ему дается рациональное объяснение. Кауфман получил известность за такие «разоблачения», «Kaufman reveals» (то есть обнаружения реалистической подоплеки «фантастического» явления), как и за обратный прием — обман

зрителя, ожидающего «разоблачения» [14] (когда фантастическое явление оказывается действительно манифестацией чудесного мира и необъяснимо с рациональной точки зрения).

М. Гондри стал одним из режиссеров, перешедших от работы над клипами к полнометражным «независимым»⁹ фильмам¹⁰. Сам Гондри говорит, что именно музыкальные видео являются «идеальным медиумом для исследования движения и геометрии»¹¹, что затем можно применять в полнометражном фильме.

Композитор Дж. Брион также укоренен в современной эстрадной музыке, являясь исполнителем, автором и продюсером различных современных коллективов. Он описывает свой подход к сочинению саундтрека как к написанию эстрадной песни без слов [17]. Это выражается во внимании Дж. Бриона к мелодии и гармонии, в первую очередь, и лишь затем — к инструментовке и специальным эффектам, а также в предпочтении рок- и поп-музыки другим моделям саундтреков.

Для нас важно также отметить, что в современной эстрадной песне и в ее визуальном выражении (клипе) ключевая перформативная роль отдана музыке, которая главенствует над текстом и видеорядом. Таким образом, в фильм «Вечное сияние чистого разума» от начала заложена высокая перформативная роль музыки.

Краткий синопсис фильма

Джоэл Бэриш, одинокий меланхолик среднего возраста, однажды пропускает работу, поддавшись непонятному порыву отправиться на прогулку. Он встречает девушку по имени Клементина (Клэм), у них начина-

ется роман. Однажды после ссоры Джоэл пытается извиниться перед Клэм, но она не узнает его, так как стерла себе память. Чтобы пережить потерю, Джоэл решает на ту же процедуру.

Команда врачей прибывает ночью к нему домой и начинает стирать Клэм из памяти спящего Джоэла¹². Во сне Джоэл с ужасом наблюдает гибель приятных воспоминаний. Наконец он понимает, что хочет остановить процедуру, находит в своей памяти Клэм и пытается спрятать ее там, где ее не найдут врачи.

Джоэлу удается договориться в своей памяти с Клэм, где им встретиться. На следующее утро после удаления памяти он пропускает работу и, поддавшись непонятному порыву, отправляется на прогулку. Он встречает девушку по имени Клементина, у них начинается роман.

Композиция *Theme*

Открывает фильм композиция *Theme* (0:37–3:30) с продолжительной экспозицией главного героя через его внутренний монолог и экранные действия. Джоэл сперва погружается в свою рутинную, несколько безысходную повседневность, затем поддается импульсу вместо работы поехать прогуляться. На прогулке ему холодно, грустно и все так же одиноко.

Здесь возникшая «странность», причуда героя только подчеркивает рутинность и банальность его жизни — даже импульсивное действие оказывается бесплодным, бессмысленным. *Theme* подчеркивает это постоянным возвращением в минорную тонику g-moll (пример 1, такты 1–3). Фортепианный мотив тянется к мажорной гармонии, но тут же возвращается в минор. Наконец ему удается «взлететь» (пример 1,

такты 4–5), но мелодико-гармоническое развитие продолжается лишь семь тактов, после чего возвращается оstinатный минорный мотив. На нескольких таких взлетах/падениях

построена вся композиция. Ни одно действие героя не находит выражение в музыке, характеризованы исключительно его душевные мечтания и одиночество.

Пример 1. Композиция Theme

The image shows a musical score for a piece titled 'Theme'. It consists of two systems of staves. The first system is for piano, with a treble clef staff labeled 'фортепиано' and a bass clef staff labeled 'бас-гитара'. The second system is for bass guitar, with a treble clef staff labeled 'свингуня' and a bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex, syncopated rhythm with frequent rests and dynamic markings.

Второй элемент — постоянно присутствующая педаль из перевернутых и искаженных сэмплов. Педаль имитирует звучание заевшей пластинки с характерным «плывущим»¹⁵ звуком. Этот неуклюжий и искаженный, оstinатный и навязчивый (он повторяется на протяжении всей трехминутной сцены) звук передает образ заикленности, топтания на месте, а с мажорной гармонией — жажды изменений.

Ближе к финалу фильма (1:33:30) следует почти точное повторение этого эпизода и звучит та же музыка, однако она вступает с задержкой — рассказчик словно бы запоздало вспоминает о ней. В этот момент зритель явно считывает жест нарратора и соответственно реагирует: «Да, я это уже видел, это уже слышал, и я теперь догадываюсь, что будет дальше!

Но, меня обманули, — показав как начало то, что на самом деле является концом, — не обманут ли теперь мои ожидания?»

«Фантастический диссонанс» здесь образуется не гротескностью и фантастической образностью самой музыки, а ее местоположением, перформативной демонстрацией, прямым жестом повествователя, обращенным к зрителю.

Сцена Phone Call

Композиция *Phone Call* звучит в эпизоде первого неловкого свидания главных героев. Ее яркий романтический образ противопоставляется блеклой обыденности начала эпизода: Джоэл оказывается дома у Клэм, где все под стать их неловкости — обшарпанные обои, огромный неуклюжий обогреватель за диваном, неприбранная квартира. Все это по-

пытки изобразить романтический вечер с помощью приглушенного света и алкоголя, экзотической и неуместной индийской эстрадной музыки¹⁴. Здесь продолжается нарочито-реалистическое изложение жизни героев, из которого не удается вырваться привычными способами «романтизации» действительности.

Ситуация изменяется, когда Джоэл оказывается на улице. Клэм кричит вслед Джоэлу в ответ на предложение перезвонить ему и поздравить с днем св. Валентина, он улыбается и идет к машине, несколько раз оборачиваясь. Эта неожиданная близость героев подчеркивается визуальным рядом и музыкой. Свет, который был холодным и неуютным в доме Клэм, становится теперь теплым светом уличных фонарей. Кружащийся у фонарей снег создает атмосферу праздника. Вместо близких планов в квартире, где герои

«не умещались» в кадре, Джоэл показан в полный рост, свободно, размашисто шагая.

В этот момент вступает *Phone Call*. Это — яркий пример «песни без слов», в котором, по словам Дж. Бриона, проявляются черты авторского подхода. Композиция начинается с остинато двух гитар (а точнее, гитарных сэмплов), параллельно играющих арпеджио (пример 2). Вместе они образуют волнообразное движение от тонического нонаккорда Ges^9 к обращению доминантового нонаккорда, создавая характерное для пост-рока меланхоличное остинато. Поверх остинато две виолончели и контрабас из полифонически налагаемых друг на друга коротких мотивов постепенно образуют мелодию и гармоническое развитие с отклонением в параллельный $es\text{-}moll$ и возвращением к мажорной тонике.

Пример 2. *Phone Call*. Арпеджио гитар



Яркое мелодико-гармоническое развитие в фильме впервые совпадает со внутренним состоянием персонажей (ощущение счастья, прекращение одиночества), их действиями, сюжетным поворотом (герои познакомились и сблизились).

Происходит ситуация, типичная для жанра мюзикла: персонаж как бы начинает «слышать» закадровую музыку (или закадровая музыка играет специально для него) — в мю-

зикле он начинает петь, танцевать, ритмично двигаться¹⁵, а здесь герои как бы заражаются настроением музыки. Этот эффект подчеркнут тембром и фактурой. Гитарные остинато явно отсылают к эстраднему жанру. Их тембру уделено особое внимание — Дж. Брион использовал редкий старый электронный инструмент (сэмплер) «*Talentmaker*» [20]. Это позволило воспроизвести несколько искаженный, плывущий, шипящий ре-

тро-звук. Такой тембр придает музыке особую сентиментальную, ностальгическую окраску, а также сочетается с измененным, но приятным звуком голоса Клэм в телефонной трубке. Не менее важно, что композиция стилистически похожа на вступительную часть («интро») эстрадной песни, и потому зритель в этот момент как бы перестраивается на восприятие музыкального клипа, где видеоряд будет целиком подчинен музыке.

Пример 3. Кадр-эмблема фильма



Здесь фантастическое служит выражению чуда встречи, как нередко происходит в романтических фильмах: мюзиклах, мелодрамах, драмах, романтических комедиях.

Сцена Main Title

Далее в качестве анализа предлагается сцена, в которой фильм впервые жанрово «раздваивается» (17:38–19:30), — музыка и титры «открывают» фильм спустя 17 минут после его начала.

Происходит «прыжок» музыки через «фантастический разлом». В музыке возникает ощущение *волшебства и чуда*, которое подхватывается видеорядом. Герои в свое первое свидание идут на замерзший пруд и, лежа на льду, смотрят на звезды. Этот кадр стал символом фильма: двое людей, словно подвисящие в воздухе, между небом и землей (пример 3). Как выражение этого неземного счастья их встречи вновь вступает *Phone Call*.

Синопсис сцены на стыке эпизодов

После ночного свидания на льду Джоэл подвозит Клэм до дома и ожидает ее в машине. Среди утренних городских шумов пробивается какой-то тревожный звук, напоминающий сигнализацию. <...> Экран гаснет, шум утреннего города отступает. Ночь. <...> Джоэл за рулем. Он рыдает, словно ребенок. Начинаются титры, Джоэл едет по дождливому ночному городу, продолжая плакать.

Кадровая музыка: песня *Everybody's Gotta Learn Sometime*.

Джоэл вытаскивает кассету из приемника, и музыка обрывается.

Закадровая музыка: *Main Title*.

Джоэл выбрасывает кассету на улицу, паркуется возле дома. За Джоэлом, идущим от машины к дому, следят двое, слышны обрывки их диалога. Джоэл заходит в подъезд дома.

Здесь появляются элементы характерного для фантастики композиционного «расщепления», вплоть до разрыва в цепи событий фильма.

В начале сцены зритель видит экранный мир глазами главного героя — Джоэл опять «поет», и композиция *Everybody's Gotta Learn Sometime* вновь звучит на стыке кадровой и закадровой музыки. Но затем происходит перемена, начинается собственно фантастическое: точка зрения фильма переходит от первого лица (персонажа) к нейтральному третьему лицу (повествователю), свидетельствующему, что с героем начинает происходить нечто необычное¹⁶.

Событийный разрыв, неожиданная смена точки зрения и новый, неопределенный характер музыки оказываются знаками некой тайны, пока не проявленной в фильме. С этого момента фильм начинает разворачиваться в совершенно новом жанре фантастического повествования, с элементами как комедии, так драмы и триллера.

Следует отметить, событийный разрыв в начале фильма не привлекает столь сильно внимания зрителя, ожидающего объяснения позднее. А визуальный элемент по-прежнему разрешим в жанре комедии, где часто имеют место разного рода детективные и приключенческие истории, часто карнавально, пародийно обыгранные.

В результате ключевую роль в формировании «фантастического» диссонанса играет музыка.

Композиция начинается с восходящего оstinатного арпеджио арфы на аккорде *Cm* в первой октаве (пример 4, такты 1, 2). Темп (~135 bpm¹⁷), высокий регистр, минор и настойчивое повторение маленькой однообразной фигурации мгновенно передают напряжение, тревогу.

Тембр и фоноколористика¹⁸ здесь также имеют большое значение. Арфа, благодаря сверкающему, избыточному высоким частотам тембру и долгому отзвуку свободно вибрирующих струн, часто используется как знак таинственного и волшебного (подобно тому, как в визуальном ряду используется мерцающее освещение без видимого источника света). Близкая микрофонная запись подчеркивает атаку струны и создает особую близость, интимность — инструмент звучит негромко, но очень отчетливо. Реверберация окутывает тембр виртуальной акустикой, создавая образ таинственного большого пространства.

