

Ученые записки

2021
3(38)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**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.: 8(495) 691 30 78
E-mail: publishing@gnesin-
academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru/>

Подписано в печать 01.06.2021 г.
Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано
в ООО «Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2021

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

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,
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

Подписку на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» можно оформить на сайте Объединенного каталога «Пресса России» www.ppressa-rf.ru или по телефону +7 (495) 680-99-71, 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	3	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Александр Звонов</i> Прикладная функциональность русских воинских песен XIX века	70
ЮБИЛЕЙ <i>Михаил Имханицкий</i> Высокое имя — баянист (к 75-летию со дня рождения В.А. Семенова)	6	<i>Вера Юдина</i> Виктор Сергеевич Калинин. Хронография судьбы	85
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Ольга Астахова</i> Роль музыки в «биографических» балетах XX–XXI веков	17	МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Сергей Буланов</i> Жанровое своеобразие оперы Родиона Щедрина «Не только любовь»	96
<i>Данила Любимов</i> «Шехеразада» Н. Римского- Корсакова — Л. Бакста: <i>Haute couture</i> на балетной сцене	32	МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА <i>Сянь Лэюнь</i> Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силяня	104
МУЗЫКАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ <i>Екатерина Евстратова</i> Творчество Арнольда Беклина и программная музыка на рубеже XIX–XX вв.: Характеристика сочинений в аспекте художественной конъюнктуры	40	<i>Сведения об авторах</i>	115
ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Александр Демченко</i> Великий мыслитель	52	<i>Аннотации и ключевые слова</i>	118
<i>Ольга Москвина</i> Симфоническая поэма Р. Штрауса «Дон Кихот»: Проблемы жанрового синтеза	58	<i>Abstracts</i>	124
		<i>Требования к статьям</i>	129

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск «Ученых записок» открывается юбилейной статьей **Михаила Имханицкого** «Высокое имя — баянист: к 75-летию со дня рождения Вячеслава Анатольевича Семенова». Исполнитель с мировым именем прославился незаурядной творческой индивидуальностью в интерпретации музыкальных произведений, прежде всего, искренней, эмоциональной игрой. Знаменитый баянист является также известным композитором, написавшим такие сочинения, как «Донская рапсодия», Фантазия памяти Василия Шукшина, «Болгарская сюита» и многие другие — все они востребованы современными музыкантами. Особый род деятельности Вячеслава Семенова — педагогическая, обобщающая все стороны его дарования. Автор статьи говорит о «школе Семенова», специфика которой заключается в подготовке огромного числа лауреатов.

В третьем выпуске «Ученых записок», наряду с различными темами, порой впервые представленными на обсуждение научного сообщества, ярко обозначился акцент на театральной тематике, демонстрирующей глубокий интерес к ней наших авторов. Мир современного балета, породившего специфический жанр биографического спектакля, в котором явлен образ художника-творца, служит предметом изучения **Ольги Астаховой** в статье «Роль музыки в “биографических” балетах XX–XXI веков». Проследившая эволюцию жанра от бессюжетных балетов, связанных с творчеством какого-либо композитора («Шопениана» М. Фокина, «Скрябиниана» и «Листиана» К. Голейзовского), к балетам психологической направленности выдающегося хореографа Бориса Эйфмана («Роден», «Красная Жизель», «Чайковский»), автор ставит вопрос: как балетмейстер выстраивает музыкальную драматургию балета? В театральной практике этот вопрос получает самые разные решения.

Балетные постановки антрепризы С. Дягилева в Париже — тема всегда актуальная и животрепещущая. **Данила Любимов** в статье «“Шехеразада” Н. Римского-Корсакова — Л. Бакста: Haute Couture на балетной сцене» анализирует одну из уникальных страниц Русских сезонов Дягилева на музыку симфонической сюиты Н.А. Римского-Корсакова. Музыка и хореография знаменитых спектаклей вызвали и вызывают исследовательский интерес, но не менее важными в театральных постановках были костюмы и декорации. Автор рассматривает роль Л. Бакста с его необычными, эффектными костюмами, совершившими революцию не только в театре, но и в мире моды. Главная же мысль заключается в поиске аналогий между восприятием звука и цвета Римским-Корсаковым и колористическими решениями Бакста. Богатая палитра музыкального языка сюиты нашла адекватное воплощение в костюмах художника, представив балетный спектакль в ярких красках модерна.

Еще одна «театральная» статья принадлежит молодому исследователю — **Сергею Буланову**: «Жанровое своеобразие оперы Родиона Щедрина “Не только

любовь”». Вызвавшая в свое время жаркие споры, опера Щедрина обладает, с одной стороны, обилием остроумных находок, с другой стороны, раскрывает лирическую драму героев. В произведении пересекаются две жанровые линии: комическая и лирическая. Как взаимодействуют две сферы и как определить жанр оперы? Эти вопросы волнуют автора статьи. Свою мысль он формулирует следующим образом: в ряде опер Прокофьева комическое и лирическое сосуществуют на равных правах, сочинение же Щедрина вряд ли можно назвать лирико-комической оперой, так как в конфликте «двух музык» и заключается главная идея.

Деятельность выдающегося швейцарского художника, яркого представителя символизма конца XIX в., представлена в материале **Екатерины Евстратовой** в необычном ракурсе: «Творчество Арнольда Беклина и программная музыка на рубеже XIX–XX веков: Характеристика сочинений в аспекте художественной конъюнктуры». «Живописно-музыкальный» Беклин, объединивший в своих картинах фантастическое и реальное, несомненно, служил источником вдохновения многих композиторов. После смерти художника популярность Беклина достигла кульминации, чему способствовало всеобщее увлечение символизмом, а также производительность немецких типографий, создавших многочисленные репродукции его картин. Живопись Беклина автор называет универсальной, поскольку поклонники разных направлений в искусстве находили в ней созвучные своим эстетическим взглядам идеи.

Феномен бетховенского мышления, его философские искания анализирует **Александр Демченко** в статье «Великий мыслитель». Автор выделяет своеобразную триаду (кстати говоря, отличную от известной тезис-анти-тезис-синтез), сформированную по принципу нарастания углубленности интеллектуального процесса: созерцание, медитативное погружение, лирико-философское осмысление. При этом лирика объемлет все ступени этого процесса, часто выступая в сопряжении с пасторальностью, любованием картиной окружающего мира, преклонением перед его красотой. Подобные настроения автор фиксирует в Adagio из Первого концерта, Largo Второго концерта для фортепиано, Larghetto Второй симфонии, медленных частях Третьего концерта и Девятой симфонии. Принцип «перипатео», нашедший отражение в бетховенских формах мерного шагового движения, представлен в III части Тринадцатой сонаты и II части Четвертой симфонии.

Иронический подтекст, раскрывающийся в характеристике чудаковатого рыцаря из знаменитого романа Сервантеса, нашел свое достойное продолжение в музыкальной трактовке — этому вопросу посвящена статья **Ольги Москвиной**: «Симфоническая поэма Р. Штрауса “Дон Кихот”: Проблемы жанрового синтеза». Романтизация сюжета, акцентирование в нем лирических красок, значительное сглаживание сатиры, мягкое иронизирование над чудачествами рыцаря — все это характеризует музыкальную трактовку романа. Сочувствуя своему герою, композитор выводит на первый план идиллически-мечтательное, а порой и трагическое начало. Все трансформации, происходящие с героями, автор статьи демонстрирует на музыкальной лексике: тематизме, игре тембров, тональностей. Основную же роль в характеристике

персонажей играют различные жанры. Внезапно появляющиеся и исчезающие марши — наиболее часто применяемый жанр в поэме. Изящный танец характеризует Дульсинею, грубоватый бурлеск — Санчо Пансу.

Проблеме воспитания новобранца в русской армии уделяет внимание **Александр Звонов** в статье «*Прикладная функциональность русских воинских песен XIX века*». Воспитание преданного православной вере и монархической власти солдата, формирование и поддержание в нем патриотического пыла — с этими задачами прекрасно справлялись военные песни разной направленности. Мужество, отвага, воинская доблесть — эти и другие качества во многом воспитывались за счет песен соответствующей тематики. Песни о родном доме, возвращении на родину, шуточные, военно-бытовые, любовные и многие другие выполняли, как показывает автор, функцию психологической разгрузки. Ежедневно исполнявшиеся в русской армии духовные песнопения способствовали сохранению национальных традиций, а также воспитывали уверенность в истинности православного вероучения.

Жизнь и творчество Виктора Калинникова, прославившегося написанием духовных хоров, обработками русских народных песен, произведениями детского репертуара, анализируется в статье **Веры Юдиной** «*Виктор Сергеевич Калинников: Хронография судьбы*». Находившийся на протяжении долгих лет в тени старшего брата — Василия Калинникова, он был не менее востребован как композитор. Автор представляет читателю яркую, разностороннюю деятельность музыканта: композиторское творчество, работу в Синодальном училище церковного пения, впоследствии переименованном в Московскую хоровую академию, а в 1923 году слившуюся с Московской консерваторией, с которой Виктор Сергеевич был связан до конца своих дней; работу в Московском художественном театре, открытом К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко; наконец, изучение тюрко-татарского фольклора в музыкально-этнографической комиссии (МЭК), в которой также работал Виктор Калинников. Эти и многие другие факты его жизни и деятельности представлены в богато оснащенном материале статьи.

Творчество известного китайского композитора, немало пострадавшего на родине во времена Мао Цзэдуна за свою увлеченность западным искусством, представлено в статье **Сянь Лэюнь** «*Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня*». Автор анализирует полифонический стиль композитора, в котором проявилась очевидная связь с западным искусством — от простого и сложного контрапункта до микрополифонии. Вместе с тем богатая имитационными, каноническими и гетерофонными традициями фольклорная музыка Китая также могла служить истоками творчества Ван Силиня. Музыкальный материал его симфоний отсылает к традициям западноевропейской культуры и даже П. Чайковского (к такому выводу автор приходит, анализируя фугато из первой части Симфонии №1 Ван Силиня и разработки первой части Симфонии №6 П. Чайковского).

Михаил Имханицкий

ВЫСОКОЕ ИМЯ — БАЯНИСТ: К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВА АНАТОЛЬЕВИЧА СЕМЕНОВА

Среди тех личностей, которые на протяжении последнего полувека определяют развитие мирового баянного искусства, одно из первых мест занимает народный артист России, профессор РАМ имени Гнесиных Вячеслав Анатольевич Семенов — яркий исполнитель, интерпретатор и неутомимый пропагандист музыки для баяна, талантливый композитор, вдумчивый методист, автор научно-методических работ, редактор нотных изданий, музыкант-просветитель, вице-президент международной ассоциации баянистов и аккордеонистов.

Родился Вячеслав Семенов 29 марта 1946 года в небольшом городке Трубчевск Брянской области, любовь к баяну он унаследовал от своих близких: играли на нем и его дед, и отец; именно под руководством отца, директора районного Дворца культуры, прошло начальное обучение мальчика. В 1960 году будущий музыкант поступает в Ростовское училище искусств, где талантливый педагог, пианистка и композитор Анна Николаевна Крахоткина воспитала в ученике неумную потребность в самосовершенствовании, в умении работать над собой, а также творчески подходить к решению самых разнообразных вопросов.

Время 1960-х годов характеризуется необычайно интен-



Вячеслав Анатольевич Семенов

сивным взлетом баянного искусства: баян активно совершенствовался как полноценный концертно-академический инструмент, большой интерес к нему проявила целая плеяда профессиональных композиторов в связи с поисками новых образов и средств их выражения; интенсивно развивалась методика преподавания. С каждым годом баянное исполнительство все прочнее утверждалось на всесоюзной и международной эстраде, свидетельством чему стали ежегодные победы отечественных баянистов на различных международных конкурсах и фестивалях.

В ростовском училище Семенов — несомненный лидер: в его исполнительском стиле уже тогда присутствует ряд примечательных свойств, которые в будущем получат заметное развитие. Это стремление к интенсивному расширению художественного кругозора, искренность, неподдельность выражения глубоких чувств и, конечно, незаурядная творческая самостоятельность в интерпретации музыки. Эти черты с еще большей наглядностью проявились у него во время учебы в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, в классе Анатолия Алексеевича Суркова, в то время концертирующего баяниста, методиста, автора ярких обработок русских народных песен и методических пособий в области баянного обучения.

Обучаясь в Гнесинском институте, юноша стремился ко всемерному освоению богатых выразительных возможностей многотембрового готово-выборного баяна, все активнее входившего в практику. После приобретения уже на первом курсе института такого инструмента, открывшего неведомые ранее тембровые возможности, исполнительский репертуар музыканта значительно расширяется, причем не только за счет современной отечественной, но и зарубежной музыки для баяна. Вячеславом Семеновым создается множество аранжировок музыкальной классики для своего любимого инструмента. В творческих дискуссиях с педагогом в процессе занятий по специальному инструменту формируется самостоятельность мышления талантливого студента, совершенствуется его вкус, стремление к неустанному оттачиванию мастерства.

В 1967 году Вячеслав Семенов становится дипломантом международного конкурса «Дни гармонии» в городе Клингенталь (ГДР), в следующем году получает бронзовую медаль и звание лауреата международного конкурса на IX Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии. Несомненные творческие успехи молодого музыканта обуславливают тот факт, что еще во время учебы на пятом курсе, в 1968 году, ректорат направляет его на преподавательскую работу в недавно открывшийся Ростовский музыкально-педагогический институт, и вскоре музыканта зачисляют в очную ассистентуру-стажировку при ГМПИ имени Гнесиных в класс профессора Олега Михайловича Агаркова. Этот талантливый симфонический дирижер, скрипач, незаурядный педагог и методист главное внимание уделил максимально широкому раскрытию художественных горизонтов мышления ассистента. В классе О. М. Агаркова были изучены классические образцы различных эпох и направлений: от сочинений Д. Скарлатти, Ф. Куперена, Г. Букстехуде, Г. Генделя и И. С. Баха до

смелых транскрипций музыки И. Стравинского, О. Мессиана, а также включение в исполнительский репертуар многих новых оригинальных баянных сочинений. В выступлениях В. Семенова прежде всего сказалась романтическая направленность, в репертуар музыканта вошли такие ранее не исполняемые на баяне произведения, как, например, фортепианные фуги Р. Шумана, «Песни без слов» Ф. Мендельсона, экспромты Ф. Шуберта, изобретательно адаптированные «Народные гуляния на Масленой» из балета И. Стравинского «Петрушка».

Очевидные успехи позволили Вячеславу Анатольевичу уже в двадцатипятилетнем возрасте стать заведующим кафедрой народных инструментов Ростовского музыкально-педагогического института (ныне Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова). Авторитет коллектива кафедры стал стремительно расти: появились яркие студенты, впоследствии составившие гордость баянного искусства; стремительное обновление произошло в сфере репертуара, активное развитие получила методическая деятельность. Словом, уже с середины 70-х годов баянисты-ростовчане начали составлять серьезную конкуренцию представителям самых авторитетных кафедр народных инструментов страны. Прежде всего, открывается огромный список побед студентов класса В. А. Семенова¹. Не случайно уже в 1983 году Вячеслав Семенов получает ученое звание профессора и становится самым молодым в СССР профессором в области баянно-аккордеонного искусства.