Эти музыкальные знаки подчеркивают совершенно новые знаки в визуальном ряду, которые иначе остались бы незамеченными и не прочитанными зрителем:

- сумеречная зимняя дорога (минорный лад);
- блуждающие по машине холодные отсветы фонарей (сверкающий тембр арфы);
- темнота и плохая видимость, крупные планы внутри тесной машины / таинственное пространство реверберации.

Так с первых звуков музыка утверждает произошедшую смену жанровой парадигмы. Дальше появ-

ляются мотивы кларнета (пример 4, такты 3, 4) и с ними — новые краски и смыслы: тембр деревянного духового и партия от двухнотных остинатных наигрышей к клезмерным виртуозным гаммам, а затем простой, несколько насмешливой песенной мелодии с манерной низкой трелью в конце (пример 5). В следующем

предложении вступает гобой, а низкие деревянные духовые¹⁹ способствуют созданию нервной, комичной и в то же время таинственной атмосферы: флейта и кларнет «проносятся» нисходящими хроматическими пассажами, низкие инструменты играют отрывистый ямбический мотив из терций (пример 6).

Пример 4. Main Title. Начало сцены

Musical score for Example 4, showing the beginning of the scene. The top staff is for arpa (harp) and the bottom staff is for кларнет (clarinet). The arpa part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the clarinet part enters in the third measure with a melodic line.

Пример 5. Main Title. Мелодия кларнета

Musical score for Example 5, showing the melody of the clarinet. The top staff is for arpa and the bottom staff is for кларнет. The arpa part continues with its rhythmic pattern, while the clarinet part plays a melodic line that ends with a low trill.

Пример 6. Main Title. Второе предложение

Musical score for Example 6, showing the second phrase. The top staff is for arpa, the middle staff is for гобой (oboe), and the bottom staff is for низкие духовые (low woodwinds). The arpa part continues with its rhythmic pattern, the oboe part enters with a melodic line, and the low woodwinds play a rhythmic pattern.



Пример 7. Main Title. Кода

Такое же смешение комического и таинственного происходит в гармонии. Мерцающие у кларнета ba/a и bd то добавляют светлых красок (Es — лидийский, C — дорийский), то сгущают «темноту» гармонии (неаполитанская ступень Des , C — фригийский).

Композиция завершается в мрачных тонах: на минорной тонике в узком расположении, в нижнем регистре с угрожающим «рыком» низких деревянных духовых (пример 7). Замедление подчеркивает зловещую торжественность коды. В визуальном ряду в этот момент за Джоэлом следует машина с двумя неизвестными зрителю преследователями. Уходящий вверх тембр арфы и неуверенные молодые голоса создают ощущение некой неловкости, нелепости происходящего. Таким образом, в самой композиции есть элементы фантастической поэтики: в виде гротеска, сочетания страшного и смешного, серьезно-пугающего и комически-нелепого²⁰.

Помимо этих чисто музыкальных элементов само включение музыкальной композиции в сцену осуществляется в рамках фантастической поэтики. Композиция вводится ярким перформативным жестом с перемещением музыки между кадровым и закадровым содержанием. Первые кадры нового акта с плачущим в машине Джоэлом сопровождаются титрами и печальной в тон сцене песней *Everybody's Gotta Learn Sometime*. Песня в этих обстоятельствах безоговорочно воспринимается зрителем как заглавная музыкальная тема и как закадровая музыка. Спустя несколько секунд после начала сцены установившаяся событийная логика переворачивается: Джоэл вытаскивает кассету из приемника и песня прерывается. Образуется неожиданный смысловой диссонанс, который затем подхватывается и подчеркивается внутренним диссонансом и гротеском *Main Title*.

Кроме того, звучание этой музыки становится явным, открытым жестом повествователя (условной фигуры, источника нарратива). Повествователь как бы разоблачается неожиданным разрушением «четвертой стены»²¹, и с ним разоблачается нарратив как условная и обусловленная игра. Затем повествователь предлагает зрителю новую загадочную, детективную, фантазмагорическую историю.

Итак, мы рассмотрели три ситуации «фантастического диссонанса» в фильме с активным участием в них киномузыки. Интересно, что необычность, гротескность, «фантастичность» музыки во всех них играет незначительную роль. Бесспорно, существует особая музыкальная стилистика, характерная для фантастической образности. Ее свойство — смысловой диссонанс в рамках самой себя, что выражается в гротескных²², карнавальных²³, сюрреалистических²⁴ девиациях. Такая музыка может выражать фантастический «пограничный» мир, где «граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестает быть непроницаемой» [5, 95]. Она позволяет поддерживать это «колебание» между двумя композиционными жанровыми структурами внутри произведения, так как содержит и чисто музыкальные элементы фантастической поэтики: тот самый общий для фантастического и детективного жанра гротеск, характер неопределенности, тайны, загадки.

В рассмотренных примерах лишь в *Main Title* звучат перечисленные элементы (например, неожиданные

фантазмагорические гармонические переходы, хроматические пассажи и волшебный верхний регистр арфы). В процессе развития фильма, по мере накопления фантастических элементов в визуальном ряду (спецэффектов, фантастических декораций и предметов) гротеск в музыке выступает в роли полисмыслового знака. Противоречия уходят и устанавливается жанр *чудесного*. Поэтому во всех рассмотренных ситуациях большую роль играет перформативный жест — местоположение музыки, ее синхронизация с видеорядом. В этом сказывается значительная разница фантастического жанра (чаще всего сейчас проявляющегося в триллерах, детективах, драмах) от другого, носящего название «фантастика»²⁵, но на самом деле чудесного жанра (эпическое фэнтези и фантастика, боевики и кинокомиксы).

Одной из главных перформативных кинокомпозиторских техник является пересечение музыкой «фантастического разлома» между закадровым и кадровым пространством, как в композиции *Phone Call*. Для этих пересечений уже существует ряд разработанных техник, подчеркивающих и вписывающих их в тело фильма: точки синхронизации с визуальным рядом (Джоэл останавливает музыку в кассетной магнитоле)²⁶, эффект «песни» или мюзикла (персонаж неожиданно начинает взаимодействовать с закадровой музыкой).

Другая техника — смена кинематографической точки зрения с помощью музыки.

Из работы Дж. Бриона над данным саундтреком видно, что в настоящее время композиторские техники

кинокомпозитора пополняются из области «музыкальной режиссуры» или «музыкальной редакции»²⁷. Именно это позволяет композитору работать не столько над саундтреком, сколько над музыкальным и звуковым образом всего фильма. Такие возможности особенно продуктивны в работе над фильмом «сложного» фантастического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. Санкт-Петербург: «Геликон Плюс», 2002. 368 с.
2. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998. 159 с.
3. Остин Д. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Москва, 1986. С. 22–130. Т. 17.
4. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Перев. с франц. Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 142 с.
5. Altman R. The American Film Musical. Indiana University Press, 1987. 386 p.
6. Casetti F. Theories of Cinema, 1945–1995. Austin: University of Texas Press, 1999. 378 p.
7. Chion M. Audio-vision: Sound on screen. Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. DeLay J. The Synth Sounds of Twin Peaks: Part One — «Twin Peaks Main Theme» [Reverb.com [video; electronic] // youtube video-blog «Reverb». 2017. URL: https://youtu.be/m3iyo_xiq0g (accessed: 13.12.2018).
9. Fowler M. Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // Flypaper (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (accessed: 10.12.2018).
10. Geoffrey K. Interview with Charlie Kaufman and Michel Gondry [electronic] // DVDTalk.com. 2004. URL: https://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html (accessed: 12.05.2018).
11. Goldberg P. Interview: Keeping Score with Film and Television Composer Nathan Barr [electronic] // the Beat. 2018. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/interview-film-composer-nathan-barr/>
12. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 186 p.
13. Plante C. «Heroes» Creator Tim Kring Reveals His 3 Secret Inspirations for the Show [electronic] // Invers website. 2018. URL: <https://www.inverse.com/article/49673-heroes-producer-tim-kring-reveals-secret-inspiration> (accessed: 12.04.2018).
14. Redell T. The Sound of Things to Come: An Audible History of the Science Fiction Film. University of Minnesota Press, 2018. 448 p.
15. Sawdey E. Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion [electronic] // Pop Matters. 2018. URL: <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed: 10.10.2018).
16. Siegel E. The Subtle Genius of Jon Brion's Lady Bird Soundtrack [electronic] // Interview Magazine website. 2017. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/subtle-genius-jon-brions-lady-bird-soundtrack> (accessed: 20.10.2018).
17. Spence D. Jon Brion Interview. Composer/musician discusses working on the score for I love Huckabees [electronic] // «IGN» website. 2004. URL: <https://www.ign.com/articles/2004/09/30/jon-brion-interview> (accessed: 12.11.2018).

18. *Stamp J.* Here's What Happens When You Look for Truth: An Interview with Charlie Kaufman [electronic] // *Life Without Buildings* blog. 2008. URL: <http://lifewithoutbuildings.net/2008/10/charlie-kaufman-interview.html> (accessed: 10.05.2018).

19. *Stilwell R.J.* The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. University of California Press, 2007. P. 184–204.

20. *Suderman P.* How Charlie Kaufman uses the extraordinary to explain the ordinary [electronic] // *Vox*. 2016. URL: <https://www.vox.com/2016/1/12/10750380/charlie-kaufman-absurdism-anomalisa> (accessed: 12.07.2018).

21. The Sounds of Eternal Sunshine of the Spotless Mind [electronic] // *Reverb Machine*. 2017. URL: <https://reverbmachine.com/blog/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-behind-phone-call> (accessed: 12.10.2018).

22. *Whittington W.* *Sound Design and Science Fiction*. University of Texas Press, Austin, 2007. 285 p.

REFERENCES

1. *Dinov V.G.* *Zvukovaya kartina: Zapiski o zvukorezhissure* [Sound picture: Notes on Soundengineering]. Sankt-Peterburg: «Gelikon Plyus» [Saint Petersburg: Gelicon Plus], 2002.

2. *Liotar J.-F.* *Sostoyanie Postmoderna* [The Postmodern Condition] Moskva: Institut eksperimentalnoy sotsiologii [Moscow: Institute of experimental sociology], 1998.

3. *Ostin J.* Slovo Kak Deystvie [How to Do Things with Words]. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* [What's New in Foreign Linguistics]. P. 22–130. Moskva [Moscow], 1986.

4. *Todorov Tsvetan.* *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moskva: Dom intellektualnoy knigi [Moscow: House of Intellectual Books], 1999.

5. *Altman R.* *The American Film Musical*. Indiana University Press, 1987. 386 p.

6. *Casetti F.* *Theories of Cinema, 1945–1995*. Austin: University of Texas Press, 1999. 378 p.

7. *Chion M.* *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press, 1994. 239 p.

8. *DeLay J.* The Synth Sounds of Twin Peaks: Part One — «Twin Peaks Main Theme» | *Reverb.com* [video; electronic] // youtube video-blog «Reverb». 2017. URL: https://youtu.be/m3iyo_xiq0g (accessed: 13.12.2018).

9. *Fowler M.* Sounds of the Future: A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies [electronic] // *Flypaper* (Soundfly website). 2016. URL: <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (accessed: 10.12.2018).

10. *Geoffrey K.* Interview with Charlie Kaufman and Michel Gondry [electronic] // *DVDTalk.com*. 2004. URL: https://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html (accessed: 12.05.2018).

11. *Goldberg P.* Interview: Keeping Score with Film and Television Composer Nathan Barr [electronic] // *the Beat*. 2018. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/interview-film-composer-nathan-barr/>.

12. *Gorbman C.* *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 186 p.

13. *Plante C.* «Heroes» Creator Tim Kring Reveals His 3 Secret Inspirations for the Show [electronic] // *Invers* website. 2018. URL: <https://www.inverse.com/article/49673-heroes-producer-tim-kring-reveals-secret-inspiration> (accessed: 12.04.2018).

14. *Redell T.* *The Sound of Things to Come: An Audible History of the Science Fiction Film*. University of Minnesota Press, 2018. 448 p.

15. *Sawdey E.* Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion [electronic] // *Pop Matters*. 2018. URL: <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed: 10.10.2018).

16. *Siegel E.* The Subtle Genius of Jon Brion's Lady Bird Soundtrack [electronic] // *Interview Magazine* website. 2017. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/subtle-genius-jon-brions-lady-bird-soundtrack> (accessed: 20.10.2018).

17. Spence D. Jon Brion Interview. Composer/musician discusses working on the score for I love Huckabees [electronic] // «IGN» website. 2004. URL: <https://www.ign.com/articles/2004/09/30/jon-brion-interview> (accessed: 12.11.2018).

18. Stamp J. Here's What Happens When You Look for Truth: An Interview with Charlie Kaufman [electronic] // Life Without Buildings blog. 2008. URL: <http://lifewithoutbuildings.net/2008/10/charlie-kaufman-interview.html> (accessed: 10.05.2018).

19. Stilwell R.J. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. University of California Press, 2007. P. 184–204.

20. Suderman P. How Charlie Kaufman uses the extraordinary to explain the ordinary [electronic] // Vox. 2016. URL: <https://www.vox.com/2016/1/12/10750380/charlie-kaufman-absurdism-anomalisa> (accessed: 12.07.2018).

21. The Sounds of Eternal Sunshine of the Spotless Mind [electronic] // Reverb Machine. 2017. URL: <https://reverbmachine.com/blog/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-behind-phone-call> (accessed: 12.10.2018).

22. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. University of Texas Press, Austin, 2007. 285 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дж. Кэмпбэлл и К. Юнг создали сценарий к американскому фэнтези-фильму «Темный кристалл» (*The Dark Crystal*, 1982). Также Дж. Кэмпбэлл был консультантом Дж. Лукаса в работе над сценарием «Звездных войн».

2. Особенно часто такие исследования предпринимаются не теоретиками, а практиками — композиторами, музыкантами, пытающимися воспроизвести эти техники [1; 2], но существуют и теоретические работы [3].

3. Жанры *необычного* и *чудесного* могут иметь много общего, но не сходятся по смыслу, придаваемому фантастическим образам. Если утверждается один жанр, другой неизбежно вытесняется.

4. Интересно, что это свойство касается фантастических жанров по всей «шкале» между необычным и чудесным. Так, в «необычном» жанре детектива часто обыгрывается мотив разоблачения сыщиком хитроумного преступника, стоящего за якобы сверхъестественным преступлением. А в «чудесном» жанре фэнтези-фильма или волшебной сказки то и дело встречаются иллюзии и превращения, разоблачающие и трагизирующие то, что казалось явлением могучей сверхъестественной силы.

5. Этой проблеме, например, посвящены исследования киномузыки К. Горбман [6], французского киноведа М. Шиона [7, 66–94], американского кинорежиссера и киноведа Р. Олтмэна [8, 67].

6. «Destabilizing effect of experiencing the shift of perception» [9, 190].

7. Перформативным в лингвистике, философии, искусствоведении и культурологии называется высказывание, воздействие которого на референта совпадает с его произнесением, например, отдавание приказа, произнесение клятвы и обещания [10, 31; 11].

8. Знаменитый итальянский киновед Ф. Касетти, утверждает, что такая открытая перформативность является характерным свойством вообще всякого кинофильма, сочетающего «и то, как экранные изображения (и звуки) бесстыдно захватывают наши органы чувств, и то, в какой момент они дают нам осознать, что именно мы смотрим, и осознать сам факт того, что мы смотрим это» («both that moment when images (and sounds) on a screen arrogantly engage our senses and also that moment when they trigger a comprehension that concerns, reflexively, what we are viewing and the very fact of viewing it») [12] — то есть, что перед нами фильм, а не реальность (*примеч. автора статьи*).

9. «Инди»-фильмы (от англ. independent «независимый») — профессиональные художественные фильмы, которые производятся в значительной или полной мере вне системы основных киностудий. «Инди» отличаются по содержанию, стилю и приемам, так как режиссер и сценарист обладают значительно большей свободой от стилевых канонов, жанровых правил и имеют возможность экспериментировать.

10. М. Гондри занимался созданием видеоклипов для таких артистов и коллективов, как Björk, Radiohead, Beck, White Stripes.

11. «Gondry describes the music video as “the perfect medium to do kinetic or geometrical research” which can then be applied to feature films» [16].

12. Сцены стирания памяти героя решены в сюрреалистической стилистике, сочетающей несочетаемые элементы: в кадрах перемешиваются декорации, персонажи (в том числе и сам главный герой удваивается в кадре) и реплики из разных сцен и эпизодов фильма, экспрессивно используются свет, с помощью специальных эффектов гротескно искажаются лица и пространство.

13. В звукорежиссуре используется термин *детонация* — «плавание» звука по высоте, возникающее иногда в виниловых или пленочных записях из-за сбоя в скорости воспроизведения или физической деформации носителя.

14. Звучит Lata Mangeshkar, Mohammed Rafi — *Wada Na Tod, Mera Man Tera Pyasa*.

15. Исследование пересечения «фантастического разлома» в жанре мюзикла можно найти у американского режиссера и киноведа Р. Олтмана. [8, 67].

16. Именно повествование от третьего лица характерно для *чудесного* жанра, например, для волшебной сказки, где сверхъестественное не должно вызывать сомнений и казаться плодом воображения персонажа (что произошло бы в случае повествования от первого лица) [5, 72].

17. BPM (от англ. beats per minute «удары в минуту») — способ измерения темпа музыки в количестве ударов музыкального метра в минуту.

18. Фоноколористика — технология звукозаписи и обработки звука [21].

19. Вероятно, это тембры синтезатора *Talentmaker*, как и гитара в *Phone Call*.

20. Интересно, что в соответствии с нашей концепцией близости фантастического и детективного жанров, данная тема очень похожа по характеру на основную тему сериала «Чисто английское убийство» (*Midsommer murders*, 1997–2018), созданную композитором Джимом Паркером.

21. «Четвертой стеной» называется условная граница между зрителем и экранным или сценическим миром. «Ломка четвертой стены» — понятие, обозначающее непосредственное обращение экранного или сценического героя (либо автора в литературном произведении) к зрителю.

22. Например, в гиперболизации — чрезмерной простоте или сложности мелодии и гармонии, в подчеркнутой «телесности» — экмелике и модализмах в мелодике и гармонии, искаженных звукозаписью и обработкой тембрах или использовании конкретных звуков.

23. Например, в создании абсурдных стилей и полистилистик, инструментовках с нарочито экзотическим выбором тембров.

24. Сочетающих черты и техники, несочетаемые с точки зрения стиля, смысла, вкуса.

25. В англоязычном мире известно как «научная фантастика» — *science fiction* (sci-fi), либо «фэнтези» — *fantasy*.

26. Французский исследователь звука в кинематографе М. Шион отмечал точки особой семантической насыщенности киномузыки там, где происходит неожиданное совпадение музыки и видеоряда [7, 58]. Эти «точки синхронизации» соединяют закадровое и кадровое пространство в единой поэтической рифме, значимой для смысла фильма.

27. На Западе эта профессия называется «music editor». В настоящее время кинокомпозиторы либо берут на себя часть задач музыкального редактора, определяя положение музыки в фильме, либо работают с ним в тесном сотрудничестве [22].

СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА В КИТАЕ

В статье рассматривается развитие симфонической сюиты в Китае. Проследить ее историю невозможно вне контекста становления этого жанра в странах Западной Европы.

Широко известен тот факт, что сюита начала свое существование в эпоху барокко¹. К ранним образцам оркестровой сюиты относят увертюры и танцы из опер и балетов Люлли [2, 841]. Эта практика была подхвачена немецкими композиторами И. Куссером, И. Фишером, Г. Муффатом, Г. Телеманом. Другое направление в развитии жанра сюиты не связано со сценической музыкой. Вершиной подобного подхода можно считать пять оркестровых сюит И.С. Баха, «Музыку на воде» и «Музыку для королевского фейерверка» Г.Ф. Генделя.

В венском классицизме оркестровая сюита была вытеснена другими циклическими формами². Широкое распространение она получила в творчестве композиторов-романтиков. В XIX веке возрождается принцип танцевальных сюит как со строгой³, так и свободной последовательностью номеров. К последним можно отнести Балетную сюиту А.К. Глазунова (1894) и продолжателей его традиции⁴ Д.Д. Шостаковича (Балетные сюиты № 1, 3, 4, созданные в период с 1949 по 1953 гг.), В.М. Юровского (1952), М. Теодоракиса (1953), И.К. Мамедова (1958), А.В. Аджемьяна (1960), Н.В. Богословского (2001) и других.

Т. Попова резюмировала, что «расцвет жанра сюиты во второй половине XIX и в начале XX века стоит в тесной связи с интенсивным развитием в творчестве композиторов реалистического направления разнообразных жанров так называемой “программной музыки”, связанной с определенным сюжетно-образным содержанием» [4, 9].

Список программных сюит очень широк. Это «Карелия» (1893) и «Жанровая сюита» (1922) Я. Сибелиуса, «Кавказские эскизы» № 1, № 2 (1894 и 1895), «Тюркские фрагменты» (1930), «Каталонская сюита» (1932) М.М. Ипполитова-Иванова, «Планеты» (1916) Г. Холст, «Из средних веков» (1902) А. Глазунова, «Крымские эскизы» (1903) А.А. Спендиарова.

В романтической сюите большую роль начинает играть тематическое и симфоническое развитие. В ряде образцов — «Шехеразада» (1888) и «Антар» (Вторая симфония, 1891) Н.А. Римский-Корсакова, Сюита № 3 П.И. Чайковского — жанр приближается к симфонии.

Одновременно с этим в сфере музыки к драматическим спектаклям, операм, балетам, кинофильмам продолжает развитие традиция Люлли. Танцевальные сюиты присутствуют в балетах» Л. Делиба — «Копселия» (1870); П.И. Чайковского — «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро», «Спящая красавица»; А.К. Глазунова — «Раймонда» (1898); А.С. Аренского —

«Египетские ночи» (1900); М. Раavelя — Сюита № 1, № 2 «Дафнис и Хлоя» (1911 и 1912); И.Ф. Стравинского — «Жар-птица» (1919); С.С. Прокофьева — «Шут» (1922), «Стальной скок» (1926), «Блудный сын» (1929); Д.Д. Шостаковича — «Светлый ручей», «Золотой век» (1930); А.И. Хачатуряна — «Гаянэ № 1–3» (1943), «Спартак № 1–3» (1955).

Сюиты на основе оперной музыки создавали Д. Гершвин — «Порги и Бесс» (1934); С.С. Прокофьев — «Любовь к трем апельсинам» (1924), Игрок (1931), «Семен Котко» (1941), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Летняя ночь» (1950); Д.Д. Шостакович — «Нос» (1928), «Катерина Измайлова» (1964); Д.Б. Кабалевский — «Кола Брюньон» (1936) и другие.

Сюиты на основе музыки к драматическим спектаклям принадлежат Ж. Бизе — сюиты № 1, № 2 по музыке к драме Доде «Арлезианка» (1872, 1885); Э. Григу — сюиты № 1, № 2 на основе музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт» (1875, 1896); Д.Д. Шостаковичу — на основе музыки к спектаклю У. Шекспира «Гамлет» (1932); А.И. Хачатуряну — к пьесам «Валенсианская вдова» (1940), «Маскарад» (1944), «Лермонтов» (1959).