Одним из важнейших вопросов для Семенова как заведующего кафедрой ростовского вуза был подбор педагогических кадров — на кафедре появилось много молодежи. За время пятнадцатилетнего руководства музыкант сумел сделать ее творчески активным методическим центром для отделений народных инструментов музыкальных училищ Ростовской области². Административная и преподавательская деятельность ни в коей мере не сказалась на степени активности концертной деятельности.

В исполнительской технике В. Семенова прежде всего выделяется неприужденность, свобода игры при главенствующей роли художественного замысла. Прочная техническая база, органическая связь с музыкой позволяют Семенову включать в репертуар музыкальные произведения самых различных стилей и жанров. Исполнительская культура мастера проявляется во всем: в уважении к автору интерпретируемой музыки, в стремлении максимально точно передать композиторский замысел, во внимательном отношении к тексту. Уже в 1970–1980-х годах, как отмечается в «Истории исполнительства на русских народных инструментах», в исполнении музыканта органично сочетаются два различных качества: в его *«игре на концерте всегда присутствует спонтанность и искренность чувств, на первом месте — неумолимая логика целого, конструктивная ясность и упорядоченность общей композиции»* [2, 424].

С 1975 года Вячеслав Анатольевич постоянно участвует в работе жюри всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов; становится традицией приглашение музыканта зарубежными организациями для участия в проведении международных семинаров в области баяна и аккордеона — во

Франции, Швеции, скандинавских странах, где он читает лекции по теории исполнительства, выступает с сольными концертами, проводит показательные тематические уроки. В 1982 году его избирают вице-президентом музыкального комитета Всемирной ассоциации аккордеонистов, расширяются творческие контакты. После встречи в Москве с одним из ведущих баянистов мира, профессором Датской консерватории Могенсом Эллегардом, В. Семенова приглашают выступать с сольными концертами и чтением методических докладов в Данию и Швецию³.

Сотрудничество Вячеслава Семенова в первой половине 1970-х годов с молодым в те годы композитором Анатолием Кусяковым, незадолго до этого окончившим аспирантуру по композиции при Московской консерватории у С. Баласаняна, — значительное событие не только в творческой биографии артиста, но и в становлении высокохудожественного баянно-аккордеонного репертуара в мире. Блестящее исполнение сочинений ростовского композитора (трех сонат, сюиты «Зимние зарисовки», Фуги и бурлески), богатых тембровыми и ритмическими контрастами, необычной техникой полифонического и политонального письма и вместе с тем ярко выраженным русским началом, несомненно, способствовало активному развитию исполнительского мастерства Семенова.

Тесное общение с А. Кусяковым, переросшее вскоре в творческую дружбу, побудило баяниста к более активным занятиям по композиции. Уже первые сочинения для баяна Семенова свидетельствовали о его незаурядном композиторском даровании: «Донская рапсодия», Фантазия памяти Василия Шукшина, «Болгарская сюита» сразу же широко вошли в концертный репертуар баянистов. Особо следует отметить, что на международном конкурсе в немецком городе Клингенталь «за 1992–1993 годы его произведения прозвучали более 60 раз» [4, 179]. И потому вполне закономерно, что вплоть до сегодняшних дней сочинения В. А. Семенова находятся в числе наиболее репертуарных. Мелодическая яркость, красочность музыкального материала в сочетании с новаторскими современными техническими приемами, удобство и новизна фактуры — все это уже в те годы позволило включать произведения молодого баяниста в программы республиканских, всесоюзных и международных конкурсов⁴.

В 1988 году музыкант переезжает в Москву и становится профессором кафедры народных инструментов ГМПИ имени Гнесиных. За это время лауреатами международных конкурсов стали многие его воспитанники (более ста учеников); появились и новые музыкальные сочинения Семенова, методические работы; он стал редактором-составителем четвертого выпуска сборника «Баян в концертном зале». На протяжении 1989–1991 годов в эфире Всесоюзного радио прозвучало 35 получасовых радиопередач «Играют баянисты», автором и ведущим которых был Семенов. Продолжается и его активная композиторская работа⁵.

В ряду многочисленных «амплуа» первоочередное внимание Вячеслав Анатольевич уделяет педагогической деятельности, ибо она с особой силой

аккумулирует все стороны многогранного таланта замечательного музыканта. Сегодня, вне всякого сомнения, мы можем говорить о возникновении такого художественного явления, как «школа Семенова». В чем же ее секрет? Ответить на такой вопрос — значит не только выявить конкретные черты этого, безусловно, значительнейшего явления баянной педагогики, но прежде всего найти ключ к постижению многих тайн современного исполнительства.

Специфика семеновской педагогики основывается на всестороннем раскрытии творческих возможностей обучающегося. Памятуя древнегреческое изречение, гласящее, что ученик — не сосуд для наполнения, а факел, который нужно зажечь, Семенов в первую очередь стремится максимально активизировать художественную мысль студента, побудить его к самостоятельным наблюдениям и выводам. Своеобразна организация учебного процесса в классе музыканта, важнейшее место в которой занимает групповой метод обучения⁶.

Нередко возникает в классе и практика ассистирования. Как и в каждом коллективе, в классе Семенова всегда есть лидер — творчески активный студент, обычно старшекурсник, уже впитавший в себя традиции класса. Он становится помощником педагога и в его присутствии нередко сам ведет урок, а во время частых концертных гастролей музыканта берет на себя «бразды правления» педагогическим процессом в классе. Привлекательна общая атмосфера занятий — спонтанно возникающие дискуссии, причиной которых становится интересное событие художественной жизни: обсуждение концерта, спектакля, совместного просмотра кинофильма.

Знакомство с каждым учеником начинается с прослушивания одного-двух ранее выученных произведений: выявляется художественный вкус студента, пробелы в его техническом развитии, а главное — интеллектуальная и эмоциональная «емкость». Затем настает черед ответственного этапа обучения — составления индивидуального плана, который направлен на развитие музыкального кругозора, на формирование новых интонационно-слуховых представлений, совершенствование технологии владения инструментом, прежде всего связанной с освоением принципов звукоизвлечения, артикулирования, с рациональной организацией двигательной моторики.

Особая роль при составлении программы студента отводится Семеновым полифонической музыке. Начинается работа с несложных двухголосных баховских инвенций. Большое внимание в последующих семестрах уделяется органной и клавирной полифонии, современным полифоническим сочинениям. Существенное значение играет последовательность изучения крупных форм: от старосонатной, например, сонат Д. Скарлатти, к масштабным сонатам и концертам. Особый удельный вес занимает музыка, созданная для баяна. За годы обучения в вузе студент включает в свой репертуар наиболее интересные, высокохудожественные ее образцы — от сочинений А. Холминова и Н. Чайкина до опусов С. Губайдулиной, А. Кусякова, Г. Баншикова, В. Золотарева и многих других известных авторов.

Специфика школы Семенова заключается в широком включении самых разнообразных зарубежных баянных произведений, к примеру, шведского

композитора Т. Лундквиста, немецких композиторов Г. Бреме, Ю. Ганцера, датских композиторов Н. Бентсона и О. Шмидта. Оригинальные сочинения для баяна основаны на музыкальной стилистике XX века, поэтому для полноценного, разностороннего воспитания исполнителя-баяниста большую роль Семенов отводит включению в индивидуальный план студентов транскрипций современной фортепианной, органной, камерно-инструментальной и оркестровой литературы, сразу же предлагая ученикам представить внутренним слухом, как звучала бы, к примеру, выбранная соната И. Гайдна или В. А. Моцарта в исполнении струнного смычкового квартета. Благодаря этому яснее выявляется природа баяна в интерпретации клавирной музыки. Педагог подчеркивает, что многое, с трудом достижимое на фортепиано и тем более на клавире, на баяне оказывается на редкость органичным⁷.

При включении в программу студента транскрипций и аранжировок музыкант неустанно заботится о широте их стилевого диапазона. Наиболее заметна при этом «репертуарная арка» между эпохой барокко (сонаты Д. Скарлатти, миниатюры французских клавесинистов — Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Л. Дакена), с одной стороны, и современностью, с другой. Ибо эти музыкальные пласты оказываются, пожалуй, наиболее органичными в звучании современного баяна. Однако не игнорируется и творчество композиторов-романтиков; напротив, педагог стремится к более полному знакомству с ним. Предпочтение отдается органным сочинениям — сонатам Ф. Шуберта, пьесам С. Франка, М. Рegera. Из фортепианных романтических произведений преимущественное внимание уделяется тем, которые характеризуются графичностью фактуры, как, например, фути Р. Шумана, а также в которых не задействован широкий обертоновый спектр (миниатюры П. Чайковского, М. Мусоргского, Э. Грига)⁸.

Вместе с тем Семенов всегда является решительным противником догматизма в ограничении выбора произведений, исходя из критерия их первоначальной тембровой предназначенности — будь то фортепиано, орган, скрипка или какой-либо инструментальный состав. Так, на уроках педагог нередко напоминает студентам, что, например, И. С. Бах часто не писал музыку для конкретного инструмента, отчего, скажем, исполнение «Искусства фути» или Чаконы *d-moll* в равной мере приемлемо в самых разных тембровых решениях, равно как и многих клавирных творений композитора. В программах каждого семестра значительное место занимает музыка, связанная с истоками русской культуры, а также с фольклором различных стран; художественные критерии отбора здесь всегда высоки⁹.

При определении программы развития студента немаловажное место отводится выявлению его творческой инициативы. Для Семенова равно важны как объективный уровень музыкально-технического развития, так и характерные черты психологического склада личности студента.

Педагог является категорическим противником копирования студентами даже самых совершенных трактовок, когда, например, механически перенимаются услышанные в грамзаписи детали, индивидуальные особенности прочтения

музыки тем или иным известным артистом. Напротив, стремясь к раскрытию творческой инициативы обучающегося, неординарная, непривычная трактовка поощряется — даже если она расходится с собственными представлениями педагога¹⁰. Существенное место занимает подготовка студента к концертным и конкурсным выступлениям, которые не являются самоцелью, но становятся важным стимулом в работе учеников, проверкой собственных духовных и физических сил, мобилизацией творческих ресурсов. Сам «групповой метод» занятий в классе стимулирует желание студентов соревноваться, создает к тому потребность и соответствующее творческое сценическое самочувствие.

Семенов никогда не торопится ориентировать студентов на конкурсную подготовку. Большое значение отводится подбору репертуара, который бы смог в наибольшей степени раскрыть музыкальные и технические данные конкурсанта, выявить его творческий потенциал. Вместе с тем существенная роль принадлежит включению в репертуар «незаигранных» сочинений, в том числе сочинений самого Семенова — все они заслуженно занимают одно из лидирующих мест в баянном репертуаре на самых престижных международных конкурсах баянистов и аккордеонистов.

В педагогической деятельности Семенов особое внимание уделяет работе над звуком. Она направлена на воспитание навыков слухового контроля, «предслышания», с которого начинается воплощение художественного замысла и которым оно завершается. Именно поэтому совершенствование техники обучающегося становится в первую очередь совершенствованием звуковых представлений и особенно — их полноценной реализацией в исполнении на баяне. Работа над звуком начинается с технических упражнений — исполнении гамм и арпеджио. Особая роль при этом отводится изучению различных сторон клапанно-пневматической артикуляции: соотношению между той или иной степенью активности клавишного нажатия или удара и соответствующей степени предварительного движения меха.

Другая важная сторона в технологии работы над звуком — воспитание у студентов навыков достижения его максимально разнообразной филировки, собственно звуковедения. Существенна работа над *crescendo* и *diminuendo*, которая позволяет достигнуть более яркой, эмоционально насыщенной трактовки произведений за счет создания ощущения стремительных динамических взлетов и ниспаданий¹¹. Одним из основных направлений педагогической деятельности Семенова является работа, направленная на совершенствование исполнительской техники обучающихся, их двигательного аппарата¹².

Импонирует атмосфера на занятиях Семенова, чему в немалой степени способствуют чисто человеческие, личностные свойства педагога — непринужденность в процессе общения, отзывчивость, душевная открытость. Его тон доброжелателен, корректен, однако он не любит монотонной, неэмоциональной педагогики. Пожалуй, прежде всего перед ним стоит задача эмоционально зажечь обучающегося.

Педагогика Семенова неотделима также от его научно-методической деятельности. Семенову принадлежит уже ставшая знаменитой «Современная

школа игры на баяне». За время многолетней работы в качестве заведующего кафедрой народных инструментов Ростовского музыкально-педагогического института (с 1968 по 1988 гг.) Семенов инициировал большое количество учебных программ и планов, проведение многочисленных конференций.

И, наконец, нельзя не сказать несколько слов об общей атмосфере неуспокоенности, пылкости мысли, царящих на уроках маэстро. Главная цель его педагогики — научить студента учиться. «Сверх-задача» любого урока Семенова — стимулировать у обучающегося вопросы, в первую очередь, к самому себе и попытаться ответить на них в процессе домашней работы. Высоким примером здесь является для всех обучающихся сам Вячеслав Анатольевич. Примечателен следующий факт его творческой биографии: уже получив почетное звание заслуженного артиста РСФСР, будучи утвержденным в ученом звании доцента, Семенов поступает учиться на I курс композиторского факультета РГМПИИ и снова становится студентом. Это ли не образец истинной творческой неуспокоенности, неустанного стремления к самосовершенствованию! Именно в таком поиске — залог дальнейших творческих успехов Вячеслава Анатольевича Семенова, виднейшего представителя отечественной баянной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Вячеслав Семенов: творческий портрет // Вячеслав Семенов: воспоминания о будущем. Сборник исследований, статей и информационных материалов. Москва: Пробел-2000, 2020.
2. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Изд. 2. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2018.
3. Лауреаты класса профессора Семенова В. А. // Вячеслав Семенов: воспоминания о будущем. Сборник исследований, статей и информационных материалов. Москва: Пробел-2000, 2020.
4. Ушенин В., Имханицкий М. Вячеслав Семенов // Портреты баянистов. Отв. ред. М. И. Имханицкий. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2001.
5. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Сост.-ред. Б. М. Егоров. Москва, 2000.

REFERENCES

1. Bychkov V. V. Vyacheslav Semenov: tvorcheskij portret // Vyacheslav Semenov: vospominaniya o budushchem. Sbornik issledovanij, statej i informacionnyh materialov [Bychkov V. V. Vyacheslav Semenov: a creative portrait // Vyacheslav Semyonov: memories of the future. Collection of research, articles and information materials]. Moscow: Probel-2000, 2020.
2. Imkhanitskii M. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah [Imkhanitskii M. The history of performing on Russian folk instruments]. Ed. 2. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2018.
3. Laureaty klassa professora Semenova V. A. // Vyacheslav Semenov: vospominaniya o budushchem. Sbornik issledovanij, statej i informacionnyh materialov [Laureates of the class of Professor Semenov V. A. // Vyacheslav Semenov: memories of the future. Collection of research, articles and informational materials]. Moscow: Probel-2000, 2020.
4. Ushenin V., Imkhanitskii M. Vyacheslav Semenov // Portrety bayanistov. Otv. red. M. I. Imkhanitskii [Ushenin V., Imkhanitsky M. Vyacheslav Semenov // Portraits of bayanists. Ed. by M. I. Imkhanitsky]. Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2001.