Сюиты по музыке к кинофильмам создавали Д.Д. Шостакович — «Новый Вавилон» (1929), «Златые горы» (1931), «Приключения Корзинкиной» (1940), «Падение Берлина» (1949), «Молодая гвардия» (1951), «Незабываемый 1919-й» (1951); С.С. Прокофьев — «Поручик Киже» (1934), А. Копленд «Рыжий пони» (1949); А.И. Хачатурян — «Сталин-

градская битва»; У. Уолтон — «Генрих V» (1944), «Гамлет» (1948), «Ричард III» (1955).

Отдельно стоит выделить тепло встречаемые современниками сюиты-аранжировки. Так, о «Моцартиане» Чайковского (1887) Э. Григ писал: «Против такой модернизации старого мастера, модернизации, предпринимаемой для проявления чувства восхищения — возразить ничего нельзя» [1, 98]. К таким же сюитам, построенным на заимствованном материале, относится и «Шопениана» Глазунова (1907).

Китайская симфоническая сюита начала свой путь только с середины XX века, что было связано с распространением практики симфонического музицирования на территории страны. В музыковедении КНР существуют различные взгляды на историю становления симфонии (как самого крупного жанра симфонической музыки) и симфонической сюиты. Наиболее известные работы и исследования в области китайской симфонической музыки принадлежат Ло Пенсян [10, 10–11], Ло Ши [3, 268], Ван Анго [7, 75–110], Лян Маочунь [12, 883] и Цзя Вэньцзюань [14, 36–37]. Приведем их в сравнительной хронологической таблице⁵.

Рассмотрим более подробно периоды развития китайской симфонической музыки. Национальные симфонические произведения появляются в сложный исторический период Китая⁶. «Первое поколение композиторов» [8, 9] — Сюо Йоумэй, Чжау Июаньжень, Ли Цзинчжу и Хуан Цзи [9, 55] — писали в основном, наряду с при-

Хронологическая таблица

Периоды развития симфонии				Периоды развития сюиты
Ло Пенсян	Ло Ши	Ван Анго	Лян Маочунь	Цзя Вэньцзюань
	1.1840-1927 Зарождение	1.1840 - начало XXв. Появление симфонического оркестра		
1.1920-1930 Начальный период	2.1927-1949 Период формирования	2.1923-1945 Период просвещения	1. 1916-1949 Andante	
2.1930-1940 Первый период				
3.1949-1966 Второй период	3.1949-1966 Период расцвета	3. 1946-1966 Зигзагообразный период развития. Его три этапа: 1946-1949, 1949-1956, 1957-1966	3. 1949-1966 Зигзагообразный период развития	1949-1966 Первая волна
4.1966-1976 Период культурной революции	4.1966-1976 Период спада	4. 1966 – 1976 Период спада	4.1966-1976 Период спада	1966-1976 Вторая волна
5. С 1980 Современный период	5.1977-2000е Период возрождения	5. Период расцвета. Два этапа: 1) 1976-1981 восстановления 2)1982-1989 прорыв и развитие 3) с 1990 расцвет	5.С 1977 Период возрождения	1976 - до конца 80-х годов Третья волна
				С 1990-х годов Четвертая волна

кладной музыкой, одночастные симфонические произведения⁷.

В 1940-х годах композиторами так называемого «второго поколения» написаны первые национальные симфонии. Их создателями стали Цзян Вэнь (Симфония № 1 «Конфуцианская кумирня», 1940), Ма Сыцун (Симфония № 1, 1941), Сянь Синхай (Симфония № 1 «Национальное освобождение», 1941)⁸. Однако магистральными жанрами все равно оставались одночастные поэмы и пьесы, они создавались композиторами обоих поколений⁹.

Сюита в данный период является больше исключением¹⁰. Одни из первых образцов этого жанра — «Обон»¹¹ Цян Вэня (1936)¹², «Прекрасный вечер» (1937) Сюй Юнсая

и четыре сюиты для оркестра (1941–1943) Сянь Синьхай¹³.

Основание КНР (1945) стало отправной точкой в формировании «третьего поколения композиторов» — Хэ Чжаньхау, Чень Гана, Ли Хуаньчжи, Ло Чжонжуна, У Цзюцяна и Ду Минсиня. Эпоху становления КНР, охватывающую период с 1949 по 1966 гг., вплоть до Культурной революции, китайские музыковеды называют периодом расцвета. Лян Маочунь отметил: «Хотя количество симфоний немало, большинство из них нельзя назвать мастерскими. Им недостает грандиозного эпического характера и глубины мысли» [11, 41]. Ван Анго писал: «В целом, качество произведений на этом этапе нерав-

нозначно. Образы и композиторские технические приемы просты и однообразны. Скорее эта музыка носит соревновательный характер по количеству написанных произведений между композиторами. Эта музыка не жизнеспособна» [7, 96].

Культурный обмен между Китаем и СССР, а также странами Восточной Европы способствовал совершенствованию техники сочинения китайских композиторов. Этот период был также ознаменован сближением современной и народной музыки. Фольклор использовали не только в прикладной музыке, но и в одно- и многочастных симфонических произведениях¹⁴. Именно это время Цзя Вэньцзюань называет Первой волной создания национальных симфонических сюит [14, 36–37]. Список таких произведений широк. Выделим особо яркие из них¹⁵, сгруппировав по фольклорным источникам:

Музыка народов юго-запада Китая легла в основу сочинений Ма Сыцун «Песня о лесах и горах» (1954) и Лу Хуабо «Тибетская сюита» (1956); юга Китая, (провинции Чаочжоу) — Ян Хуа «Берег Южно-Китайского моря» (1959). Мелодии ханьцев, проживающих в северо-западной и северо-восточной части страны, были использованы композиторами Ма Кэ — «Шэньпей» (1949), Ли Фуаньчжи — «Праздник весны» (1956), Цюй Вэй — «Янгэские сцены» (1957), Хо Цуньхуэй — «Бэн-бэн» (1959).

Вслед за Лян Маочуном [11, 171] отметим важность революционной и исторической тем¹⁶. Благодатной почвой для их реализации, конечно, стала симфония. В честь празднования

10-летия создания КНР были написаны Симфония № 2 «Японо-китайская война» Ван Юньцзе, Симфония № 2 Ма Сыцуня, Симфонии № 1 Ло Чжунжуна и Ли Хуаньчжи.

К более поздним образцам политически ангажированной музыки можно отнести симфонию № 1 «Рассвет востока» (1960) Ши Юнкан, Симфонию «Великий поход китайских коммунистов» (1962) Дин Шаньдэ, симфонические поэмы Ло Чжунжун «Цзян Чжунь» (1960) и Цзян Динсянь «На туманных реках» (1959).

Среди известных сюит подобного русла — юбилейная сюита Лю Чжунана «1949» и Дин Шаньдэ «Новый Китай» (1949). В этот же период написана одна из первых сюит по балету — «Красавица-рыбка» У Цзуняна и Ду Минсиня (1959).

Период Культурной революции совпадает со временем упадка в искусстве [8, 55]. Непосредственно перед их началом о себе заявило «четвертое поколение композиторов»: Ван Силинь, Джин Сян, Чжун Синьмин, Чжу Цзяньер, Гао Вейцзе, Ян Лицзин, Ли Сиань и другие. «Парализованное искусство» [9, 55] было подготовлено разрывом дипломатических и культурных отношений с СССР (1960–1965) и законом Мао Цзэдуна. В постановлении «Об искусстве и литературе» (1963) говорилось о закрытии многих симфонических оркестров, приостановлении обучения в консерваториях и запрете современной западной музыки, пропаганде фольклора.

Симфоническая музыка сохранилась главным образом в оперном театре и балете, репертуар которых был политизирован. Например, шли бале-

ты «Красные женские отряды» У Цуня и Ду Минсиня (1964), «Седая девушка» (1965)¹⁷ Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Ли Хуаньчжи и Сян Юйя. Также малые симфонические оркестры использовались для аккомпанемента революционных песен и образцовых спектаклей.

Несмотря на это композиторы продолжали сочинять оркестровую музыку. В этот период сюиту на основе балетной музыки создал Цюй Вэй «Седая девушка» (1974). Фольклорные источники легли в основу сочинений Чжун Синьмин — «Картина реки Янцзы» (1963), Ван Силян «Напевы Юньнань» (1963), Ло Чжунжун «Сычуань» (1963), Суй Юнсань «Байяндянь»¹⁸ (1972) и Хуан Аньлунь «Сайбей»¹⁹ № 1 и № 2 (1973, 1975). Симфонии были созданы композиторами Ван Силянем — Симфония № 1 (1963), Ли Сюйем — Симфония № 2 «Верная душа» (1972), Го Цзужунем — Симфония № 2 и № 3 (1972, 1976).

Период после окончания Культурной революции китайские исследователи называют расцветом китайской симфонической музыки. Ван Анго особо выделяет промежуток с 1976 по конец 80-х — период восстановления [7, 75–110]. Важными событиями этого десятилетия стали Первый Всекитайский съезд 1979 года, посвященный вопросам инструментальной музыки, который нацеливал китайских композиторов на изучение современных западных техник [11, 57], а также Первый Всекитайский конкурс симфонической музыки 1981 года²⁰.

В это время начали творить первые выпускники восстановивших свою работу консерваторий, их отно-

сят к «пятому поколению композиторов». К жанру симфонии обратились Тан Дун — Симфония № 1 (1985), Е. Сяоган — Симфония «Горизонт» (1985), Чень И. — Симфония № 1 (1986), Го Вэньцзин — «Трудны Сычуанские тропы» (1987), Цюй Сяосун — Симфония № 1 (1986).

Жанр сюиты поднялся также на высокий уровень. При создании произведений композиторы обращаются к историческим и философским темам, пейзажным зарисовкам. Например, Чжу Гуанцин Сюита № 1 «Девять од» (1981), Чжу Цзяньер «Эскиз горных хребтов Цянь» (1982), Вань Силян «Впечатление от горы Тайхань» (1982), Цюй Сяосун «Ветер гор и земли» (1983), Сунь Илин «Казахская сюита» (1983), Гуань Найчжун «Путешествие в Лхасу» (1985) и «Сюита даосского монаха Байши» (1987), Цзинь Сян сюита для оркестра с солистами и хором «Пять песен из Ши-цзин»²¹ (1985), Тань Дунь сюита по балету «Сибэй» (1986)²², Го Чжюань «Жизнь Будды» (1989).

С 1990 года Китай стремительно развивается не только социально-экономически, но и культурно. В процессе взаимодействия с мировым композиторским сообществом китайские авторы активно используют западные открытия, оставляя при этом национальные корни. В наше время симфонические жанры находятся на пике своего развития²³.

Приведем наиболее значимые направления развития жанра сюиты:

- программные сюиты, воспевающие красоту и обычаи Китая²⁴;
- сюиты на основе фольклорных источников²⁵;

- сюиты из балетов²⁶;
- сюиты из опер²⁷;
- сюиты из фильмов и, что примечательно, сериалов²⁸.