5. Fakul'tet narodnyh instrumentov Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. Sost.-red. B. M. Egorov [Faculty of Folk Instruments of the Gnesin Russian Academy of Music. Comp.- ed. by B. M. Egorov]. Moscow, 2000.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Первым открыл список побед ростовских музыкантов класса В. А. Семенова аккордеонист Юрий Дранга, ставший в 1975 году лауреатом третьей премии на международном конкурсе «Дни гармоника» в Клингентале; в 1976 году вторую премию на этом же конкурсе завоевывает Леонид Сетраков, а в 1977 году первое место и специальный приз «За лучшее исполнение обязательного сочинения» получил Владимир Шишин. В 1979 году первой премии и специального приза «За лучшее исполнение обязательного сочинения» на II Всероссийском и I Всесоюзном конкурсах баянистов-аккордеонистов (а в 1980 году в Клингентале) был удостоен Анатолий Заикин. В 1981 году первое место на этом же конкурсе было отдано Геннадию Галицкому. Далее список лауреатов пополняется практически ежегодно. Среди учеников Семенова следует особо выделить Юрия Шишкина, ставшего одним из наиболее значительных, ярких баянистов не только СССР, но и всего мира.
- ² В Ростовском музыкально-педагогическом институте проводилось много конференций, открытых уроков, семинаров, активная деятельность была характерна прежде всего для самого руководителя кафедры: он регулярно читал доклады, выступал с сольными концертами, мастер-классами. В этот период им опубликованы такие статьи, как «Об аппликатуре на пятирядном баяне», «Формирование технического мастерства на готово-выборном баяне», позднее написана статья о баянной регистровке.
- ³ В связи с зарубежными поездками Семенов достигает свободного владения английским языком. Во время турне по скандинавским странам музыкант неизменно читает лекции по методике. В установлении новых творческих контактов большое значение имеют также личные качества В. А. Семенова: общительность, глубокое знание искусства, любознательность.
- ⁴ Наиболее яркие работы Семенова 1970–1980-х годов — «Болгарская сюита», Фантазия на тему песни Я. Френкеля «Калина красная», «Донская рапсодия» — в числе наиболее значительных баянных произведений были опубликованы издательством «Музыка» в VII части «Антологии литературы для баяна» (М., 1990).
- ⁵ В 1990-е годы В. А. Семеновым написано множество новых интересных сочинений, из которых выделяются Вторая соната для баяна «Баскариада», «Четыре пьесы эпохи Ренессанса», Каприз № 1 — обязательное произведение Первого международного конкурса баянистов-аккордеонистов в Москве, цикл «Брамсиана», ряд иных произведений и обработок народных мелодий. К настоящему времени им создано более 40 произведений для баяна, среди которых много крупных, масштабных работ, таких как пять сонат, концерт, ряд крупных композиций — сюит, рапсодий, фантазий и т.д. Подробное изучение композиторского творчества В. А. Семенова представлено в развернутой статье В. В. Бычкова «Вячеслав Семенов: творческий портрет» [1, 8–190]. Необходимо также отметить, что уже в 1990-е годы его часто приглашают в качестве председателя и члена жюри на многие международные конкурсы, он проводит открытые уроки, семинары, мастер-классы в Германии, Великобритании, Бельгии, Голландии, Китае, работает председателем Государственной экзаменационной комиссии в Лондонской королевской академии музыки.
- ⁶ На занятиях обычно присутствует не один студент, а несколько. Вовлекаясь в учебный процесс, все они, таким образом, становятся участниками организуемого совместного педагогического действия. Семенов может обратиться к любому из них с просьбой прокомментировать исполнение только что прозвучавшей музыки, выявить допущенные недочеты. Эффективность урока от этого значительно увеличивается. Во-первых, группа активных слушателей становится неким «резонатором» для студента, исполняющего музыку: повышается его ответственность, усиливаются концентрация внимания и творческая отдача. Во-вторых, появляет-

ся возможность охватить значительно большее количество репертуара — у присутствующих в классе существенно обогащается общий художественный кругозор, расширяется эрудиция. В-третьих, происходит интенсивное воспитание их педагогических качеств и требовательности к исполняемому, прежде всего, умение сразу же обнаружить главные недостатки игры и наиболее действенные средства их устранения. И наконец, в-четвертых, решается проблема положительного эстрадного самочувствия студента: он привыкает к присутствию публики, которая не только перестает сковывать, а напротив, стимулирует эмоциональный подъем, окрыляет его и располагает к более яркой игре. Разумеется, такой «групповой метод» обучения осуществляется далеко не всегда. «Бывают случаи, когда он и противоположен. *«При игре на публике в сознании студента закрепляются не только успехи, но и срывы, неудачи»* — подчеркивает Семенов в личной беседе с автором этой статьи. *«Здесь нужно чувство меры и такта. Тонкую индивидуальную работу нужно проводить "с глазу на глаз"; особенно это важно при работе с мнительными студентами над серьезными задачами, скажем, когда происходит формирование исполнительского аппарата или необходимо снять излишнюю напряженность мышц в процессе исполнения. Кроме того, самолюбивому и целеустремленному студенту для активизации его домашней работы я могу сказать на уроке что-либо резкое, нелицеприятное, в присутствии же публики я обязан быть сдержаннее и дипломатичнее, чтобы не ущемить его чувства собственного достоинства. Та откровенность разговора о недостатках игры студента, которая воспримется им как должное в индивидуальном общении, на публике может лишь обидеть его».*

⁷ Сделать транскрипцию, то есть существенное переосмысление фактуры «подлинника», или его аранжировку — незначительное переосмысление, когда музыкальная ткань хорошо «ложится» в материале баяна, Семенов обычно поручает самому студенту. Педагогическое вмешательство всецело зависит здесь от степени творческой активности последнего и его слышания специфических свойств баяна. Если обучающийся в данном отношении «на высоте», такое вмешательство носит лишь «косметический» характер — на уроке уточняются наиболее характерные особенности и принципы транскрипции, корректируются ее фактурные детали, технологические приемы изменения на баяне текста подлинника. Если же студенту недостает творческой инициативы, педагог стремится максимально использовать самые разнообразные средства ее выявления: на уроке предлагается провести сравнительный анализ звучания той инструментальной сферы, которой первоначально предназначалось произведение, с одной стороны, и с другой — новой, баянной тембровой среды, обнаружить возможные варианты такого художественного «перевода». Семеновым могут быть предложены наиболее убедительные варианты транскрипции, но лишь в отдельных эпизодах, в качестве примеров, с тем расчетом, чтобы студент сам развил выявленные принципы, чтобы в большей степени творческая инициатива исходила от него самого.

⁸ В сочинениях, требующих переосмысления фортепианной фактуры, Семенов ставит перед студентом задачу поиска фактурных решений, которые бы наиболее полно отвечали образной сущности композиторского замысла. Эквивалентом баянному тремоло мехом может быть *martellato* (в авторской фортепианной транскрипции Стравинского в последних тактах «Народных гуляний на Масленой» из балета «Петрушка») или *martelé* и последующее пропаление коротких длительностей мелодических голосов в проведении ровной темы «Кампанеллы» Ф. Листа, баянный рикошет мехом в ее же последнем разделе взамен расходящихся хроматических октав фортепианного изложения и масса иных самых разнообразных транскрипторских прочтений.

⁹ «Поделки, именуемые "обработками", где обнаруживается засилие трафаретов, штампованных вариаций на песенные темы сегодня становятся серьезным препятствием в становлении профессионального образования баяниста, особенно в музыкальном вузе», — подчеркивает В. Семенов в беседе с автором этих строк. Поэтому для учебных программ им отбираются лишь те произведения с фольклорной основой, которые находятся на высоком уровне художественного вкуса, где народный мелос развивается с должной степенью композиторского мастерства.

- ¹⁰ В некоторых случаях, когда необычность трактовки противоречит музыкально-эстетической логике, Семенов не использует словесные доказательства. Он берет в руки баян и копирует услышанную игру, нередко как бы пропуская ее через некое «увеличительное стекло», вплоть до доведения идеи до абсурда. Например, если *Adagio* из Сонаты № 2 F-dur В. А. Моцарта прозвучало в темпе *moderato*, педагог может исполнить его *presto*, превратив проникновенное лирическое высказывание в жизнерадостную тарантеллу, убедив тем самым в нелогичности подобного замысла. Такой метод, как правило, воздействует на ученика гораздо эффективнее словесных пояснений.
- ¹¹ Особо пристальное внимание на занятиях Семенов уделяет работе над звуковой рельефностью полифонической музыки — прежде всего над контрастностью штрихов, дифференциацией артикуляционных средств. Так, для него чрезвычайно важно, чтобы обучающийся нашел контрастные звуковые средства в изложении темы и ее противосложения. К примеру, в органной Прелюдии и фуге h-moll И. С. Баха перед ним ставится цель достигнуть выпуклого сопоставления основных интонационных элементов музыкальной ткани. Убедительным решением может быть признано не квартовое членение мотивов при произношении темы, а деление на мотивы по три звука с отделенным от них четвертым. В противосложении же все звуки мотива при этом могут быть произнесены разделено, между ними возникает как бы «воздушная прослойка». В результате в исполнении студентов создается ощущение некоей скульптурной очерченности выявленной фактуры, компенсации за счет штрихов существенного недостатка баяна, связанного равномерной подачей воздуха сразу ко всем голосам.
- ¹² С первых же уроков Семенов заставляет использовать все пять рядов правой клавиатуры современного концертного баяна, все четыре ряда выборной левой клавиатуры. Им предлагаются специальные упражнения на освоение всех рядов правого и левого выборного звукоряда. Существенная роль отводится и свободе, раскрепощенности двигательного аппарата обучающегося: важен не только подбор удобной, художественно целесообразной и естественной именно для данного студента аппликатуры. Не в меньшей степени существенно также достижение гибкости движений запястья, кисти, рациональное движение плеча и предплечья. Именно данные особенности, по справедливому суждению музыканта, служат надежной гарантией против любых перенапряжений, пагубных зажатий в исполнительском процессе. Те же педагогические принципы проявляются и в работе Семенова с аккордеонистами — в его классе их всегда было немало. Сам профессионально владея аккордеоном, музыкант часто демонстрирует на нем особенности исполнения того или иного произведения, выявляет наиболее рациональные для аккордеонной клавиатуры аппликатурные решения.
- ¹³ Объем статьи не позволяет остановиться и на ряде других важных сторон творческой деятельности В. А. Семенова, в частности, его необычайно плодотворной ансамблевой работе, к примеру, с выдающимся балалаечником современности А. С. Даниловым, постоянных выступлениях с 1991 года в дуэте с домристой Н. Г. Семеновой (Шаховой) [5, 43].

Музыкальный театр

Ольга Астахова

РОЛЬ МУЗЫКИ В «БИОГРАФИЧЕСКИХ» БАЛЕТАХ XX–XXI ВЕКОВ

Хореографическое искусство в процессе исторического пути своего развития выработало самые разнообразные образные системы, особенно богато представленные в самой высшей его форме — балетном спектакле. Сценический образ в хореографической постановке — это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности, который раскрывается через многообразные грани художественного синтеза. Мир балета к XX и XXI столетию накопил немало ярких и художественно совершенных творений.

В современном балетном театре отчетливо возникает жанр, в основе которого лежит образ художника-творца. Такие балеты называют биографическими, поскольку известные факты жизни главного героя становятся сюжетообразующим и смыслообразующим стержнем спектакля. Немало отечественных и зарубежных балетов посвящены выдающимся деятелям различных видов искусства. Среди них Пушкин, Роден, Нижинский и Нуреев, композиторы Бах, Паганини, Моцарт, Бетховен, Чайковский. Целью данных спектаклей является стремление раскрыть сложный внутренний мир гениального художника, в их центре — прежде всего судьба конкретной исторической творческой личности, испытания, поиски и вместе с тем радость вдохновения, творческих озарений. Авторы подобных балетов пытаются прикоснуться к тайнам непростой, как правило, жизни творца, проникнуть в его психологию. Особым пристрастием к исследованию судеб многогранных и неординарных творческих личностей отличается выдающийся хореограф нашего времени Борис Эйфман. Во всем мире признание получили такие его спектакли, как «Красная Жизель» (о балерине Ольге Спесивцевой), «Чайковский», «Роден».

Выведение на сцену подлинных исторических персонажей уже встречалось в балетном театре прошлого. Как пишет А. Груцынова в статье, по-

священной необычному для конца XIX века французскому балету Л. Ганна «*Merveilleuses et Gigolettes*» («Великолепные и Падшие», 1894), «Действующие лица первой картины — лица исторические и хорошо известные. Даже те, кого авторы определяют обобщенно (члены Директории, офицеры итальянской армии, *muscadins* и *merveilleuses*) — в любом случае принадлежат конкретной эпохе. Что уж говорить о тех героях, которые появляются под собственными именами Бонапарт, Баррас, мадам Тальен, мадам Рекамье, известнейшие представительницы своих искусств того времени — танцовщица Гимар и певица Грассини. Все они собраны под одной крышей парижского Люксембургского дворца» [5, 108].

Для того времени подобные постановки были единичным явлением, однако на рубеже XX–XXI столетий балетов, посвященных историческим личностям в сфере искусства, стало появляться все больше. Эта непростая тема, требующая от хореографа глубокого знания биографии персонажа и проникновения в суть его творчества, раскрывается в разных жанрах балетного спектакля, с различной музыкальной и хореографической драматургией. Как правило, в спектаклях используется ранее написанная музыка, не предназначенная для танца — симфонии, пьесы, концерты. Иногда такие постановки назывались хореографическими симфониями, танцсимфониями (по традиции, идущей от знаковой постановки Ф. Лопухова «Танцсимфония» на музыку Четвертой симфонии Бетховена (1922 год, Петроград)). Подобная практика, существующая в балетном театре XX века со времен А. Дункан, Ф. Лопухова и М. Фокина и характерная для всего XX века, подвергалась в советское время порой довольно жесткой критике, несмотря на уже созданные к тому времени шедевры Дж. Баланчина¹.

Приведем, в частности, высказывание известного балетоведа В. Ванслоа: «Отанцовывание же пьесы или симфонии, возможное как исключение, не составляет ведущего принципа развития балетного театра» [4, 20]. В настоящее время все происходит скорее наоборот: гораздо реже можно увидеть новый балет с «авторской» (изначально предназначенной для него) музыкой, чем с музыкой, заимствованной из других жанров². Данное явление нередко связывали с понятием хореографического симфонизма. Оно было введено балетмейстером Ф. Лопуховым в книге «Пути балетмейстера» (1925, Берлин), однако получило свое окончательное определение в балетоведении только в конце XX века. В. Красовская пишет: «Балетный симфонизм — не только организация многопланового хореографического действия в структурных формах симфонической музыки. Это, кроме того и прежде всего, широкое постижение жизни в обобщенных, многозначных, изменчивых образах, которые борются, взаимодействуют, растворяются один в другом и вырастают один из другого — опять таки подобно симфонической музыке» [7, 123].

В «Истории хореографического искусства» Л. Абызовой [1] приведена типология хореографического симфонизма, предложенная Б. Илларионовым. Поскольку она имеет непосредственное отношение к нашей теме, представим (в сокращении и в своем собственном изложении) ее основные принципы.

С точки зрения особенностей пластического языка автор определяет следующие разновидности балетного спектакля:

1) *инструментально-симфонические* хореографические произведения, в которых тела танцовщиков подобны инструментам симфонического оркестра, пластические мотивы соответствуют музыкальным темам (добавим, что это, несомненно, *бессюжетные балеты*);

2) *программно-симфонические*, где имеется некий обобщенный сюжет, условные персонажи, но главным является не драматургический вектор, а взаимодействие музыкально-хореографических тем, мотивов;

3) *импрессионистические*, в которых прихотливая изменчивая игра пластических мотивов напоминает стиль импрессионизма в музыке и живописи, хореограф опирается не на конструкцию музыки, а на фактуру, тембр (краску);

4) *сюжетные*, в которых хореография подчинена разворачиванию сюжета, развитие музыкально-пластических мотивов происходит в рамках отдельных эпизодов, персонажи конкретны (добавим, что здесь во многом действуют законы драмы);

5) *сакральные* — построенные по принципу действия, обряда.

Чтобы не отвлекаться от главной цели статьи — определении принципов подхода балетмейстера при выборе музыкальных произведений для биографических балетов, — мы оставляем в стороне вопрос о правомерности подобной классификации. Заметим только, что в ней соединены нерядоположенные критерии: с одной стороны, опора происходит на стиль и жанр (№№ 3, 5 данной типологии), с другой — на тип художественного синтеза (№№ 1, 2, 4). Например, неясно, как коррелируют между собой сакральное действо и хореографический симфонизм в том понимании, которое представлено в вышеприведенной цитате из статьи В. Красовской. Однако, несмотря на эти моменты, впоследствии используем некоторые положения данной типологии.

Итак, подойдем к главному вопросу: как балетмейстер выстраивает музыкальную драматургию биографического балета? Этот вопрос получает самые разные решения. В начале XX века были популярны бессюжетные балеты, посвященные творчеству одного композитора («Шопениана» М. Фокина, «Скрябиниана» и «Листиана» К. Голейзовского); в этом случае в качестве музыкальной основы привлекались фрагменты крупных циклических форм или пьесы различных жанров. В данных примерах фигура композитора стояла «за кадром», сам он не появлялся на сцене, его образ смутно очерчивался сквозь призму музыки. Балетмейстер вел с ним имплицитный диалог, являясь как бы соавтором композитора, составляя из ряда самостоятельных сочинений сюиту. Танец рождался из самой музыки, не требуя сюжетной линии и конкретных действующих лиц. Главным для балетмейстера становился стиль и жанр музыкального произведения. Эти балеты, написанные в классико-романтическом стиле, наполненные музыкально-хореографической поэтикой, воспринимались как приношение хореографа композитору, как диалог двух искусств. По приведенной выше типологии один из них, «Шопениану», мож-

но отнести с точки зрения жанра к инструментально-симфоническому балету, другой, «Скрябиняну», с точки зрения пластического стиля — к импрессионистическому.

Приведем наиболее показательные примеры биографических балетов более позднего времени, созданных в период от середины XX века до современности, обращая особое внимание на выбор музыки, ведь для балетмейстера при создании образа творца, тем более музыканта, главным творческим импульсом является именно музыка, а не литературно-сюжетная основа. При хореографических интерпретациях небалетной музыки (а это явление чрезвычайно характерно для всего XX и начала XXI века) наблюдаются следующие тенденции:

1. Использование для хореографического спектакля *одного* произведения целиком: «Предзнаменования» на музыку Пятой симфонии П. Чайковского (Л. Мясин, 1933 г., Монте-Карло), «Хрустальный дворец» на музыку юношеской симфонии До мажор Ж. Бизе (Дж. Баланчин, 1947 г., Нью-Йорк), «Классическая симфония» С. Прокофьева (Г. Алексидзе 1972 г., Ленинград). Это характерно для бессюжетных инструментально-симфонических балетов.

2. Включение в рамки одного балета *разных сочинений одного композитора*, как, например, в широко известном сюжетном балете английского хореографа Ф. Аштона «Маргарита и Арман» (1963, Лондон) на основе «Дамы с камелиями» А. Дюма. Для его создания была заимствована музыка двух произведений Листа: Соната-фантазия «По прочтении Данте» и пьеса «Печальная гондола».

3. Применение в одном балете музыки *разных композиторов*. Приведем в качестве примеров «Испанское капричио» на музыку одноименного сочинения Римского-Корсакова (Л. Мясин, 1939 г., Нью-Йорк), балет «Сон в Летнюю ночь» на музыку Мендельсона и Лигети (Дж. Ноймайер, 1981 г., Гамбург; 2004 г., ГАБТ).

Рассмотрим хореографические постановки в ракурсе обозначенных тенденций. Одним из первых примеров сознательного обращения к личности художника и использования фрагментов его биографии явился балет «Паганини» на музыку «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова. Это произошло еще при жизни композитора и при его активном участии. Этот балет, как и его последующие постановки, был создан на *целостное произведение*. В 1934 году Рахманинов написал «Рапсодию на тему Паганини». В то же время поисками сюжета для нового балета занимался Михаил Фокин, который вскоре обратился к Рахманинову с предложением поставить балет на данное произведение. Свое согласие Рахманинов дал очень быстро и сразу предложил сюжет. В своем письме он пишет: «*Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической... И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и за искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно на самого Паганини. И здесь они должны быть со скрипками, еще более фантастически-уродливыми.*

Вы не будете надо мной смеяться?» [10, 409]. Балет готовился Фокиным очень тщательно, хореограф придерживался в общих чертах плана, предложенного самим композитором: «*Все вариации с dies irae — нечистая сила, № 11–18 — любовные эпизоды, Паганини появляется в Теме, и, побежденный, в 23-й вариации (первые 12 тактов)*». Как следует из переписки Фокина с Рахманиновым, они постоянно обсуждали детали постановки, вплоть до повторов вариаций и даже гармонических модуляций. Помимо конкретного героя — Паганини — балетмейстер ввел в балет его двойников, флорентийскую красавицу, символических персонажей Ложь и Сплетню. Однако данный балет по праву можно назвать биографическим. Он состоял из пяти эпизодов, которые были посвящены этапам жизни и творчества гениального скрипача и композитора, в либретто был указан его точный возраст (хотя других конкретных персонажей в нем не было). В первом эпизоде (сцена концерта, Паганини 19 лет) скрипач предстал подобным дьяволу, гипнотизируя публику. Во втором эпизоде (сцена народного праздника, Паганини 23 года) игрой на гитаре он также завораживал толпу, впервые встречался с возлюбленной. Содержанием третьего эпизода (Паганини в домашней обстановке, 46 лет) были муки творчества и озарение высшей гармонией. В четвертом эпизоде (Паганини 54 года) в кошмарном видении музыкант видел себя таким, каким его видела толпа — порождением ада. В заключительном пятом эпизоде восставший из гроба Паганини поднимался вверх по лестнице — этим символизировалось его бессмертие. Противопоставление личности и безликой толпы, реального и мистического явилось главным концептом балета с обобщенно-символическим сюжетом.

Как известно, М. Фокин, обладая редкой музыкальностью, чрезвычайно трепетно относился к музыкальному материалу. «*Откуда брались мои pas? Я бы сказал — из музыки*» [10, 128–130]. Для каждого балета он искал особую пластику, создавая оригинальный художественный текст, особый танцевальный язык. Так произошло и в данном балете: по свидетельству сына хореографа, Фокин даже стал осваивать технику игры на скрипке, чтобы пластически найти ей визуальное воплощение в танце.

Спустя два десятилетия балет «Паганини» был поставлен Л. Лавровским на сцене Большого театра (1960), а в 1974 году была создана его телевизионная версия. Балетмейстер в своей концепции, с одной стороны, отталкивался от замысла Рахманинова и Фокина, сохраняя идею наглядного противопоставления творца и враждебных ему сил; с другой — отказался от воссоздания поэтапной жизненной линии Паганини. Лавровский избегает последовательной линейной биографичности: скрипач и композитор предстает сразу в совершенном образе зрелого музыканта, который творит, страдает и любит. Следуя пожеланию Рахманинова, никакой реальной скрипки в руках музыканта не было: скрипкой в балете становились руки, пальцы, лицо, все тело исполнителя. В мимике, одухотворенной пластике выдающегося танцовщика Ярослава Сеха (в телевизионной версии балета) волшебным образом возникала пластика движений скрипача, его романтический образ.

Враги Паганини были представлены в виде двух противостоящих ему сил: с одной стороны, — преследовавшей скрипача толпы завистников с бутафорскими скрипками в руках (направленные на него смычки напоминали шпаги; пластика ассоциировалась с танцами «нечисти», отчасти напоминающими «Поганный пляс» из балета «Жар-Птица» Стравинского-Фокина), с другой стороны — мрачных, статичных монахов в капюшонах как символа религиозной власти, обвиняющей музыканта в служении дьяволу. Образам зла были противопоставлены светлый образ Музы и ее окружения. Особенно выразительно эти контрасты ощущались в телевизионной версии балета.

Муза — одновременно и поэтичное отражение духовного мира Паганини, и любимая им женщина. Замечу, что такая двойственная трактовка будет затем использована в последующих балетах подобного жанра, в частности, в балете «Чайковский» Эйфмана. В данных воплощениях великое рахманиновское творение обрело новые дополнительные смыслы и образы, его пластичность и скрытая танцевальность получили визуальное выражение. При этом музыкальная целостность рапсодии осталась неприкосновенной.

В 1997 году балет был поставлен вновь на сцене Большого театра в редакции В. Васильева; главную роль в нем исполнил Н. Цискаридзе, главные образы и основная канва были сохранены.

Итак, все версии, историческая и последующие, представляют собой *программно-симфонический балет*, поставленный на музыку одного сочинения, балет с обобщенной сюжетностью, в котором присутствуют и конкретный персонаж, и символические образы.

Далее рассмотрим балеты, поставленные на *музыку разных композиторов*. Это довольно распространенная практика, которая охватывает как обобщенно-сюжетные (программно-симфонические), так и сюжетные балеты. Спектакль «*Моцарт и Сальери*», поставленный хореографом Верой Боккадоро, в 1986 году был показан в Парижской опере в исполнении артистов Большого театра, позднее возобновлен в Красноярском театре оперы и балета (2011). Балет интересен тем, что в нем раскрываются отношения двух композиторов путем диалога двух «музык». В спектакле действуют три персонажа: два реальных (гениальный Моцарт и выдающийся Сальери) и один символический. Он, в свою очередь, двойственен — это и Alter ego Сальери, которое олицетворяет зависть к Моцарту, и Черный человек — символ смерти, рокового начала. Несмотря на то, что композиторы дружат, зависть к успеху Моцарта доводит Сальери до совершения убийства. По известной легенде (не нашедшей, впрочем, подтверждения), Сальери предлагает Моцарту выпить чашу дружбы, в которую насыпает яд. Полагая, что физическое устранение соперника поможет музыке Сальери стать единственно совершенной, он скоро в отчаянии понимает, что жестоко ошибся — творения гения бессмертны. В конце балета Сальери преклоняет колено перед пюпитром, на котором находится партитура Моцарта.

Для воплощения этой идеи хореограф использовала музыку обоих композиторов, однако смысловой опорой явился фортепианный концерт Моцарта

ре минор (№ 20), прекрасный образец лирико-драматического симфонизма; на нем и строится вторая половина балета. Хотя хореография балета «Моцарт и Сальери» вполне традиционна и академична, в спектакле немало интересных для того времени смысловых находок. Так, впервые в истории балета Боккадоро решила расположить оркестр и солирующее фортепиано прямо на сцене, тем самым подчеркивая главенство музыки. Сценография спектакля предельно аскетична. Все подчинено главному — мы видим и слышим музыкально-хореографический диалог двух друзей и невольных соперников; каждый танцует под свою музыку и у каждого — свой хореографический рисунок. Если Моцарт поэтически воздушен и легок, то Сальери рационален и графически жестковат. Черный человек как будто раздваивается между ними — для Сальери он олицетворение терзающей его совести, для Моцарта — мрачный посланник смерти, заказавший композитору реквием. Этот образный дуализм — характерная примета современного балетного спектакля.

Упомянем еще несколько примеров балетов на «сборную» музыку уже более позднего времени создания. Так, например, в спектакле Б. Эйфмана «Роден» (2017, Санкт-Петербург), посвященном судьбе и творчеству Огюста Родена, раскрывается сложная история не только жизни скульптора, но и психологически острая история его отношений с ученицей, также талантливой личностью — Камиллой Клодель. Балет поставлен на музыку французских композиторов — Равеля, Сен-Санса, Массне. Хореограф пластическим языком современного психологического балета выразил сложную, многогранную палитру их взаимоотношений, чувств, обращаясь к стилистике экспрессионизма.

Балет Дж. Ноймайера, посвященный творчеству великого Вацлава Нижинского, имеет две версии: раннюю (2000, Гамбург), с названием «*Вацлав*», и позднюю (2016/2017), именуемую «*Нижинский*». Целостный образ великого танцовщика хореограф раскрывает как неразрывное единство надломленной божественным даром души и созданных им творений. Зрителю напоминают о его сценических персонажах: в спектакле появляются Арлекин из «Карнавала», Призрак Розы из одноименного балета, Юноша из «Игр» и, конечно, знаменитый Петрушка. Действие происходит на палубе корабля, на котором труппа «Русского балета» плывет в Южную Америку. Биографическая линия двухактного спектакля разворачивается под музыку Шумана («Венский карнавал») и Шостаковича (Соната для альта и фортепиано), а для воспоминаний о ролях танцовщика использованы фрагменты из «Шехеразады» Римского-Корсакова и прелюдия Шопена до минор.

Сценическим образом великого танцовщика противопоставлена тема войны как антигуманистической стихии, разрушающей все живое и прекрасное; она раскрывается под музыку Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год» (используемой полностью). Привлекая данную симфонию, Ноймайер явно апеллирует к русской истории, что усиливает биографическую достоверность действия. Дуализм персонажей, переплетение реального и символического, ретроспекция и настоящее воплощены в особом синтезе: *сплаве принципов сюжетного балета и балета программно-симфонического. Ис-*

пользование музыки столь различных жанров (от миниатюрной прелюдии до монументальной симфонии) обусловлено стремлением раскрыть как трагические обстоятельства внешнего мира того времени, так и сложность внутреннего мира гениального танцовщика. Рамки статьи не позволяют представить полный анализ спектакля, можно лишь отметить, что выбор данных произведений все-таки не вполне убедителен. Обращает внимание явная масштабная непропорциональность сочинений, их стилистическая неоднородность.