Несмотря на то, что циклические формы не чужды китайскому мышлению²⁹, сюита в целом является результатом распространения европейской культуры. Это влияние проявилось в конце XIX века через распространение симфонических оркестров. Со-

чинение китайскими авторами крупных форм, таких как симфония и сюита, началось только в первой половине XX века. Их развитие напрямую зависело от политического вектора страны. Об этом свидетельствует политическая ангажированность в первые годы после основания КНР, застой в период Культурной революции, бурный расцвет после 80-х, который продолжается и по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григ Э. Значение Моцарта для нашего времени // Советская музыка. Москва, 1957. № 9. 94–100 с.
2. Музыкальный словарь Гроува / [перевод с английского, редакция и дополнения Л.О. Акопяна]. Москва: Практика, 2007. 1096 с.
3. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дисс. канд. иск-ния. Москва, 2003. 268 с.
4. Попова Т. Сюита. Москва, Издательство Музгиз, 1952. 22 с.
5. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. Москва: Музыка, 1985. 493 с.
6. Хохлов Ю.Н. Оркестровые сюиты Чайковского. Москва: Музгиз, 1961. 92 с.
7. Ван Аньго. Оглядываясь на век. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. 564 с. 王安国著.世纪的回眸—王安国音乐文集.上海音乐学院出版社. 2005.564页
8. Ван Силинь. Размышления о «девяти годах» и «девятистолетии» // Народная музыка. 1987. С. 9–10 王西麟. “九年”与“九十年”的思考. 1987年发表于《人民音乐》第9期 9–10页
9. Ли Хуаньчжи. Китайская музыка сегодня. Пекин: Современное китайское издательство, 1997. 852 с. 李焕之著.当代中国音乐.当代中国出版社. 1997.852页
10. Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня. Дисс. кандидата иск-ния. Пекин, 2016. 410 с. 雒鹏翔.用音乐铸造“悲剧精神”——论王西麟的交响乐创作.博士学位论文.2016中国音乐学院.410页
11. Лян Маочунь. Китайская современная музыка 1949–1989. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. 269с. 梁茂春.中国当代音乐1949-1989.上海音乐学院出版社. 2004.269页
12. Лян Маочунь. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народная музыка, 2010. 911с. 梁茂春.中国交响音乐博览.人民音乐出版社.2010.911页
13. Тань Цзяцзянь, Инь Фалу. Краткий курс истории китайской культуры. Пекин: издательство высшего образования, 2010. 501 с. 谭家健.阴法鲁.中国文化史概要.高等教育出版社.2010.501页.
14. Цзя Вэньцзюань. Рассказ о развитии китайской симфонической сюиты // Звук Хуанхэ. Сиань, 2012. № 13. 36–37 с. 贾文娟.中国交响组曲发展述略.2012年发表于《黄河之声》第13期36-37页
15. Чжан Шаофэй. Исследование развития китайской оркестровой музыки с 1949 по 1981 гг. Дисс. канд. иск-ния. Наньцзин, 2008. 101 с. 张少飞. 1949–1981年间的中国管弦乐创作研究.2008.101页

REFERENCES

1. Grig E. Znachenie Motsarta dlia nashego vremeni [Grieg E. The value of Mozart for our time]. Moskva [Moscow], 1957. № 9. P. 94–100.
2. Muzykal'nyi slovar' Grouva [The New Grove Dictionary of Music and Musicians]. Moskva: Praktika [Moscow: Practice], 2007. 1096 p.
3. Lo Shii. Simfonicheskie zhanry v kontekste kitaiskoi muzykal'noi kul'tury [Lo Shii. Symphonic genres in the context of Chinese musical culture]. Moskva [Moscow], 2003. 268 p.
4. Popova T. Siuita [Popova T. Suite]. Moskva: Izdatel'stvo Muzgiz [Moscow: Publishing House Muzgiz], 1952. 22 p.
5. Protopopov V. Istoriiia polifonii. Zapadnoevropeiskaia muzyka XVII — pervoi chetverti XIX veka [Protopopov V. History of polyphony. Western European music of the XVII — first quarter of the XIX century]. Moskva: Muzyka [Moscow: Music], 1985. 493 p.
6. Khokhlov Yu.N. Orkestrvoye siuity Chaikovskogo [Khokhlov Yu.N. Orchestral suites by Tchaikovsky] Moskva: Izdatel'stvo Muzgiz [Moscow: Publishing House Muzgiz], 1961. 92 p.
7. Van An'go. Oglyadyvaias' na vek [Wang Ango. Looking back on the eyelids] Shankhai: Izdatel'stvo Shankhaiskoi konservatorii [Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House], 2005. 564 p.
8. Van Silin'. Razmyshleniia o «deviati godakh» i «devianostoletii» [Wang Xilin. Reflections on the «Nine Years» and the «Ninety Years»], 1987. P. 9–10.
9. Li Khuan'chzhi. Kitaiskaia muzyka v segodnia [Lee Huanzhi. Chinese music today]. Pekin: Sovremennoe kitaiskoe izdatel'stvo [Beijing: Contemporary Chinese Publishing], 1997. 852 p.
10. Lo Pensian. Kak tragichekii dukh formiruet muzyku v simfonicheskikh proizvedeniiax Van Silinia [Luo Pengxiang. How the tragic spirit forms the music in the symphonic compositions by Van Silin]. Pekin [Beijing], 2016. 410 p.
11. Lian Maochun'. Kitaiskaia sovremennaia muzyka 1949–1989. [Liang Maochun Chinese Modern Music 1949–1989]. Shankhai: Izdatel'stvo Shankhaiskoi konservatorii, [Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House], 2004. 269 p.
12. Lian Maochun'. Obzor kitaiskoi simfonicheskoi muzyki [Liang Maochun. Review of Chinese Symphonic Music] Pekin: Narodnaia muzyka [Beijing: Folk Music], 2010. 911 p.
13. Tan' Tszitszian', In' Falu. Kratkii kurs istorii kitaiskoi kul'tury [Tan Jiajian, Yin Falu. A short course in the history of Chinese culture]. Pekin: izdatel'stvo vysshego obrazovaniia [Beijing: Higher Education Publishing House], 2010. 501 p.
14. Tszia Ven'tszuan'. Rasskaz o razvitii kitaiskoi simfonicheskoi siuity [Jia Wenjuan. A story about the development of the Chinese symphonic suite]. Sian'[Xian], 2012. № 13. 36–37 p.
15. Chzhan Shaofei. Issledovanie razvitiia kitaiskoi orkestrovoi muzyki s 1949 po 1981 gg. [Zhang Shaofei. Study of the development of Chinese orchestral music from 1949 to 1981] Nan'tszin [Nanjing], 2008. 101 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Закрепил состав сольной сюиты И. Фробергер [5, 72].
2. Такими, как соната, симфония и концерт. При этом сюита «уподобилась упражнению в архаических формах (например, фортепианная сюита Моцарта К-399/385i)» [2, 841].
3. Хохлов в этом ряду выделяет танцевальные сюиты Ф. Лахнера [6, 8].
4. Из известных европейских сиuit упоминаем Балетную сюиту М. Ререга (1913).
5. Названия периодов даны в моем переводе.
6. С 1923 по 1945 гг. общество пережило феодальную и две гражданские войны.
7. Чжан Ш., переработав большое количество литературы, пришел к выводу, что количество таких произведений составляет около 50 [15, 11].
8. Также к композиторам второго поколения относятся Хэ Лудин, Дин Шаньдэ, Цзян Динсянь.

9. Симфоническая пьеса «Огни рыбацких лодок на реке Сюнь» Цай Цзикуня получила первую премию Японского конкурса современной симфонической музыки в 1936 г.

10. Как нам кажется, именно поэтому Цзя Вэньцзюань зарождение сюиты соотносит со следующим этапом симфонической музыки.

11. Обон — японский праздник поминовения усопших.

12. Стоит уточнить, что в это время композитор обучался в Японии, по этой причине данную сюиту можно назвать «китайской» с большой долей сомнения.

13. В связи с тем, что информации об этих произведениях не сохранилось, мы не смогли точно определить состава оркестра.

14. В частности, в концертах для солирующих инструментов с оркестром Ли Шоуи и Ян Цзиву «Празднование победы»(1952), Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1959), в программных одночастных сочинениях Лю Тешань и Мао Юань Хугуан — симфоническая поэма «Пляски народности Яо»(1953), Гэ Янь «Экипаж» (1954), Ван Ипин «Пляски барса» (1954), Синь «Гадамэйлинь»(1956).

15. Лян Маочунь выделил «Песня о лесах и горах» Ма Сыцзуня и «Праздник весны» Ли Хуанчжи как «самые зрелые» [11, 165].

16. Во многом это спровоцировали культурные связи с СССР. Так, после концерта 1958 года в Пекине Государственного симфонического оркестра Союза СССР, в котором прозвучала в том числе и симфония № 11 «1905 года» Д.Шостаковича, Маршал Чэнь И. открыто призвал композиторов к сочинению произведений о революционных событиях, коими так богата история Китая и СССР.

17. Этот балет имеет оперную предысторию. Изначально была написана опера (1945) с тем же составом.

18. Река, протекающая в провинции Хэбэй.

19. Район к северу от великой китайской стены.

20. Показательно то, что в числе шести победителей оказалась симфоническая сюита Ван Силяня «Напевы Юньнань» и симфония № 2 Чэнь Пейсюнь, второго места удостоилась симфоническая сюита «Изображение реки Янцзы» Чжун Синьмина.

21. Сборник из 305 народных песен из стихотворений, представляющих древнейший памятник китайской литературы.

22. Сибэй — это северо-западный район Китая.

23. Среди симфоний выделим симфонии Ван Силяня № 3 — № 7 (1990, 2000, 2001, 2006, 2007), Тань Дуна № 2 — № 5 (1997, 2000, 2008, 2009), «Смерть и огонь»(1992) и «2000 сегодня»(1999), Чэнь И симфонии № 2 и № 3 (1993, 2004), Чжин Сян симфония «1997», Го Цзужун симфонии № 13 и № 14 (1999 и 2000), Чжао Цзипин симфония № 1 (2000), Го Вэньцзин симфония «Герой» (2002), Бао Юанькай симфония № 1 «Сын народа» (2004), симфония № 2 «Эскиз костра» (2005) и симфония № 3 «Пекинская опера» (2006), Чжу Цзяньэр симфония № 10.

24. Ван Чжэнья «Долина девяти сел» (1990), Люй Цимин «Мастер Сюаньцзан»(1992), Фан Кэцзе «Великолепный пейзаж» (2002), Чень Цзиган «У-син» (1999), «Распустившийся ирис» (2001), Хо Цуньхуй «Пенпен» (1995), Чень И «Хуцинь» (1997), «Китайская фольклорная танцевальная сюита для скрипки с оркестром» (2000) и «Гуандунская музыкальная сюита» (2005), Ли Чунван «Корни китайской цивилизации»(2004), Е Сюган «Кантонская сюита» (2005), Чжан Цяньи «Юньнаньская фантазия» (2005), Чжан Сяопин «Цзинганшань». Чжоу Тянь «Великий канал» (2009), Ван Силянь «Тайгу Янгэ» (2010), «Фрески хуанхэ» (2013), «Впечатления от горы Тайхан» (2014) и «Напевы Юньнань II» (2014).

25. Ши Фу «Мукам Чаригах» (1990), Тан Цзяньпин «Сюита буи»(1993), Бао Юанькай «Пейзажи и звуки Китая» (1995), Хо Цуньхуэй «Бэн-бэн II» (1995), Шэн Цзунлян «Китайская мечта»(1995), Сянь Хуа и Сянь Чжэньчжун «Третья сестра Лю» (1999), Чжан Цяньи «Размышления о Юньнани» (2005).

26. Тан Цзяньпин «Цзин Вэй» (1998), Чэнь Юн «Дух бронзового барабана» (2000), Ду Мин «Гонки на драконьих лодках» (2014).

27. Цзинь Сян «Дикая земля» (2008).