Обратимся к балетам, поставленным на *музыку разных произведений одного композитора*. В спектакле, посвященном Иоганну Себастьяну Баху, его имя не выносится в заглавие. Балет испанского хореографа Начо Дуато называется весьма неопределенно: *«Многогранность. Формы тишины и пустоты»*. Он был поставлен на музыку двадцати двух произведений Баха в 1999 году в Веймаре, впоследствии в 2012 году в Михайловском театре Санкт-Петербурга, где Дуато является художественным руководителем. За него хореограф был удостоен международной премии Benois de la Danse. Спектакль представляет собой пример условно-символического балета, в котором главной идеей становится раскрытие не личности композитора, хотя главный герой присутствует на сцене, а его творчества. В этой постановке нет собственно биографических моментов; за скобками остается также и творческий процесс. Спектакль, скорее, представляет собой своего рода хореографическое приношение, демонстрирующее восхищение гением великого музыканта. Сам балетмейстер на сцене вначале ведет диалог с Бахом (под фрагмент из Гольдберг-вариаций), как бы испрашивая разрешения на постановку. Получив его, хореограф демонстрирует многообразие баховской полифонии: танцовщики становятся то музыкальными инструментами, то нотами на нотном стане (который изображает металлическая конструкция), то музыкальными голосами. Фигура самого Баха вполне конкретна — в камзоле и парике он дирижирует танцовщиками, как музыкантами. Две символические спутницы композитора (одна в историческом костюме — кринолине и маске, другая — в современном одеянии) не вполне разгаданы и могут трактоваться по-разному (в представлении некоторых они символизируют образ Смерти).

Особенно ярким эпизодом стало фантазийное Трио, в котором участвует Бах и две девушки, одна из них изображает виолончель, другая — смычок. Начо Дуато сознательно отказался от использования музыки из кантат и месс: хореограф привлекает исключительно инструментальные произведения, не связанные со словом. Многие эпизоды заимствуют музыку виолончельных сюит. Заключительный контрапункт из *«Искусства фуги»* объединяет всех танцовщиков в искусстве хореографической полифонии, в сложном многоголосном пластическом ансамбле.

Рассмотренный спектакль отличает стремление воплотить средствами пластики саму музыку, визуализировать ее композиционные приемы, нотные знаки и инструменты. Таким образом, эта постановка *соответствует инструментально-симфоническому балету*.

К этой же разновидности балетного спектакля, можно отнести и постановку Дж. Ноймайера *«Бетховен-проект»* (2018, Гамбург). Балет состоит из двух частей, в первой используются как фрагменты сочинений композитора, так и его произведения целиком: «Героические вариации» для фортепиано ор. 35 (полностью), трио № 5, ор. 70 № 1, медленная часть сонаты № 7 ор. 10 № 3, фрагмент квартета № 15, ор. 132. Вторая часть спектакля поставлена на музыку всей Третьей симфонии. Подобный подход к музыке уже встречался в балете *«Нижинский»*. Сходно и трактованы действующие лица. С одной стороны, есть реальный исторический персонаж (который потом перевоплощается в мифологического творца — Прометея), а также вполне ясный образ Гайдна в *«камзоле»*. С другой стороны, в балете фигурируют не вполне ясные образы, заставляющие лишь предполагать, кто именно имеется в виду. Призрачные аллюзии, неопределенные женские образы (женщина в красном, невесты), символическая тема глухоты, демонстрация письма (вероятно, к далекой возлюбленной), охотник с чересчур длинным ружьем, странные фигуры в белых одеяниях — все пронизано загадочностью, смутными полунамекками. Между двумя основными частями помещено *«Интермеццо»* на музыку бетховенского балета *«Творения Прометея»*. Во время его звучания танцовщики разминаются, затем исполнитель главной роли (А. Мартинез) перевоплощается в самого Прометея, который лепит из странных фигур в белом людей... А в третьей части композитор отходит в сторону, наблюдая за жизнью своих творений (ситуация из балета *«Творения Прометея»*).

Тяготая к программно-симфоническому (условно-символическому) типу балета, этот спектакль производит довольно сложное, неоднозначное впечатление. Задуманный как приношение к юбилею гения, он вызывает недоумение и трактовкой образа композитора, и подбором музыки. В образе Бетховена нет ни мощи, ни величия: главный герой предстает невзрачным, невзрачным субъектом с кукольной, угловатой пластикой, полуголым и жалким, которого элегантный и величественный Гайдн (выезжающий на сцену на платформе-скейте) пытается «воспитать» в правильном классическом направлении (довольно остроумно показано, как мэтр стремится выпрямить руки и ноги непокорного «ученика» — можно вспомнить сходные приемы обучения классическому «языку» в знаменитой *«Галатее»*, фильме-балете по пьесе Б. Шоу *«Пигмалион»*).

Выбор музыки также не убеждает — удивляют явные длинноты и неоправданные музыкальные повторы. Так, три раза звучат «прометеевские страницы» (вариации для фортепиано, финальная тема из балета *«Творения Прометея»* в *«Интермеццо»* и финал Третьей симфонии, основанный, как известно, на этой теме); музыкальной драматургии спектакля свойственна определенная рефренность. Однако при этом на сцене не возникают соответствующие смысловые ассоциативные рефрены, не возникает и сам образ Прометея. Главное — в нем отсутствует героический дух, образ Бетховена преподнесен в непривычном ракурсе, и «видимое» никак не соотносится с музыкой. Казалось, естественным был бы выбор воплотить в балете бетхо-



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»

венское кредо «я схвачу судьбу за глотку», используя произведения с ярко очерченной темой судьбы, борений, действительно прометеевским началом, которое гораздо более явно присутствует совсем в других «творениях Прометея». Но, к сожалению, эта главная содержательная идея бетховенского наследия, как и глубина его личности, не взволновали хореографа...

Наиболее сложным, многогранным и выдающимся во всех отношениях стал балет Б. Эйфмана «Чайковский. Pro et Contra» (2018,

Санкт-Петербург), который обозначим как программно-симфонический (условно-сюжетный). По сути это новое прочтение постановки, впервые представленной режиссером 23 года назад и успешно показанной по всему миру. Так же, как и рассмотренный балет о Бахе, спектакль поставлен на музыку разных сочинений композитора. Главной целью хореографа стало исследование внутреннего мира композитора, подарившего миру великие, потрясающие душу произведения. Остановимся на нем подробнее.

Б. Эйфмана влекут философские идеи, сложные, незаурядные личности. Хореограф исследует потаенные уголки души, импульсы человеческой психики. Он создает обобщенные образы, выделяя наиболее важное, значительное, характерное для человечества в целом. Его спектакль всегда рождает не только эстетическое впечатление, но и эстетическое переживание, что, собственно, является главной целью искусства [9]. По мнению некоторых балетных критиков, Эйфман признан первым хореографом мира.

В своих многочисленных интервью балетмейстер неоднократно отмечал трагическую исповедальность музыки Чайковского, ее наполненность болью и страданием, несмотря на внешне благополучную жизнь композитора и мировое признание: «композитор постоянно ощущал себя грешником и в то же время — человеком религиозным в высшем значении этого слова»³. Хотя хореограф, казалось бы, и отрицает принцип биографичности, тем не менее в написанном хореографом либретто ясно проступают контуры биографии Чайковского, присутствуют образы реальных людей, его окружавших — Антонины Милюковой, Надежды Филаретовны фон Мекк.

На сцене очерчены места, в которых бывал композитор — возникают картины Италии; жанровые сцены воспроизводят обстановку помещичьей усадьбы, игорного дома. Значительное место занимают в спектакле обобщенно-символические персонажи: Юноша, Двойник, Рок, Смерть. Видится важным и присутствие театральных сказочных и мистических персонажей: Феи Карабос, романтических лебедей, загадочного Дроссельмейера, зловещей

Пиковой дамы. Эти вплетения — соединение в единое целое художника и его творений — создают глубинную многослойность балета, его интертекстуальность.

Сложность замысла выразилась и в особой трактовке времени балета. Оно не линейно, сюжет развивается свободно. Это балет-ретроспекция: будучи обрамлен сценой, в которой композитор предстает на смертном одре, он состоит из картин-воспоминаний Чайковского, где персонажи и события жизни великого композитора представлены через призму творческого процесса. Эйфман создает сложный, многоплановый психологический спектакль, повествующий о страдающей душе гения, наполненной любовью к музыке Петра Ильича, которая, по сути, является главным героем хореографической постановки.

В спектакле пять главных действующих лиц: Чайковский, его Двойник, баронесса фон Мекк, жена Чайковского и молодой танцовщик — прекрасный принц классических балетов. Реалистические сцены тесно переплетены с миром творческой фантазии, в котором живет композитор, а потому и главные герои (за исключением самого Чайковского и его жены) принимают различные образы. Дуализм хореографических образов возведен в главенствующий принцип. Каждый персонаж играет определенную роль как в реальной жизни, так и в творчестве Чайковского, однако миры эти не совпадают, что и обуславливает перевоплощения действующих лиц. Даже образ Двойника претерпевает внутреннюю трансформацию: явившись в начале балета веселым и даже озорным, как сверстник героя из времен его молодости, в последующих сценах он играет роль и «зеркала души», и злого Ротбарта, и таинственного Дроссельмейера, побуждая Чайковского к творчеству, предостерегая от женитьбы, искушая любовью к молодому танцовщику. Но постепенно этот «двойник души», это второе «я» композитора (сокровенное знание о себе) отделяется и начинает жить самостоятельной жизнью. Он страдает, наблюдая за дуэтом молодого танцовщика и его спутницы; придя в игорный дом и увидев Пиковую даму, он умоляет ее открыть тайну трех карт, однако «старая ведьма» открывает ее самому Чайковскому, тем самым обрекая героя на гибель. Встреча с Пиковой дамой даже как будто сближает Чайковского и его Двойника (до этого они были в состоянии постоянного борения). Но смерть для каждого из них различна. Двойник (Творец) в сопровождении Принца (оба в белом) и белых лебедей уходит со сцены в бессмертие; Чайковский умирает на руках своих родственников, одетых в траурные одежды. «Люди в черном» укладывают тело головой вниз и медленно накрывают черным покрывалом (как будто опускают в землю гроб). Трагический



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»



Балет Б. Эйфмана «Чайковский»

контраст белого и черного, духовного и телесного, возвышенного и низменного, подчеркнутый пластическими линиями, проявляется в финале балета с огромной выразительной силой под звуки финала-реквиема Шестой симфонии...

Выбор музыкальных произведений для балетного спектакля имеет первостепенное значение. Удивительно тонкое понимание музыки, ее содержания, стиля подсказывает балетмейстеру воплощение того или иного замысла, а пластическое прочтение музыки поражает своей емкостью,

оригинальностью и глубиной. Для усиления эмоционального эффекта балетмейстер в своих балетах использует не только музыку, но и «музыкальные паузы». Ни одна фраза, ни одна полифоническая линия или ритмическая фигура музыкального произведения не ускользает, а раскрывается в танце и образной пластике. Подобный подход к музыкальному материалу был и у Леонида Якобсона, которого Борис Эйфман считает одним из своих учителей.

Какие же сочинения Чайковского для воплощения своей концепции выбирает Эйфман? Балет по современным меркам масштабен: два больших акта, несколько картин. Первый акт идет целиком на музыку Пятой симфонии, однако финал предварен звучанием молитвенного песнопения. Во втором акте использованы фрагменты «Струнной серенады», «Итальянского каприччио» и финала Шестой симфонии. Рамки статьи не позволяют представить полноценный анализ принципов взаимодействия музыки и танца в данном балете. Можно предложить собственное наблюдение в целом: будучи, безусловно, одним из самых музыкальных балетмейстеров мира, бесконечно влюбленным в музыку Чайковского (на ней зиждутся многие его знаменитые балеты — «Идиот», «Евгений Онегин», «Анна Каренина»), Эйфман создает музыкальную партитуру балета *по логике четырехчастного симфонического цикла*.

Это своего рода гиперцикл, где первой частью является наиболее драматургически сложная, конфликтная Пятая симфония, которую балетмейстер использует полностью. При этом весь ее четырехчастный цикл с точки зрения хореографической драматургии как бы свернут, сжат в сонатное аллегро со вступлением и кодой. Так, вся первая часть симфонии может быть уподоблена многосоставной главной партии (образы Чайковского, Двойника фон Мекк), а образы лирико-драматической второй части симфонии — прекрасные лебеди и Принц — сфере побочной партии. Таким образом, первая и вторая части симфонии по логике сонатной формы образуют экспозицию.

Третью часть симфонии (Вальс) возможно трактовать в качестве эпизода (заменяющего иногда сонатную разработку). Финал симфонии играет роль репризы: в нем снова возникают образы главной и побочных партий (лебеди). В коде — моменте свадьбы — преображенный мотив рока звучит благодаря драматическому танцу как триумф обреченности. Разумеется, это лишь весьма условные аналогии, цель которых показать глубокое проникновение балетмейстера в суть музыки, создающего свою «хореографическую симфонию».

Итак, первая часть этой «хореографической симфонии» — аллегро — заканчивается вместе с последними аккордами Пятой симфонии. Вторая часть, на музыку Серенады для струнного оркестра, посвящена красоте жизни, надеждам на личное счастье. Здесь возникает образ верного друга — Надежды Филаретовны, танцуют прекрасные девушки. Музыка Серенады поэтична, светла и ласкова, это стихия лирического вальса, но в ней есть, как нередко встречается в музыке Чайковского, и драматическое звучание (напоминает по характеру вторую часть Шестой симфонии). Эта часть звучит как воспоминание о былых грезах, призрачных надеждах.

Третья часть идет на музыку «Итальянского каприччио». Возникает совершенно другая жанровая сфера, воплощающая внешние образы, яркие, с оттенком брутальности и агрессии. На сцене карточный стол, действие ведут атлетического вида юноши. Эти эпизоды по двойственности жанров и смыслов напоминают скерцо-марш Шестой симфонии. Здесь прочитывается победа тайных помыслов сложного внутреннего мира художника.

Четвертая часть — конец пути Творца, трагический исход — идет под финал «Патетической» симфонии. Музыка и пластическое действие сливаются в конечной точке, демонстрируя окончательный разрыв души художника, его преждевременную гибель на земле и путь в бессмертие.

Таким образом, Б. Эйфман, по-видимому интуитивно, мыслит как композитор-симфонист, композитор-драматург, придавая музыкально-хореографической драматургии балета сложную концепцию Шестой симфонии — самого трагедийного и в то же время прекрасного в своем совершенстве творения.

Из приведенных выше примеров можно сделать следующие выводы. В современном балетном театре не иссякает интерес к раскрытию внутреннего мира творческой личности. Балетмейстеры, используя музыку, не предназначенную для танца, демонстрируют различные творческие методы работы с музыкальным материалом. Современные хореографы, рисуя творческие портреты композиторов (чаще всего в рамках условно-обобщенной сюжетности, программного хореографического симфонизма), создают музыкально-хореографические концепции, демонстрируя свое понимание творческой личности, проявляя свой художественный вкус. Но не всегда при этом возникает убедительный результат. Здесь важны как степень пиетета к музыке, так и выбор музыкального материала, его организация. Бывает, что стремление эпатировать публику, загадать слож-

ные смысловые ребусы с точки зрения эстетики и стилистики не находят соответствие в музыке. Думается, что тема, заявленная в данной статье, может быть продолжена дальнейшими, более детальными исследованиями, необходимыми для понимания перспектив развития современного искусства, для которого принципы художественного синтеза, взаимодействия, интертекстуальности становятся все более актуальными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Л.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века. СПб: Композитор, 2012. 304 с.
2. *Астахова О.* Принципы взаимосвязи музыки и танца. Дисс. канд. иск. СПб, 1993.
3. *Астахова О.* Бах и балет: к проблеме хореографических интерпретаций музыки барокко. Музыка в парадигме художественных связей. Сб. статей. Москва: Литера Скрипта, 2014. 288 с.
4. *Ванслов В.* Балет в ряду других искусств. Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. Вып. 2. Л., Музыка, 1977. 240 с.
5. *Груцынова А.* Диалог времен, музыки и танцев в балете Луи Ганна «Merveilleuseset Gigolettes» («Великолепные и падшие»). «Музыка в парадигме художественных связей». Сб. статей. Москва: Литера Скрипта, 2014. 288 с.
6. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
7. *Красовская В.* Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
8. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925.
9. *Сметанина Б. О.* Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана: последняя треть XX — начало XXI вв. Дисс. канд. иск. 2008.
10. *Фокин М.* Против течения. Л., 1981. 510 с.
11. *Laiguana J. de.* Nacho Duato. Madrid: Líbido Ediciones, 2000.
12. *Horst Koegler.* John Neumeier: Bildereines Lebens. Pictures from a Life. EDEL, 2010.

REFERENCES

1. *Abyzova L.* Istoriya horeograficheskogo iskusstva. Otechestvenny`j balet XX — nachala XXI veka [History of choreographic art. Russian ballet of the XX — beginning of the XXI century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 304 p.
2. *Astahova O.* Principy` vzaimodejstviya muzy`ki i tancza [Principles of the relationship between music and dance]. Diss. kand. isk. St. Petersburg, 1993.
3. *Astahova O.* Bah i balet: k probleme horeograficheskikh interpretacij muzyki barokko [Bach and ballet: on the problem of choreographic interpretations of Baroque music]. Muzyka v paradigm hudozhestvennyh svjazej [Music in the paradigm of Artistic connections]. Sb. Statej [Collection of Articles]. Moscow: Litera Skripta, 2014. 288 p.
4. *Vanslov V.* Balet v rjadu drugih iskusstv [Ballet in a number of other arts]. Muzyka i horeografija sovremennogo baleta [The music and choreography of contemporary dance]. Sb. statej. Vyp. 2 [Collection of Articles, Issue 2]. Leningrad: Music, 1977. 240 p.
5. *Grucynova A.* Dialog vremen, muzyki i tancev v balete Lui Ganna «Merveilleuseset Gigolettes» («Velikolepnye i padshie») [Dialogue of times, music and dance in Louis Gann's ballet «Merveilleuseset Gigolettes» («Magnificent and Fallen»)]. Muzyka v paradigm hudozhestvennyh svjazej [Music in the paradigm of Artistic connections]. Sb. Statej [Collection of Articles]. Moscow: Litera Skripta, 2014. 288 p.
6. *Karp P.* Baleti drama [Ballet and drama]. Leningrad: Iskusstvo, 1980. 246 p.
7. *Krasovskaja V.* Stat'i o balete [Articles about ballet]. Leningrad: Iskusstvo, 1967. 340 p.

8. *Lopuhov F.* Putibaletmejstera [The ways of the Ballet Master]. Berlin: Petropolis, 1925. 173 p.
9. *Smetanina B. O.* Scenicheskaia interpretacija literaturnyh proizvedenij v tvorchestve B. Jelfmana: poslednjaja tret' XX — nachalo XXI vv. [Scenic interpretation of literary works in the works of B. Eifman: the last third of the XX-beginning of the XXI centuries] diss. kand. isk. [dissertation of the Candidate of art history], 2008.
10. *Fokin M.* Protiv techenija [Against the Current]. L., 1981. 510 p.
11. *Laiguana J. de.* Nacho Duato. Madrid: Líbido Ediciones, 2000.
12. *Horst Koegler.* John Neumeier: Bildereines Lebens. Pictures from a Life. EDEL, 2010.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Среди балетов Дж. Баланчина упомянем лишь самые значительные, созданные в Нью-Йорке: «Серенада» на музыку П. И. Чайковского (1935), «Концерт барокко» на музыку Двойного ре-минорного скрипичного концерта Баха (1941), «Хрустальный дворец» на музыку симфонии Бизе (1947), «Тема с вариациями» на музыку из сюиты № 3 Чайковского (1947), «Вальс» на музыку Равеля (1951).
- ² Примерами хореографических постановок с «авторской» (изначально созданной для них) музыкой, являются балеты «Пушкин» с музыкой Андрея Петрова, названный как «вокально-хореографическая поэма», «Габриэль Шанель» И. Демуцкого.
- ³ С. Наборщикова. «Петр Чайковский остается на небесах», «Известия», 10.10.2016.

Данила Любимов

«ШЕХЕРАЗАДА»

Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА — Л. БАКСТА: HAUTE COUTURE НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Одна из уникальных страниц Русских сезонов С. П. Дягилева в Париже (1909–1929) связана с балетным спектаклем «Шехеразада» на небалетную музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Постановка пережила триумф, стала важной вехой в истории — ее появление в репертуаре антрепризы (1910) и культурной жизни Франции привело к смене эстетических установок и обновлению художественных ориентиров в искусстве XX столетия.

Сценический успех «ориентальной фантазии» [7, 41] обеспечил долгое процветание спектакля в дягилевской труппе. Однако со дня премьеры восторженные мнения были омрачены неодобрительными отзывами французского критика Пьеро Лало и жены композитора Надежды Николаевны Римской-Корсаковой. Они упрекали Дягилева в искажении авторского замысла (купюра III части сюиты) и в отсутствии официального разрешения на постановку балета. Скандальный флер и сенсационную известность «Шехеразада» приобрела благодаря художнику, декоратору и дизайнеру первых Русских сезонов Леону (Льву) Самойловичу Баксту. Друг, «правая рука» именитого импресарио, автор шестнадцати проектов Русского балета¹, Бакст инспирировал новый вектор развития в театральной сфере XX века.

С первого сезона в Париже Бакст заявил о себе как о талантливом модном художнике, создавшем декорации и костюмы для спектаклей «Половецкие пляски», «Пир» и «Клеопатра» (совместно с А. Н. Бенуа). Ведущей работой второго сезона стала постановка «Шехеразады».

«Париж был подлинно пьян Бакстом» [10, 2], — отмечала культурная элита того времени. Огромная слава обрушилась на русского мирискусника, яркого представителя модерна. Стиль эпохи актуализировал интерес Бакста к архаике и Востоку. Увлеченность эллинистическими, арабскими, индусски-

ми мотивами (изломанность линий, обращение к растительному и геометрическому орнаменту), особое видение пространства обусловили индивидуальные черты почерка художника².

Действительно, в творчестве Бакста произошла реформа балетного костюма и сценического декора. Художник переосмыслил театральную сцену: артисты не только танцевали, но и дефилировали по балетному «подиуму». Благодаря созданию неординарных, поражающих воображение костюмов и декораций, он стал полноправным законодателем парижской моды.

Повышенное внимание к Баксту было обусловлено его поисками нового стиля одежды. В фасоне, ткани и пошиве того или иного платья стали преобладать дорогие текстильные материалы (бархат, атлас, шифон, шелк, мех), этнические элементы и необычные цветовые комбинации. В первую очередь, наряды героев, а также бутафория и сценография служили выразительным средством «игры на публику» — художник стремился произвести эпатазирующее впечатление на зрителей, шокировать их.

На создание оригинальных костюмов Бакста вдохновила симфоническая сюита «Шехеразада». «Балетный кутюрье» Бакст освободил танцовщиков от привычной пачки, трико и хитона, одев своих моделей в кимоно, шаровары, туники, чалмы, тюрбаны, вуали. Женские платья были избавлены от некомфортного корсета. В письмах к жене Бакст писал: «Сумасшедший успех *“Шехеразады”* — весь Париж переодет по-восточному» [2, 159], и предрекал себе судьбу модельера: «Уже объявились американские и французские артистки, которые мне заказывают костюмы, а магазинчики выпустили яркие *etoffes “Scheherazade”*»³.

По справедливому замечанию искусствоведа и историка моды Е. Р. Беспаловой, создание собственных коллекций модной одежды «Шехеразада», «Одалиска», «Альмея» привело к тому, что витрины магазинов Парижа и Лондона после премьеры спектакля представляли собой ожившие декорации и костюмы дягилевской постановки. Теперь «...шифоны, крепы, легкие и прозрачные, отделанные бисером и стеклярусом, окутывают восточным облаком стан богатых женщин. Шифоновые шарфы и широкие рукава кимоно обшиваются пушистыми мехами, низы юбок стягиваются на манер восточных шаровар. Волосы закалывают узлами и перевязывают лентами на античный манер или надевают эгрэт из перьев а-ля Шехеразада. Восточные чалмы и тюрбаны украшают головы» [9, 204].

За бурным признанием «Шехеразады» последовало огромное количество предложений от ведущих парижских домов мод: художник получает заказы от французского модельера Поля Пуаре (с 1910 по 1913 гг.), который, под влиянием Бакста, устраивает своеобразное дефиле — костюмированный бал «Тысяча вторая ночь» (Париж, 1911 г.), представляя стильную восточную коллекцию. Затем Бакст сотрудничает с именитыми ателье Жанны Пакен (с 1912 по 1915 гг.) — «Сестры Калло», «Дреколь», «Бабани», где успешно осуществляет продажи авторских театральных и производственных эскизов. Также русский художник выполняет дизайнерские проекты для американского

журнала «Harper's Bazaar» («Харперс Базар», 1913–1917 гг.). Партнерство Бакста с видными кутюрье того времени заключалось в разработке макета одежды: изображении силуэта, контура, линии, узора и выборе текстильного материала.

В процессе работы над «Шехеразадой» особое внимание Бакст уделял цвету и цветовым сочетаниям. В этой связи представляется интересным провести аналогии между синестетическим восприятием звука и цвета Римским-Корсаковым и колористическими решениями Бакста. Как известно, Римский-Корсаков обладал цветным слухом, поэтому конкретная тональность, лад и тембр инструмента рисовали в его воображении определенную музыкальную картину.

Центральными тональностями «Шехеразады» являются *e-moll*, *h-moll* и *E-dur*. В вопросе интерпретации тональной семантики обратимся к статье В. В. Ястребцева «О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова». Автор характеризует *E-dur* следующим образом: «Синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный» [14, 843]. И. А. Ванечкина, Б. М. Галеев в работе «"Цветной слух" в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» обращают внимание на применение *E-dur* и *Es-dur*. Как указывают ученые, эти «синие» тональности употребляются композитором для изображения картин ночного неба, звезд и моря. Кроме «Шехеразады» мы слышим их во вступлениях к операм «Ночь перед рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок», «Млада».

Вместе с тем музыкальный язык партитуры вбирает в себя тональности первой степени родства: ясно-весенние — *a-moll*, «как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже», и *A-dur* — «это уже сама заря утренняя, весенняя или летняя, яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты» [6, 186]. Более чем неожиданно трактуется Римским-Корсаковым диэзная тональность *H-dur*. Композитор пишет: «Темно-синий со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч» [там же].

Также отмечается группа тональностей второй степени родства⁴. Выделим две разновидности — светлые и теплые (*C-dur*, *Des-dur*, *D-dur*, *G-dur*), а также лирико-пасторальные тональности, которые были окрашены в сознании композитора в тон морской волны: темно-синие (*Des-dur*, *Es-dur*, *e-moll*, *Fis-dur*, *h-moll*), серовато-зеленые (*F-dur*, *Fis-dur*), синие, серовато-стальные (*h-moll*, *d-moll*, *Es-dur*), а также нежно-мечтательный серовато-фиолетовый *As-dur*⁵.

Таким образом, следуя мысли Ястребцева, у Римского-Корсакова, обладавшего способностью к синестезии, каждая тональность выражалась точным цветом и ассоциировалась с конкретным образным рядом, в сознании композитора возникало уникальное цветозвуковое явление.

Балетная версия антрепризы кардинально отличалась от музыкального «сценария» Римского-Корсакова. На основе партитуры, ведущих лейтмотивов сюиты дягилевский комитет во главе с хореографом-постановщиком Ми-

хаилом Фокиным и Леоном Бакстом выстроили новую концепцию и драматургию спектакля, не содержащую образов морской стихии. Картины гарема, отъезд братьев — Шахриара и Шахезмана, измена жены Шахриара Зобеиды с Золотым рабом, возвращение шахов, избиение любовников и жен и, наконец, смерть Золотого раба и Зобеиды стали ключевыми драматургическими звеньями в организации спектакля. При прослушивании музыки первой части Бенуа сделал следующие пометки в клавире: *«... когда в гареме рабыни танцуют перед царственными братьями, когда они уезжают на охоту, когда изменяют жены и т.д. Всего несколько моментов сюжета точно распределены по клавиру»* [13, 131]. В балете музыка первой части выполняла функцию нетанцевальной симфонической увертюры. На взгляд балетмейстера, она вводила в общую атмосферу спектакля, раскрывала взаимодействие музыкальных и драматических образов главных персонажей.

Жестокий и томный Восток находит свое выражение в сценографии и костюмах Бакста. Художник распределяет пространство сцены следующим образом: слева ступенчатая лестница, правее — три витражных окна, сверху опускается павилиний навес. В центре оказались балдахин, кальяны, восточная посуда, прозрачные покрывала, разноцветные подушки, ковры, диван. На костюмах героев были изображены такие геометрические фигуры, как круг, квадрат, треугольник, ромб. Волнистые и ломаные линии с золотыми стразами и блесками отражали увлечение Бакста ар-деко⁶. В одеяниях персонажей сверкали многочисленные орнаменты с драгоценными камнями (жемчуг, изумруд, сапфир), ювелирные украшения (серьги, браслеты) и головные уборы (объемные тюрбаны у султанов, эгрет с перьями у Зобеиды, банданы у Золотого раба, одалисок, альмей, любовников).

Красочность тембровой палитры и ладогармонического языка оркестровой сюиты получили наглядное воплощение в бакстовских костюмах. Художник «раскрасил» балетный спектакль в краски модерна, отдав предпочтение яркой, даже несколько «ядовитой» цветовой палитре. Бакст сконцентрировал свое внимание на синем, голубом, фиолетовом, зеленом, красном, желтом, оранжевом, розовом оттенках⁷. *«В “Шехеразаде” изумрудно-синие тона контрастировали с оранжевым планшетом сцены, и таков был живописный импульс, что на каждом спектакле за открытием занавеса следовала продолжительная оvação»* [8, 42].

В балетной «Шехеразаде» Бакст воздействовал не только линией и орнаментом, но и цветом. Художник писал: *«В каждом цвете спектра существуют градации, которые иногда выражают открытость и непорочность, иногда — чувственность и даже грубость, порой гордость, порой отчаяние. Это можно почувствовать и передать публике с помощью эффекта различных оттенков. Именно это я пытался сделать в “Шехеразаде”. Напротив мрачного зеленого я поместил синий цвет, полный отчаяния — это может казаться парадоксальным. Есть оттенки красного, которые убивают, и оттенки красного, которые выражают торжество. Художник, умеющий извлекать пользу из этих свойств, подобен дирижеру»*⁸.