28. Е Сяоган к сериалу фильма «Юй Гуанин» (2003), Фу Гэнчэнь «История туннельной войны для последующих поколений» (2005), Чжао Цзипин «Высокий дом, широкий двор» (2007), Ши Ваньчунь «Гимн Чжуншань» (2011).

29. В эпоху династии Сун появилось песенно-повествовательное искусство «Чан Чжуань» (Тань Цзяцзянь, Инь Фалу. Краткий курс истории китайской культуры. Пекин: издательство высшего образования, 2010. 421 с.).

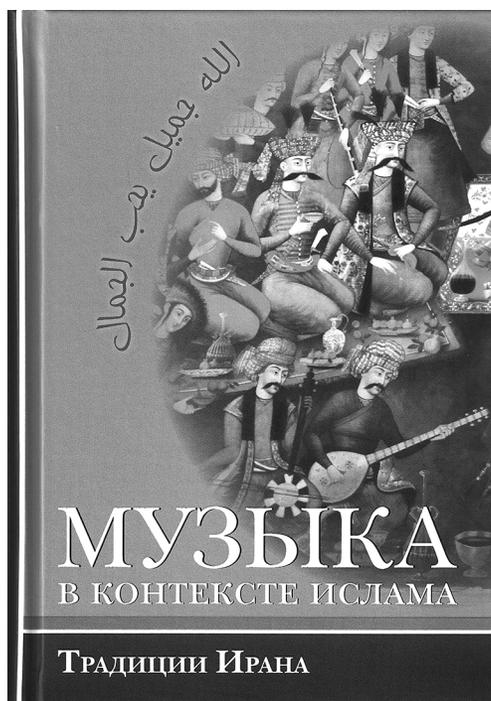


РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ИСЛАМА: ТРАДИЦИИ ИРАНА»

«Единство красоты» — так озаглавлена серия научных изданий, вышедших в издательстве «Садра» при поддержке Фонда исследований исламской культуры имени Ибн Сины. Ее первые выпуски — «Ислам и изобразительное искусство» (науч. редактор М. Дж. Назарли) и «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана» (науч. редактор Т. М. Джани-заде).

Кажущееся изящной метафорой название данной серии по сути отражает принципиальную направленность проекта: рассмотрение художественной культуры мусульманского Востока, при всем многообразии ее аспектов, — в единстве, обусловленном миропониманием ислама. И графический знак такого подхода — арабская вязь на красочных обложках с текстом знаменитого *хадиса* (предания о Пророке): «Бог красив, и Он любит красоту».

Сборник с музыкальной тематикой предполагает продолжение, поскольку обозначен как первый выпуск. И это неудивительно: музыка в контексте ислама — тема столь обширная и до сих пор мало освещенная, что появление любой новой работы в этой области, безусловно, важный и необходимый шаг. Тем более, что публикаций, нацеленных именно на такой ракурс рассмотре-



ния музыкальной культуры мусульманского Востока, единицы¹.

То, что музыкальная серия «Ислам и музыка» открывается томом, посвященным Ирану, весьма существенно: при всей значимости персидских традиций для музыкальной культуры ислама в целом и при обилии посвященной им литературы², специальных работ на эту тему на русском языке крайне мало³. В этом отношении сборник щедро вознагра-

ждает интерес читателя: кроме целой группы авторов из Ирана и новых статей известных русскоязычных экспертов в области музыкального востоковедения Т.М. Джани-заде (Россия) и А.Б. Джумаева (Узбекистан), в книге представлены переводы работ авторитетных западно-европейских ученых: Э. Нойбауэра (Германия) и Ж. Дюринга (Франция). Согласно Т.М. Джани-заде, — инициатору, научному редактору и одному из авторов сборника, именно такое сотрудничество мыслилось среди приоритетов проекта: «Создание научно-исследовательского диалога между представителями разных культур по сходным темам»⁴.

К определению «диалог культур» можно добавить: «Востока и Запада». Ибо при всех различиях представленных материалов очевидна внутренняя общность статей иранских авторов, с одной стороны, и — европейских, с другой. Это касается не только и не столько тематики (многоаспектность содержания — одно из преимуществ всех разделов книги), сколько принципов в подходе к исследуемому материалу и самих методов исследования.

Об этом заставляют задуматься статьи иранских авторов по самым разным вопросам («Музыка в исламе» А. Ирани, «Пение /ава/ и музыка /аханг/ с точки зрения ислама» С.М. Шафии-Мазандарани, «Музыка и фонетический строй Священного Корана» М. Момтахана и М. Хаджи-заде, «Мистицизм /'эрфан/ и музыка» Х. Вакили и М.С. Каса'и-заде, «Краткая история музыки в исламской цивилизации» Э. Момени-Кештели, «Ши'итская церемония' та'зийе

и траурные песнопения та'зийе-хани в Иране» Ф. Маджиди-Хамене), в которых первенствующее значение имеют религиозные критерии оценок музыки и религиозное чувство⁵.

Эти работы раскрывают российскому читателю особенности понимания музыки в культуре ислама в целом и в культуре Ирана в частности⁶. Важно также, что они дают возможность познакомиться не только с фактами, но и с некоторыми тенденциями до сих пор малодоступной в России современной мысли о музыке в этой стране.

Статьи раздела «История и теория исламской музыкальной классики» отличает исключительная информационная емкость. В первую очередь это относится к работе Э. Нойбауэра «История музыки Центральной Азии с 650 по 1370 г. н. э.». Энциклопедический характер публикации проявляется здесь и в объемной библиографии: широко представлены как письменные исторические источники, так и современные исследования по музыке Ирана и мусульманского Востока.

Работа А. Джумаева «Музыкальная наука Мавераннахра и Хорасана в средневековое время: источники, научные школы и тенденции развития» — результат его многолетних исследований. Знание арабо-, персидской и тюркоязычной письменной традиции и музыкальной практики среднеазиатского региона с его крупнейшими центрами (Герат, Нишапур, Бухара) позволяет ученому проследить особенности формирования важнейших научных школ.

Статья Т. Джани-заде «Природа исламской музыкальной ритмики ика'» видится как своего рода центр книги,

фокусирующий в себе многие аспекты рассмотрения музыки ислама в целом. Анализ широкого спектра как музыкальных, так и филологических явлений служит основой для понимания особенностей взаимодействия стихотворной и музыкальной метрики, обостряя актуальность такого ракурса исследований.

В заключительных статьях сборника о музыкантах современного Ирана выделяется публикация Ж. Дюринга — ученого, известного огромным опытом полевой работы в странах Центральной Азии. Материал его статьи «Голос духов и скрытая сторона музыки. Путь мастера Хатама 'Асгари» представляет собой увлекательное интервью с иранским музыкантом, обрамленное комментариями исследователя. По сути, это «голос» самой традиции, формирующей мастера-певца согласно канонам, принятым в иранском обществе XX века, с соответствующим им пониманием музыкального профессионализма, этики, связи с Божественным началом.

Многоплановость и новизна статей, представленных в сборнике, делают его заметным явлением в ряду отечественных востоковедческих изданий. С одной стороны, это новый шаг в приближении к музыке Ирана, до сих пор остающейся *terra incognita* для многих в России, с другой — пример методологически важного цивилизационного ракурса рассмотрения исламской музыки. Такой подход, на протяжении многих лет последовательно разрабатываемый Т. Джани-заде, определяет и концепцию книги и формы презентации материала: обилие комментариев, подчеркивающих внутренние

связи статей и одновременно расширяющих контекст обсуждения, подробные указатели терминов, имен, сочинений, а также искусно подобранные иллюстрации-репродукции миниатюр и старинных предметов с изображением музыкантов и музыкальных инструментов, современные фотографии, вносящие свою лепту в раскрытие содержания книги.

В связи с намеченным продолжением серии, хочется высказать несколько пожеланий. Так, важной была бы краткая информация об авторах, чьи работы впервые публикуются в России, и наличие параллельного перевода на русский язык многочисленных наименований персидских и арабских источников в статьях.

Специфика текстов, находящихся «на стыке» мысли о музыке и исламоведения, определяет особую роль переводов. В этом отношении нельзя не отдать должное переводчикам — Б. Норику, Н. Тарик и, особенно, И. Гибадуллину, не ограничивавшемуся собственно переводом, но внесшему множество уточнений к упоминаемым именам и фактам. Вместе с тем кажется существенным учитывать уже сложившиеся традиции переводов некоторых арабских слов, например, таких важных для дискуссии о дозволенности музыки в исламе, как *ла'б*, *лагв*, *лахв*, *алат*-и *малахи*.

Рамки краткой рецензии не позволяют подробнее остановиться на обсуждении всех вопросов, предлагаемых читателю сборником «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана». По всей видимости, это одна из задач последующих (и хочется верить — целого ряда) музыкальных выпусков серии «Единство красоты».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Следует упомянуть работы зарубежных исследователей (Г. Дж. Фармер, М. Л. Ройчоудхури, Л. Л. Фаруки, А. Шилоа), на русском языке — том «Ислам и музыка» в Антологии татарской богословской мысли (пер. и вст. статья Г. Сайфуллиной. — Казань, 2015).

2. Подтверждение тому — обширная библиография и ссылки на источники, представленные в сборнике.

3. В этой связи нельзя не отметить публикации Г. Б. Шамилли и, в первую очередь, ее монографию «Классическая музыка Ирана. Правила познания и поэтики» (Москва, 2007).

4. Т. М. Джани-заде. Вступительная статья «Музыка в диалоге культур», с. 7.

5. Отметим, что в рассуждениях иранских авторов ощутимо своеобразие шиитской традиции, проявляющееся в выборе цитируемых источников и в толковании аятов, хадисов. Разницу между шиитской и суннитской традициями в дискуссии о музыке можно понять, например, обратившись к коллективной монографии «Концептуализация музыки в авраамических традициях» (отв. ред. Г. Шамилли. Москва, ГИИ, 2018) — см.: Г. Сайфуллина. Слово Корана в спорах о музыке в Исламе. С. 228–241.

6. С концепций музыкального сборника согласуются также работы известного иранского ученого С. Х. Насра (см. его статью в упоминаемом выше сборнике «Ислам и изобразительное искусство» и монографию «Исламское искусство и духовность» /2009/).



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гуляницкая Наталья Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

E-mail: natasergul@yandex.ru

Филатова Надежда Юрьевна (Москва) — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных, член ассоциации композиторов МОСТ при Московском Союзе композиторов.

E-mail: [dobrayapesnya@yandex.ru](mailto:dobraypesnya@yandex.ru)

Полозова Ирина Викторовна (Саратов) — доктор искусствоведения, проректор по научной и международной деятельности, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Пожидаева Галина Андреевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, академик Государственной академии славянской культуры, член Союза композиторов РФ.

E-mail: pozhideeva.galina@yandex.ru

Юдина Вера Ивановна (Орел) — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института культуры.

E-mail: udina@orel.ru

Беляк Дмитрий Владимирович (Москва) — аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: beliak.dmitrii@gmail.com

Демченко Александр Иванович (Саратов) — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

E-mail: alexdem43@mail.ru

Кром Анна Евгеньевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, профессор, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки.

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Панова Анна Сергеевна (Москва) — аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: annaveba@mail.ru

Тавризян Александр Владимирович (Москва) — аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: charmsword@gmail.com

Сянь Ляюн (Китай) — аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных.

E-mail: xianleyun@mail.ru

Гузель Сайфулина (Москва) — кандидат искусствоведения, член Международного Совета по традиционной музыке (ИСТМ).

E-mail: gsayfi@gmail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Natalia S. Gulyanitskaya (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of Russian Federation.

E-mail: natasergul@yandex.ru

Nadezhda Yu. Filatova (Moscow) — PhD in History of Arts, Senior Lecturer of Choral Conducting Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Member of the Association of Composers MOST at the Moscow Union of Composers.