Л. С. Бакст. Эскизы костюмов балета «Шехеразада» в выпуске парижского театрального издания «Comoedia Illustrée» (июнь, 1910)

Таким образом, в эстетической парадигме Бакста цветовые тона и их сочетания обладают специфичной семантикой. Неслучайно современники усматривали в живописи Бакста феномен музыкальной выразительности. Французский искусствовед и журналист Арсен Александр в газетной рецензии 1913 года «Оркестровка цвета: искусство Леона Бакста» писал: «Царство звука, королевство мелодии и гармонии. Музыка, как и поэзия, возникают в нас еще до того, как мы увидим своими глазами <...> быстро движущиеся формы и еще более стремительно сверкающие цвета. Это царство Бакста. Он видит цвета музыки. С величайшей экономией средств он получает массу потрясающих эффектов и таким образом приводит "оркестровку" цвета в унисон с подлинным цветом музыки» [15].

Особое предпочтение Бакст отдал костюмам главных героев спектакля. Эскиз платья султана Шахриара был вынесен на театральную афишу второго сезона Русского балета 1910 года в Париже⁹. Сине-желтое кимоно с вкраплениями зеленого оттенка (арабески, пояс), тюрбан с перьями, жемчужные подвески, сабля — все это можно увидеть в строгом и царственном мужском облике танцовщика Алексея Булгакова.

Костюмы неверной Зобеиды и Золотого раба явились олицетворением восточной неги и эротизма. Они были специально созданы Бакстом для

Иды Рубинштейн и Вацлава Нижинского. Выход на сцену не балерины, но драматической актрисы ознаменовал кардинальную смену идеала женщины в балетном искусстве. По мнению отечественного критика Я. А. Тугендхольда, костюм Зобеиды¹⁰ с «*длинными цепкими и страстными шароварами, символизирующими ее жестокое, как жало пчелы, сладострастие...*» [12, 70] способствовал пластическому воплощению роли.

Участие В. Нижинского в первых сезонах Русского балета в Париже открыло ранее незнакомую сторону натуры артиста-солиста балета. Ведущее положение в его репертуаре заняли откровенные и чувственно-эротические образы. Некоторая женственность, андрогинность танцовщика нашла выражение в сценических образах этнических балетов. О партии Нижинского Фокин говорил: «*Отсутствие мужественности, которым отличался этот удивительный танцор, и которое делало его непригодным для некоторых ролей (например, для Главного воина в "Игоре")*, очень подошло для роли *Негра-раба...*» [13, 134]. Костюм Золотого Раба Бакста представлял собой шикарный восточный комбинезон: верхнюю часть тела закрывал прямоугольный верх (топ), украшенный белым жемчугом, низ — золотые штаны-шаровары с поясом. «Он [Нижинский — Д. Л.] *был струящийся и блестящий, как рептилия*»¹¹.

Бакст смог «услышать» корсаковскую музыку по-своему и выразить ее в модных образах эпохи модерна. Авторы балета «рассказали» собственную восточную сказку, отвечавшую эстетике настоящего времени и кардинально отличавшуюся от композиторской программы. Бакст воссоздал на сцене палаты гарема и одел персонажей в откровенные наряды: в костюмах альмей, одалисок и рабов оголены плечи, спина, торс, талия, руки, колени, ступни. Только одежда Шахриара, Шахезмана и евнухов полностью закрыта (за исключением рук и пяток).

Балетная история «Шехеразады» потребовала смелого, резкого цветового фокуса, непохожего на мягкие колористические переливы образно-цветовой палитры Римского-Корсакова. Современники художника были правы, отметив, что «*великолепная серия сценических работ, которую Бакст подарил миру, восхищает странным смешением богатой и чувственной красоты с нотой чего-то зловещего, почти угрожающего*» [15].

Несомненно, художественное оформление Бакста корреспондирует с музыкой Римского-Корсакова. Прежде всего, это обращение к Востоку во всем его многообразии, а также семантика цвета в необычных и пярных сочетаниях. Спектакль Бакста выглядит как «энциклопедия моды» рубежа веков со свойственными ему ориентальными тенденциями и подчеркнuto эротическими одеждами. Зарекомендовав себя законодателем парижского стиля, Бакст продолжит линию экстравагантных костюмов и декораций на балетной сцене в рамках Русских сезонов Дягилева в Париже. Позже «*мастер колористических сюит*»¹² создаст коллекции для таких постановок, как «Карнавал», «Ориенталии», «Призрак розы», «Нарцисс», «Синий бог», «Тамара», «Послеполуденный отдых Фавна» и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакл Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и любовник. Пер. с англ. Л. А. Игоревского. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. 494 с.
2. *Бакст Л. С.* Моя душа открыта. В 2-х книгах. Книга Вторая: Письма. 2-е изд. Москва: Искусство-XXI век, 2016. 360 с.
3. *Беспалова Е. Р.* Бакст в Париже. Москва: БуксМАрт, 2016. 255 с.
4. *Беспалова Е. Р.* Клеопатра для Америки. Творческий союз Льва Бакста и Флоры Реваль // Собрание. 2017. № 2. С. 54–67.
5. *Беспалова Е. Р.* Культ тела: Бакст и оперные дивы // Теория моды. № 28. Лето 2013. С. 105–134.
6. *Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.* Цветной слух в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII–XX веков. Культура и традиции: Межвузовский сборник научных трудов / сост. Л. В. Бражник и др. Казань: Издательство Казанской государственной консерватории, 2003. С. 186–195.
7. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова; науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
8. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 / предисл. Чистяковой В. В.; пер. с англ. Чистяковой Н. А. Москва: АРТ STD РФ, 1993. 383 с.
9. *Захаржевская Р. В.* История костюма: От античности до современности. 3-е изд. Москва: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.
10. *Левинсон А. Я.* Возвращение Бакста // Жар-птица, 1922. № 9. С. 2
11. *Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии. 20-е изд. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2014. 176 с. (Учебник для вузов. Специальная литература).
12. *Тугендхольд Я. А.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. Май–июнь. Хроника. С. 70.
13. *Фокин М. М.* Против течения / ред. Г. Н. Добровольская. 2-е изд., доп. Ленинград: Искусство, 1981. 510 с.
14. *Ястребцев В. В.* О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. Ленинград, 1908. № 39–40. С. 842–845.
15. *Alexander A.* The orchestration of colour: the art of Leon Bakst // The literary lounge. № 378. 25 June, 1913.

REFERENCES

1. *Bakl R.* Vaclav Nizhinskij. Novator i lyubovnik [Vaclav Nijinsky. Innovator and lover]. Per. s angl. L. A. Igorevskogo. Moscow: ZAO Izdatel'stvo Centrpoligraf. 2001. 494 p.
2. *Bakst L. S.* Moya dusha otkryta. V 2-h knigah [My soul is open. In 2 books]. Kniga Vtoraya: Pis'ma. 2-e izd. [Book Two: letters. 2nd ed]. Moscow: Iskusstvo-XXI vek. 2016. 360 p.
3. *Bespalova E. R.* Bakst v Parizhe [Bakst in Paris]. Moscow: BuksMArt. 2016. 255 p.
4. *Bespalova E. R.* Kleopatra dlya Ameriki. Tvorcheskij soyuz L'va Baksta i Flory Reval' [Cleopatra for America. Creative Union of Lev Bakst and Flora Reval]. Sobranie. 2017. № 2. P. 54–67.
5. *Bespalova E. R.* Kul't tela: Bakst i opernye divy [The cult of the body: Bakst and Opera diva]. Teoriya mody. № 28. Leto 2013. P. 105–134.
6. *Vanechkina I. L., Galeev B. M.* Cvetnoj sluh v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [Color hearing in the works of N. A. Rimsky-Korsakov]. Russkaya muzyka XVIII–XX vekov. Kul'tura i tradicii: Mezhdvuzovskij sbornik nauchnykh trudov / sost. L. V. Brazhnik [Russian music of the XVIII–XX centuries. Culture and traditions: interuniversity collection of scientific papers / comp. L. V. Brazhnik et al.]. Izdatel'stvo Kazanskoy gosudarstvennoj konservatorii. 2003. P. 186–195.
7. *Garafola L.* Russkij balet Diaghileva [Diaghilev's Russian ballet]. Per. s angl. M. Ivoninoj, O. Levenkova; nauch. red. O. Levenkov. Perm': Knizhnyj mir [Translated from English by M. Ivonina, O. Levenkov; scientific ed. by O. Levenkov. Perm: Publishing house «Book world»]. 2009. 480 p.
8. *Grigor'ev S. L.* Balet Diaghileva, 1909–1929 [The Diaghilev Ballet, 1909–1929]. Predisl. Chistyakovoju V. V.; per. s angl Chistyakovoju N. A. Moscow: ART STD RF [Introduction by V. V. Chistyakova; trans. from English. Chistyakova N. A.]. 1993. 383 p.

9. Zaharzhhevskaya R. V. Istoriya kostyuma: Ot antichnosti do sovremennosti [History of costume: From antiquity to modernity]. 3-e izd. Moscow: RIPOL klassik. 2005. 288 p.
10. Levinson A. Ya. Vozvrashchenie Baksta [Bakst's Return]. Zhar-ptica. № 9. 1922. P. 2.
11. Rimskij-Korsakov N. A. Prakticheskij uchebnik garmonii [Practical textbook of harmony]. 20-e izd. Saint-Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. 2014. 176 p. (Uchebnik dlya vuzov. Special'naya literatura) [Textbook for universities. Special literature].
12. Tugendhol'd Ya. A. Russkij balet v Parizhe [Russian ballet in Paris]. Apollon. № 8. Maj — iyun'. Hronika [Apollo]. No. 8, May–June. Newsreel]. 1910. P. 70.
13. Fokin M. M. Protiv techeniya [Against the current]. Red. G. N. Dobrovol'skaya. 2-e izd., dop. Leningrad: Iskustvo. 1981. 510 p.
14. Yastrebtsev V. V. O cvetnom zvukosozercanii N. A. Rimskogo-Korsakova [About the color sound perception by N. A. Rimsky-Korsakov]. Russkaya muzykal'naya gazeta. № 39–40. Leningrad [Russian music newspaper. №39–40]. 1908. P. 842–845.
15. Alexander A. The orchestration of colour: the art of Leon Bakst. The literary lounge. № 378. 25 June. 1913.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробный перечень спектаклей, в которых Бакст выступил в роли декоратора-оформителя в рамках Русского балета С. П. Дягилева в Париже, представлен в работе Беспаловой Е. Р.: [3, 237–242]. Добавим, что сотрудничество Бакста с Дягилевым не стало препятствием для изготовления художником костюмов и декораций к постановкам антреприз И. Рубинштейн, А. Павловой и других.
- ² Восточные темы и сюжеты получили широкое распространение в репертуаре дягилевских сезонов в Париже. В числе таких спектаклей: «Клеопатра» (1909), «Ориенталии» (1910), «Нарцисс» (1911), «Синий бог» (1912), «Тамара» (1912), «Легенда об Иосифе» (1914), «Песнь соловья» (1920), «Блудный сын» (1929).
- ³ Цит. по: [3, 69].
- ⁴ В определении степеней родства мы опирались на классификацию Римского-Корсакова, изложенную в учебнике по гармонии композитора [11, 69–87].
- ⁵ Здесь отметим краску *d-moll*. В исследованиях В. Ястребцева, а также И. Ванечкиной и Б. Галеева она не заявлена в таблице цветового звукозвучания. Однако тема Шехеразады в развивающем разделе I части звучит в дорийском *d-moll*, что по настроению и музыкальной образности сближает ее с лирико-пасторальной группой.
- ⁶ Ар-деко — художественный стиль в изобразительном и декоративном искусстве (архитектура, скульптура, живопись), для которого характерно стремление к использованию выгнутых геометрических линий и ярких цветовых сочетаний.
- ⁷ Для «Шехеразады» Бакстом было изготовлено два эскиза декораций (первый — Париж, 1910 г., второй — Америка, 1915 г.). Более подробно об их цветовых различиях, а также костюмах можно прочитать в работе Беспаловой Е. Р. «Клеопатра для Америки. Творческий союз Льва Бакста и Флоры Реваль» [4, 54–67].
- ⁸ Цит. по: [7, 86].
- ⁹ Позже эскиз костюма Шахриара войдет в приложение парижского журнала «Comœdia illustre» (15 июня 1910).
- ¹⁰ Необходимо отметить, что Бакст создал серию других костюмов Зобеиды, в которых после И. Л. Рубинштейн выступали балерины Т. П. Карсавина, В. П. Фокина, Л. П. Чернышева и оперная певица Ф. Э. Трейхлер (под псевдонимом Флора Реваль). Об изменении внешнего облика этого костюма, материала и цвета см. исследование Беспаловой Е. Р. «Кульг тела: Бакст и оперные дивы» [5, 105–134].
- ¹¹ Цит. по: [1, 161].
- ¹² Цит. по: [3, 97].

Музыкальная социология

Екатерина Евстратова

ТВОРЧЕСТВО АРНОЛЬДА БЕКЛИНА И ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: ХАРАКТЕРИСТИКА СОЧИНЕНИЙ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЪЮНКТУРЫ

История музыкального искусства знает не так много программных сочинений, созданных по конкретным произведениям живописи, однако на рубеже XIX–XX веков художественный опыт в этой области синтеза искусств впечатляет разнообразием идей и подходов [7]. Значительная часть их связана с именем Арнольда Беклина: картины этого мастера столь часто становились источником вдохновения для композиторов той эпохи, что интерес к его творчеству в музыкальных кругах можно с полным правом назвать феноменальным. Стоит сказать, что это исключительное явление в истории искусств является предметом разносторонних научных исследований на протяжении двух последних десятилетий.

Арнольд Беклин (1827–1901) — выдающийся швейцарский художник, график, скульптор, яркий представитель европейского символизма конца XIX столетия. Величина его таланта была значительно шире, чем границы какого-то одного направления в изобразительном искусстве: Беклина без преувеличения можно назвать художником европейским в истинном смысле этого слова, поскольку в его работах отразилось влияние различных художественных школ Европы XIX века [5]. Историки искусства называют его и символистом, и романтиком, и неоклассиком. Беклин заслужил свое место в истории изобразительного искусства благодаря высочайшему живописному мастерству и характерной выразительности изобразительного языка, которое отмечали многие художники, в том числе и не разделявшие его творческие взгляды. Но все же главным достоинством живописи этого мастера является тайна, сокрытая в единстве реальности и фантазии, столь ярко воплощенная в его лучших работах [4].

Известность Беклина начала расти с середины 70-х годов XIX века и поначалу была ограничена немецкоязычными культурными кругами, однако уже спу-

десятилетие его картины были хорошо знакомы широкой публике практически во всех странах Европы. В конце XIX (1880–1890 гг.) — начале XX века, после смерти художника, популярность Беклина достигла апогея, чему способствовало не только всеобщее увлечение символизмом, но и впечатляющая производительность немецких типографий, заполонивших рынок многочисленными репродукциями картин разного размера и качества. После Первой мировой войны творческое наследие художника было практически забыто и лишь в самом конце XX века вновь стало предметом научных исследований.