E-mail: dobrayapesnya@yandex.ru

Irina V. Polozova (Saratov) — Doctor of Art, Prorektor, Professor of the Music History Department at the Saratov L.V. Sobinov Conservatory.

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Galina A. Pozhidaeva (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Academician of the State Academy of Slavic Culture, Member of the Union of Composers of Russian Federation.

E-mail: pozhidaeva.galina@yandex.ru

Vera I. Yudina (Orel) — Doctor of Culturology, PhD in History of Arts, Professor of the Music Theory and History Department at the Orlov State Institute of Culture.

E-mail: udina@orel.ru

Dmitry V. Belyak (Moscow) — Post-graduate Student of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: beliak.dmitrii@gmail.com

Aleksander I. Demchenko (Saratov) — Doctor of Art, Professor at the Saratov L.V. Sobinov Conservatory.

E-mail: alexdem43@mail.ru

Anna E. Krom (Nizny Novgorod) — Doctor of Art, Professor of the Music History Department at the Nizny Novgorod M.I. Glinka Conservatory.

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Anna S. Panova (Moscow) — Post-graduate Student of the Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: annaveba@mail.ru

Alexander V. Tavrizyan (Moscow) — Post-graduate Student of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: charmsword@gmail.com

Xian Leyun (China) — Post-graduate Student of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: xianleyun@mail.ru

Guzel Saifullina (Moscow) — PhD in History of Arts, Member of the International Council for Traditional Music (ICTME).

E-mail: gsayfi@gmail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая. Музыковедение: вопросы без ответа?

В статье Н.С. Гуляницкой «Музыковедение: вопросы без ответа?» обсуждаются проблемы, актуальность которых в современном искусстве не исчезает. Среди них такие, как «художественное произведение», «автор», «жанровые формы», «текст» и другие, возникающие в поле постмодерна и категорий неонклассики.

Автор ссылается как на известных композиторов (например, Мартынова, Екимовского, Ксенакиса, Апергиса, Бенджамин), так и созданные ими оригинальные произведения, рассматриваемые в контексте современного методологического подхода.

Ключевые слова: музыковедение, проблематика, неонклассика, жанровые формы, симулякр, палимпсест, граффити, авторство, деконструкция.

Надежда Филатова. «О Боге Великом он пел, и хвала его непритворна была». Вспоминая о Юрии Марковиче Буцко

В статье предпринята попытка рассмотреть образно-смысловые константы всего творчества Юрия Буцко. Научная новизна работы заключается в том, что до сих пор нет исследования, посвященного всему музыкальному наследию Юрия Буцко. Значительная часть сочинений композитора не издана, не изучена и не исполнена, поэтому многое в феномене этого выдающегося русского человека и музыканта еще только предстоит познать и постичь. В работе используются методы семиотического, компаративного и герменевтического анализов.

Ключевые слова: Юрий Буцко, музыкальное наследие, духовно-культурные национальные пласты, Русская Старообрядческая Церковь.

Ирина Полозова. Признаки архаизации в певческой практике старообрядцев как проявление охранительного механизма

Данная статья посвящена изучению основополагающей мировоззренческой установки старообрядческой традиции — охранительной тенденции, стремлению сохранить и приумножить богатейшее наследие православной средневековой певческой культуры. Вместе с тем в работе показано, как старообрядцы в своей певческой практике адаптируют новые стилевые тенденции пореформенного времени, намеренно их вуалируя и архаизируя.

Практика архаизации охватывает как систему литургического произношения, так и монодические распевы, находящиеся в употреблении у старообрядцев. На примере Саратовской региональной старообрядческой традиции анализируется редакторская работа старообрядцев по архаизации пореформенных распевов, распространенных как в старообрядческой, так и в новообрядческой среде. В результате показано, как в напевах органично совмещаются стилевые признаки средневековых и барочных песнопений.

Ключевые слова: старообрядческая певческая культура, Саратовская региональная старообрядческая традиция, традиционализм, архаизация, адаптация, редакция.

Галина Пожидаева. О новосакральной музыке XXI века: «Пасхальные напевы» Владимира Пожидаева

Предметом исследования является произведение духовной музыки начала XXI в. — симфония Владимира Пожидаева «Пасхальные напевы». Для раскрытия художественного мира произведения применяются методы музыкальной герменевтики, метод системного анализа и музыкальной компаративистики, а также музыкально-исторический.

В статье впервые дан анализ идейного и образного содержания симфонии, ее музыкально-стилистических и композиционных особенностей; к последним относится введение певцов-солистов. Симфонизм авторского мышления раскрывается через интонационные связи частей цикла, образное переосмысление тематизма в процессе развития. Принципы эпической драматургии слышны в крупном «фресковом» письме и ярко контрастном сопоставлении частей. Музыкальный язык основан на корневых истоках национальной культуры — фольклоре, духовной музыке — и наследии русской симфонической школы. При этом органично введены приемы современного композиторского письма: сложные лады, переменный метр, алеаторика и оркестровка с использованием группы ударных инструментов XX в. Все это придает партитуре современное звучание.

Ключевые слова: новосакральная духовная музыка, картинный эпический симфонизм, театральность, традиционные и современные элементы музыкального языка.

Вера Юдина. Песенное собрание П.В. Киреевского в контексте русской музыкальной культуры первой половины XIX века (к 210-летию со дня рождения фольклориста)

Статья посвящена анализу Собрания русских народных песен Петра Васильевича Киреевского в контексте ведущих тенденций русской культуры первой половины XIX века. Обозначены культурно-исторические, идеологические, художественно-эстетические параллели появления Собрания Киреевского и процессов развития русской музыки этого периода. Особо подчеркивается значение Песенного собрания Киреевского в формировании научных основ музыкальной фольклористики. Проанализирован опыт музыкальных публикаций народных песен первой трети XIX в. (сборники И. Рупина, Д. Кашина, А. Алябьева, А. Гурилева, А. Варламова). Сделан вывод о значимости выдвинутых Киреевским принципов фольклористической деятельности для современной этномузыкологии, таких, как требование точности и достоверности, непосредственной записи первоисточника в условиях экспедиционного исследования фольклора, необходимость паспортизации собранного материала.

Ключевые слова: Петр Киреевский, Собрание народных песен, песенная прокламация, музыкальная этнография, фольклорная экспедиция, научный метод, областной диалект.

Дмитрий Беляк. Virtuозное письмо в Первом фортепианном концерте П.И. Чайковского

Статья посвящена проблеме виртуозности в Фортепианном концерте № 1 П.И. Чайковского. С учетом того, что композитор не был концертирующим пианистом, возникает ряд вопросов касательно природы его фортепианного стиля. Для установления преемственности и связей виртуозного стиля Чайковского и зарубежных пианистов мы обратились к высказываниям композитора о фортепианных концертах современных ему исполнителей. В ходе работы были рассмотрены концерты А. Литольфа, К. Сен-Санса, Ф. Шопена, однако первооснова фортепианного стиля Первого концерта Чайковского была обнаруже-

на именно у Ф. Листа: сравнение используемых технических приемов показало их очевидное сходство. В этом и заключается научная новизна нашей статьи, так как фортепианный стиль концертов Чайковского и Листа не был объектом специального рассмотрения у других авторов. Вывод: принципы листовского пианизма, которые также наблюдались, к примеру, в творчестве А.Г. Рубинштейна и М.А. Балакирева, нашли свое отражение в концертном виртуозном стиле Чайковского.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, фортепианный концерт, Ф. Лист, виртуозное письмо, технический арсенал, листовский пианизм, редакции.

Александр Демченко. Диссонансы

Кардинальнейшую проблему музыкального искусства России начала XX века определяла антитеза старый мир — новый мир. Эти две сущности выступали в многообразном, чаще всего противоречивом сопряжении. Диалог эпох, составлявший смысл периода 1890—1920-х годов, получил свою реализацию в резко выраженном расслоении стилей: с одной стороны, постепенно вытесняемый классический стиль, с другой — неуклонно утверждавшийся стиль современный. В их взаимодействии с наибольшей отчетливостью выделялись три позиции: гармоничное сопряжение, разноречивое сосуществование и конфликт.

Ключевые слова: музыкальное искусство России начала XX века, антитеза старый мир — новый мир, основные позиции взаимодействия классического и современного стилей.

Анна Кром. Кроссоверы: сущность понятия и опыт его применения в изучении американского минимализма

Статья посвящена проблеме определения термина кроссовер в отечественной и зарубежной исследовательской литературе, а также вопросам его функционирования в современной музыковедческой практике.

Симбиотическая природа и свободное пересечение границ между академическими и массовыми жанрами позволяют вписать американский минимализм в широкое пространство творчества кроссоверов, а деятельность композиторов-минималистов — Ла Монта Янга, Терри Райли, Стива Райха, Филипа Гласса — рассмотреть в русле процессов, характеризующих это искусство. Они успешно синтезировали явления, ранее казавшиеся не соединимыми: экспериментальный авангард, джаз и рок-музыку. Минималистские приемы письма — фазовый сдвиг, дилэй, сэмплирование — прочно вошли в технический арсенал современного академического и массового искусства.

Ключевые слова: американский музыкальный минимализм, кроссовер, массовые жанры, джаз, рок.

Анна Панова. «Лебединая песня» Виктора Екимовского: особенности воплощения концептуальной композиции

В статье рассмотрены черты музыкального концептуализма в творчестве В. Екимовского с учетом особенностей индивидуально-авторского стиля композитора. На основе изложенных принципов представлен анализ Композиции 72 «Лебединая песня», которая является ярким примером воплощения музыкального концептуализма в творческой деятельности В. Екимовского. В процессе работы использовался стилиевой подход, применяемый на разных уровнях: стиль определенного периода в музыкальной культуре, позволивший проследить взаимосвязь различных процессов, индивидуально-авторский стиль В. Екимовского, стиль отдельного произведе-

дения. Научная новизна состоит в исследовании малоизученного на сегодняшний день направления в современном музыкальном искусстве, а также в рассмотрении материала, который еще не был предметом аналитического описания. Музыкальный концептуализм получил многообразное претворение в творчестве В. Екимовского. Внемузыкальные аспекты, которые ограниченно, но все же применимы в сочинениях автора, используются довольно редко и исключительно по необходимости, а главное, не нарушают первенство музыкального компонента. Работа с материалом, обусловленная концептуальной идеей сочинения, по мнению композитора, способствует созданию заключительного типа изложения. В нем наблюдается фрагментарность музыкальной ткани, а также применение визуального эффекта, который является одним из важных компонентов в воплощении авторского замысла. Благодаря театрализованному действию, сопровождаемому звучанием струнного квартета, возникают новые уровни восприятия (другие значения и трактовки).

Ключевые слова: концептуализм, стиль, композиция, музыкальный эксперимент, идея, программный аспект сочинения, технология.

Александр Тавризян. Композиторские техники в кинофантастике на примере саундтрека Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004)

В статье исследуется вопрос фантастической поэтики в киномузыке, в соответствии с пониманием фантастики как пограничного между «чудесным» и реалистическим жанрами (Ц. Тодоров). Предметом анализа выбран саундтрек Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума». В ходе исследования выявляются как чисто музыкальные приемы «фантастики», так и метамузыкальные, связанные со взаимодействием музыки с визуальным рядом фильма и перемещением между кадровым и закадровым смыслами, через так называемый «фантастический разлом» (Р. Стилзуэлл).

Ключевые слова: саундтрек, Джон Брион, «Вечное сияние чистого разума», фантастика, Ц. Тодоров.

Сянь Люэнь. Симфоническая сюита в Китае

Появление симфонической сюиты в Китае связано с распространением симфонических оркестров на территории страны и влиянием западной музыки в конце XIX — первой половине XX века. Статья содержит классификацию европейской циклической формы. В китайском музыковедении исследователями Ло Пенсян, Ло Шии, Ван Анго, Лян Маочунь достаточно подробно рассмотрен процесс становления симфонии как одного из самых крупных жанров. Результаты их наблюдений приведены в статье. Можно выделить четыре периода становления китайской симфонической сюиты: 1945–1966, 1966–1976, 1977–1989, с 1990-х. Развитие сюиты (симфонии) во многом зависело от политического вектора страны.

Ключевые слова: симфоническая сюита, программная сюита, симфония, поколения композиторов Китая, культурная революция, влияние западной музыки на музыку Китая, периодизация китайской симфонической сюиты.

Гузель Сайфуллина. Рецензия на книгу «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана»

Рецензия на книгу «Музыка в контексте ислама: традиции Ирана» под ред. Т.М. Джани-заде (М.: ООО «Садра», 2019).

ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya. Musicology: unanswered questions?

The article by N.S. Gulyanitskaya «Musicology: unanswered questions?» discusses problems whose relevance in contemporary art does not disappear. Among them — such as: «art composition», «author», «genre forms», «text, etc. — arising in the field of postmodern and nonclassical categories. The author refers to well-known composers (for example, Martynov, Ekimovsky, Xenakis, Apergis, Benjamin) as well as the original works they created, which are considered in the context of the modern methodological approach.

Keywords: musicology, problems, composition, nonclassics, genre forms, simulacrum, palimpsest, graffiti, authorship, deconstruction.

Nadezhda Filatova. «Of the great God he sang, and his praise was unfeigned». Remembering Yuri Markovich Butsko

The article attempts to consider the figurative and semantic constants of all creativity of Yuri Butsko. The scientific novelty of the work lies in the fact that there is still no research devoted to the entire musical heritage of Yuri Butsko. A significant part of the composer's works has not been published, studied or performed, so much of the phenomenon of this outstanding Russian man and musician has yet to be known and comprehended. The paper uses methods of semiotic, comparative and hermeneutic analyses.

Keywords: Yuri Butsko, musical heritage, spiritual and cultural national layers, Russian old Believer Church.

Irina Polozova. Signs of Archaisation in Old-Believers' Singing Practice as a Manifestation of the Conservation Mechanism

The present article is centred around the study of the basic worldview principle of the old-believers' tradition, and namely the trend of conservation, the aspiration to preserve and multiply the rich heritage of the Orthodox Medieval singing culture. At the same time, the paper shows the way old believers adapt new post-reform stylistic trends in their singing practice, intentionally masking and archaising them.

The practice of archaisation embraces both the system of liturgical pronunciation and the monodic chants used by old believers. The article analyses the example of Saratov regional tradition and the editing activity of old believers concerning the archaisation of post-reform chants used by both old and new believers. As a result, the paper demonstrates the way the chants naturally combine the signs of the Medieval monody with the baroque features of the musical language.

Keywords: old-believers' culture, Saratov regional old-believers' tradition, traditionalism, archaisation, adaptation, reaction.

Galina Pozhidaeva. About the Novosacral Music of the 21st Century: «Easter Tunes» of Vladimir Pozhidaev

The subject of research is one of the works of sacred music of the beginning of the XXI century — symphonies of Vladimir Pozhidaev «Easter Chants». For the disclosure of the ar-

tistic world of the work, the author of the article applies the methods of musical hermeneutics, musical history, the method of system analysis and musical comparativistics.

The article first provides an analysis of the ideological and imaginative content of the symphony, its musical, stylistic and compositional features. The latter include the introduction of singers-soloists. The idea of the work — through suffering and prayer — to joy — is expressed in the texts of spiritual poems through the popular understanding of Orthodoxy and in musical images.

The symphonism of the author's thinking is revealed through the intonational connections of parts of the cycle, a figurative rethinking of thematic in the development process. The principles of the epic dramaturgy are heard in a large «fresco» letter and bright contrasting juxtaposition of parts; in the work is clear theatricality. The musical language is based on the root sources of the national culture — folklore, sacred music and the heritage of the Russian symphonic school. At the same time, the techniques of modern composer writing were organically introduced: complex frets, a variable meter, aleatorics, and orchestration using a group of percussion instruments of the 20th century. All this gives the score a modern sound.

Keywords: newsacred music, picture epic symphony, theatricality, traditional and modern elements of the musical language.

Vera Yudina. Song Collection of P.V. Kireevsky in the Context of Russian Musical Culture of the First Half of the XIX Century (To the 210th Anniversary of the Birth of the Folklorist)

The Russian folk songs collection of Peter V. Kireevsky is analyzed in the context of the leading trends of Russian culture of the first half of the XIX century. Cultural-historical, ideological, artistic and aesthetic parallels of the appearance of Kireevsky's Collection and the processes of development of Russian music of this period considered. The importance of Kireevsky's Song collection in the formation of the scientific foundations of musical folklore studies is emphasized. The previous experience of musical publications of folk songs of the first third of the XIX century, presented by collections of I. Rupin, D. Kashin, A. Alyabiev, A. Gurilev, A. Varlamov is analyzed. The conclusion is made about the importance of the principles of folklore activity put forward by Kireevsky for modern ethnomusicology, such as the requirement of accuracy and reliability, direct recording of the primary source in the conditions of expeditionary research of folklore, the need for certification of the collected material, etc.

Keywords: Pyotr Kireevsky, a Collection of folk songs, Song, proclamation, music Ethnography, folklore expedition, the scientific method, the regional dialect.

Dmitrii Beliak. Virtuoso writing in Tchaikovsky's First Piano Concerto

The article is devoted to the problem of virtuosity in Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1. Given that the composer was not a concert pianist, a number of questions arise regarding the nature of his piano style. Critical comments and suggestions made by such famous pianists as N.G. Rubinstein, K. von Bulow, E. Dannreuther and F. Hartvigson concerned mainly the technical side of the work, indicating its problematic. It is obvious that in the absence of his own performing practice, the composer chose some sample of virtuoso writing. To define it, we turned to Tchaikovsky's statements about piano concertos of other composers, about contemporary performers. In the course of work were considered A. Litolf's, C. Saint-Saëns's, Frederic Chopin's concertos, however, a fundamental principle of the piano style of Tchaikovsky's First Concerto was detected from F. Liszt: comparison of the used techniques showed the obvious similarities.

This is the scientific novelty of our article, since the piano style of Tchaikovsky and Liszt's concertos was not the subject of special consideration by other authors. Conclusion: the principles of Liszt's pianism, which has also been observed, for example, in the work of A. Rubinstein and M. Balakirev, was reflected in the concert virtuoso style of Tchaikovsky.

Keywords: P. Tchaikovsky; piano concerto; F. Liszt; virtuoso writing; technical arsenal; Liszt's pianism; editions.

Alexander Demchenko. Dissonances

The antithesis of the old world — the new world — defined the cardinal problem of musical art of the early XX century. These two entities acted in a diverse, often contradictory conjunction. The dialogue of ages, made up the meaning of the period 1890–1920 years, received its realization in a pronounced stratification of styles: on the one hand, and are gradually replacing classical style, on the other — steadily then establishing the style of modern. In their interaction with the most distinctly distinguished three positions: harmonious pairing, contradictory coexistence and conflict.

Keywords: musical art of Russia of the beginning of XX century, antithesis old world — new world, basic positions of interaction of classical and modern styles.

Anna Krom. Crossovers: the essence of the concept and experience of its use in the study of American minimalism

The article is devoted to the problem of determining the term crossover in the domestic and foreign research literature, as well as its functioning in modern musicological practice. The symbiotic nature and the free intersection of borders between academic and mass genres allow American minimalism to be included in the wide creative space of crossovers, and the work of minimalist composers — La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass — to consider in line with the processes that characterize this art. They successfully synthesized phenomena that previously seemed incompatible: experimental avantgarde, jazz and rock music. Minimalist writing techniques — phase shift technique, tape-delay, sampling — have become firmly established in the technical arsenal of modern academic and mass art.

Keywords: American minimal music, crossover, rock music, jazz.

Anna Panova. «Swan song» by Victor Ekimovsky: features of the incarnation of the conceptual composition

The article describes the features of musical conceptualism in the works of V. Ekimovsky, taking into account the peculiarities of the composer's individual style. Based on the principles outlined, an analysis of Composition 72 «Swan Song» is a vivid example of the embodiment of musical conceptualism in the work of V. Ekimovsky. In the process of working with the material, a stylistic approach was used at different levels: the style of a certain period in musical culture made it possible to trace the interrelation of various processes, such as the individual style of V. Ekimovskiy, the style of a separate work. The scientific novelty of the work consists in the consideration of a new direction in modern music art which today is not studied enough as well as in the research material which has not yet been the subject of analytical description. In accordance with the words of the composer given in the article, a number of the listed observations represents the musical conceptualism of V. Ekimovsky in a diverse musical expression. Non-musical aspects which are limited but still applicable in compositions are used rather rarely and exclusively by necessity and most importantly they do not violate the primacy of the musical component. The work of the composer with the material contributing to the cre-

ation of the final type of presentation. Fragmentary musical texture as well as the application of the visual effect which according to the composer is one of the important components the embodiment of the author's intention (theatrical action accompanied by the sound of the string quartet which contributes to the emergence of new levels of perception (other meanings and interpretations) due to the concept idea of the work.

Keywords: conceptualism, style, composition, music experiment, idea, program aspect of work, technology.

Alexander Tavrizian. Composer's techniques in a fantastic film soundtrack: Jon Brion's music for «Eternal Sunshine of the Spotless Mind» (2004)

Article presents an analysis of fantastical poetics in film music. «Fantastical» is defined as a cross between realistic genre and «marvelous» genre (Tz. Todorov). The film in question is «Eternal Sunshine of the Spotless Mind» with soundtrack by Jon Brion. Research encompasses both purely musical techniques of fantastical and more complex techniques of audio–visual counterpoint and movement of music across the «fantastical gap» (R. Stilwell) between diegetic and non–diegetic meanings.

Keywords: soundtrack, Jon Brion, «Eternal Sunshine of the Spotless Mind», fantastical genre, Tz. Todorov.

Xian Leyun. Symphonic Suite in China

The appearance and popularization of Symphonic suite in China are closely related to Western music in the period of the late 19th century and the first half of 20th century, which was influential and widespread all around the world. The category of European Cyclic Forms is contained in this paper, including baroque suite, romantic programmatic suite, ballet suite, as well as suites of music from operas, dramas, movies and etc. As one of the largest musical forms, the formation of a symphony is considered as a detailed process in Chinese musicology. Many researchers have studied in this field, for instance, Luo Pengxiang, Luo Shiyi, Wang Anguo, Liang Maochun and Jia Wenjuan. Their researches on the category of the formation of symphony in China are also can be seen in this paper which made a comparison among these studies. There are four periods of its formation: 1945–1966, 1966–1976, 1977–1989, and from the 1990s till now. As discussed in the paper, the general conclusion is that the development of the suite (symphony) was largely dependent on the political factors of the country.

Keywords: symphonic suite, programmatic suite, symphony, generations of Chinese composers, cultural revolution, the influence of western music on Chinese music, the periodization of the Chinese symphonic suite.

Guzel Saifullina. Review of the book «Music in the context of Islam: traditions of Iran»

Review of the book «Music in the context of Islam: traditions of Iran», edited by T.M. Jani-zade (Moscow: Sadra, 2019).

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая при-статейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- 1 абзац — предмет исследования;
- 2 абзац — метод или методология исследования;
- 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- полнота освещения библиографии по вопросу;
- наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- доказательность основных положений статьи;
- в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.