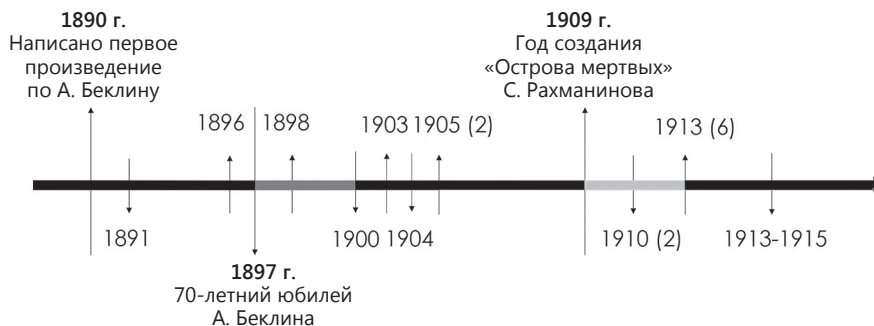
Многозначная символика Беклина явилась серьезным творческим импульсом для различных новаторских идей в области синтеза живописи и музыки: его картины стали источником программы многих одноименных музыкальных произведений, часть из которых неизменно присутствует в мировом музыкальном репертуаре с момента своего создания. Вместе с тем немало сочинений оказались забытыми буквально сразу же после премьеры, и на сегодняшний день они известны лишь по изданным партитурам. Целью настоящего исследования является рассмотрение гипотезы, согласно которой причиной появления многих программных музыкальных произведений стала мода на Беклина как чрезвычайно популярного художника своего времени. В данной работе с помощью *микроисторических* методов [1] и междисциплинарного подхода предпринята попытка разграничить конъюнктурные работы и оригинальные сочинения в области живописно-музыкального синтеза, на которые авторов вдохновило творчество швейцарского художника.

В течение последнего десятилетия в зарубежной научной литературе появилось несколько публикаций, посвященных систематизации программных музыкальных произведений по картинам Беклина. Эти данные наиболее полно представлены в научных трудах немецких исследователей: прежде всего, здесь необходимо отметить работы Анны Гебель, в которых рассмотрены музыкальные сочинения по картине «Остров мертвых» [6], и Ульриха Моша — по живописи Беклина в целом [8]. Несмотря на то, что за последние несколько лет опубликованные списки были дополнены небольшими сольными пьесами, каталогизацию программных музыкальных сочинений по картинам Беклина можно считать завершенной. Вместе с тем их целостный художественный анализ является актуальной научной проблемой.

На рубеже XIX–XX веков по картинам Беклина написано около двадцати сочинений в разных жанрах. Часть из них мы до сих пор не имеем возможности услышать, таким образом, характеристика этих работ возможна только на основании исторических данных. С хронологической точки зрения представляется целесообразным выделить два ключевых этапа, связанных с появлением художественно значимых произведений, а также сопутствующей им творческой активности в целом (см. схему). Первый — последние годы XIX века, начиная с 1897 года, когда в рамках европейских масштабных выставок и праздничных мероприятий, посвященных 70-летию юбилею художника, состоялось несколько крупных музыкальных премьер¹. Второй этап — отрезок с 1909 по 1913 год, с момента создания «Острова мертвых» Сергея

Васильевича Рахманинова и до появления симфонического цикла Макса Рegera, по сути, завершившего эпоху «живописно-музыкального Беклина».

Схема



На схеме в хронологическом порядке приведены годы создания сочинений, написанных по картинам Беклина. Рядом с датой в скобках указано количество созданных за год сочинений. Темно-серым цветом обозначен первый этап, светло-серым – второй.

С точки зрения музыкальной судьбы все произведения, написанные по картинам Беклина, можно разделить на три основные группы. К первой из них (таблица № 1) относятся сочинения, которые присутствовали в мировом музыкальном репертуаре в течение всего XX века. В эту группу входят лишь два произведения: симфоническая поэма «Остров мертвых» С. В. Рахманинова и цикл симфонических поэм М. Рegera.

Таблица № 1

1909	«Остров мертвых», симфоническая поэма	Сергей Рахманинов (1873–1943)
1913	Четыре симфонические поэмы по Беклину («Отшельник», «Игры в волнах», «Остров мертвых», «Вакханалия»)	Макс Рeger (1873–1916)

Эти произведения подробно изучены², что позволяет не останавливаться на хорошо известных фактах. Вместе с тем аспект живописно-музыкальных взаимосвязей является предметом актуальных научных исследований. Применительно к Беклину это имеет особое значение: историкам искусства хорошо знакомы сложности, связанные с идентификацией конкретных картин, послуживших источниками программы для композиторов. В этой связи стоит обратить внимание на симфоническую поэму Рegera «Вакханалия» (из сюиты «Четыре симфонические поэмы по Беклину»). Долгое время она считалась самым слабым сочинением из всего цикла³, однако ее сопоставление с эскизом «Вакханалии» Беклина⁴, хранящимся в Винтертурском художественном

музее (судьба законченной картины неизвестна), предоставило возможность в полной мере раскрыть творческий замысел композитора и пересмотреть отношение к этому произведению⁵. Данная ситуация характерна для исследований последних десятилетий в области синтеза живописи и музыки: интеграционный подход позволяет заново оценить художественное содержание целого ряда программных сочинений.

Во вторую группу (таблица № 2) вошли сочинения, которые закрепились в концертном репертуаре на рубеже XIX–XX веков, пользовались успехом у публики и привлекли внимание критиков, однако были забыты практически сразу после Первой мировой войны. Все они относительно недавно стали доступны широкой музыкальной общественности. Данная категория включает в себя симфонические поэмы Феликса Вейнгартнера, Андреаса Халлена и Хайнриха Шультц-Бойтена, «Беклин-симфонию» Ханса Хубера и симфонические фантазии Феликса Войрша. Эти сочинения имеют немало общего: все они относятся к крупной симфонической форме; были написаны композиторами уже достаточно известными в музыкальных кругах [3], а также все они, несмотря на широкое признание, фактически исчезли из концертного репертуара к 20-м годам XX века. В эту же группу будет оправданным включить Балладу «Вилла у моря» Богуслава Мартину — произведение сложной судьбы⁶, полноценная премьера которого состоялась лишь в 2011 году⁷, что было связано с объективными трудностями доступа к архиву ранних сочинений этого композитора. В конце XX — начале XXI века все указанные выше произведения вновь вернулись на музыкальную сцену и были записаны на CD.

Таблица № 2

1890 (премьера в 1903 г.)	«Остров мертвых», симфоническая поэма	Хайнрих Шультц-Бойтен (1838–1915)
1897	«Поля блаженных», симфоническая поэма	Феликс Вейнгартнер (1863–1942)
1898	«Остров мертвых», симфоническая поэма	Андреас Халлен (1846–1925)
1900	«Беклин-симфония» (включающая в себя «Метаморфозы» по 8 картинам)	Ханс Хубер (1852–1921)
1910	Три Беклин-фантазии для симфонического оркестра («Остров мертвых», «Отшельник», «Игры в волнах»)	Феликс Войрш (1860–1944)
1913-1915	«Вилла у моря», баллада для симфонического оркестра	Богуслав Мартину (1890–1959)

Третью группу (таблица № 3) составили редко исполняемые, а также практически неизвестные произведения, исторические сведения о которых чрезвычайно скромны. Их партитуры сохранились в архивах, лишь некоторые из

них были записаны. Вместе с тем эти произведения составляют более половины всех сочинений, написанных по картинам Беклина. Они представляют собой весьма пестрый список как в жанровом отношении, так и в плане выбора живописного источника.

Таблица № 3

1891	«Морская идиллия» и «Игры в волнах», пьесы для фортепиано	Виана да Мотта (1868–1948)
1896	«Весна любви», Адажио для симфонического оркестра	Хосе (Йозеф) Айбеншютц (1872–1952)
1903	«Весна любви», симфоническая картина	Франц фон Блон (1861–1945)
1904	«Игры в волнах», поэма для фортепиано	Людомир Ружицкий (1883–1953)
1905	Фортепианный цикл «Картины Беклина» («Пан в камышах», «Игра на лютне», «Остров мертвых», «Кающаяся Мария Магдалина», «Отшельник», «Игры в волнах»)	Джакомо Орефиче (1865–1922)
1905	«Остров мертвых», поэма для фортепиано	Карл Вайгль (1881–1949)
1910	«Отшельник», симфоническая фантазия («впечатление»)	Клеменс Шмальстих (1880–1960)
1913	«Остров мертвых», симфоническая поэма	Йоахим Альбрехт Прусский (1876–1939)
1913	«Вилла у моря», симфоническая фантазия	Николай Казанли (1869–1916)
1913	«Священная роща», симфоническая картина	Курт Люббе (1888–1950)
1913	«Остров мертвых», пьеса для фортепиано	Франко ди Венеция (1876–1937)
1913	Три пьесы для органа по Беклину («Молчание леса», «Священная роща» и «Остров мертвых»)	Фриц Любрих (1888–1971)

Несмотря на популярность творчества Беклина, эти сочинения остались фактически незамеченными даже в контексте своего времени. Однако они представляют интерес с точки зрения художественной конъюнктуры: ярко выраженное стремление к созданию живописно-музыкальных произведений позволяет предположить, что создание подобной программной музыки являлось своеобразным средством продвижения авторов в соответствующей творческой среде, предпочтения которой сформировались под воздействием общественного вкуса [2].

Началом эпохи «музыкального Беклина» можно считать 1897 год, когда состоялась премьера симфонической поэмы Вейнгартнера «Поля блаженных». В следующем 1898 году была впервые исполнена симфоническая поэма

«Остров мертвых» Халлена, а в 1900 году осуществилась долгожданная премьера «Беклин-симфонии» Хубера, первоначальный замысел которой родился в 1898 году после масштабной выставки Беклина в Базеле, однако создание окончательного варианта симфонии заняло у автора целых два года. В 1903 году, несколько позже других сочинений этого периода, впервые прозвучала симфоническая поэма «Остров мертвых» Шульц-Бойтена, написанная еще в 1890 году. Непростая концертная судьба этого произведения — первого программного музыкального сочинения по картине

Беклина — связана с целым рядом сложностей, среди которых ключевую роль сыграли тяжелые обстоятельства личной жизни композитора⁸.

Несмотря на оригинальную драматургию и выразительность фактуры вышеуказанных сочинений, все они созданы на основе традиционных романтических представлений о синтезе живописи и музыки, среди которых важнейшее место занимает музыкальная иллюстрация как способ воплощения живописного образа или сюжета. После появления новаторского с точки зрения драматургии сочинения «Остров мертвых» Рахманинова были написаны симфонические циклы Войрша и Регера, а также Баллада «Вилла у моря» Мартину, создание которой было завершено уже после начала Первой мировой войны.

Характеристику произведений, отнесенных к третьей группе, стоит начать с фортепианных миниатюр португальского композитора Виана да Мотта, тем более что и в хронологическом порядке они были написаны ранее других. История их создания весьма показательна: в начале своего творческого пути, в конце 1880-х — начале 1890-х годов XIX века, молодой ученик Ференца Листа написал внушительное количество разнообразных фортепианных пьес, которые старался исполнять при каждом подходящем случае. Две из них, не имевшие названия и никак не связанные с живописью Беклина, привлекли внимание Фридриха Ланхганса, известного немецкого скрипача, композитора и музыковеда. Отметив характерный волнообразный аккомпанемент обеих пьес, Ланхганс, желая помочь молодому музыканту — привлечь внимание к его творчеству, — предложил Виану да Мотта дать им названия популярных морских пейзажей Беклина. В результате на свет появились две одноименные миниатюры «по картинам Беклина»: меланхоличная «Морская идиллия» (илл. 1) и динамичное скерцо «Игры в волнах» (илл. 2). Здесь же стоит добавить, что на этапе своего становления Виана да Мотта неоднократно использовал похожие приемы в отношении своих сочинений, однако нельзя сказать,



Илл. 1. А. Беклин. «Морская идиллия», 1887 г. Галерея Бельведер, Вена



Илл. 2. А. Беклин. «Игры в волнах», 1883 г.
Новая Пинакотека, Мюнхен

что это приводило к сколько-нибудь значимому успеху.

В истории создания симфонических произведений Хосе Айбеншютца и Франца фон Блона по картине «Весна любви» нетрудно увидеть желание приобщиться к славе вагнеровского «Парсифаля» (илл. 3), поскольку тема *весны* начинает активно разрабатываться после премьеры именно этой оперы. В 1880–1890-х годах XIX века — самом начале XX века появляется целый ряд симфонических произведений под названием «Frühling» («Весна»), авторами которых стали выпускники

Лейпцигской консерватории, поклонники Листа и Вагнера. Образ *священной весны* как символ духовного возрождения, милосердия и прощения вызывал восхищение у многих композиторов, особенно в немецкоязычных музыкальных кругах: так, в частности, Ханс Хубер в своей переписке отмечает сильное влияние вагнеровского мистицизма в конце XIX — начале XX века⁹.

Дополнительным импульсом к творческой активности стало и создание в 1887 году Беклиным картины, название которой было заимствовано из текста либретто третьего акта «Парсифаля» — «Смотри, весь луг смеется». Такое же название имел и первоначальный вариант программной симфонии по картинам Беклина Ханса Хубера (заголовки всех частей которой были посвящены теме *весны*). После переработки она стала называться «Беклин-симфония».

Здесь важно напомнить, что мифологические работы Беклина, посвященные теме *весны*, приобрели особую популярность после того, как стало известно, что чета Вагнеров настойчиво (хотя и безуспешно) пыталась получить согласие художника на создание декораций для премьеры мистерии. Используя соответствующие художественные ассоциации (хотя сюжет картины Беклина не имеет ничего общего с идеями «Парсифаля»), Хосе Айбеншютц и Франц фон Блон, как и Виана да Мотта, решали свои локальные задачи: в 1896 году 24-летний Йозеф (Хосе) Айбеншютц начинал свой творческий путь в качестве музыкального руководителя симфонического оркестра города Турку (Финляндия), а Франц фон Блон, автор бесчисленного количества маршей и вальсов, стремился заявить о себе в области серьезной музыки. Примечательно, что в последующие годы картины Беклина, посвященные образу *весны*, перестали использоваться композиторами в качестве источника программы. Вероятно, данный факт связан с постепенным смещением художественных акцентов символизма в изобразительном искусстве начала XX века.

Среди произведений, отнесенных к третьей группе, значительное место занимают программные сольные сочинения. Большинство из них, возможно, также написано из конъюнктурных соображений. В этой связи показательна история создания фортепианного цикла «Картины Беклина» итальянского композитора Джакомо Орефиче. В период творческого кризиса, в середине 10-х годов XX века, Орефиче, посвятивший свою жизнь музыкальному театру, написал целый ряд программных пьес для фортепиано с целью привлечения к себе внимания публики¹⁰. Похожими целями руководствовался и Франко да Венеция: желая вернуться на музыкальную сцену после длительной творческой паузы, композитор не случайно обращается к «Острову мертвых»¹¹. С помощью «Острова мертвых» надеялся заявить о себе как о серьезном композиторе и Йоахим Альбрехт Прусский, однако он так и остался в истории музыки как автор мелких пьес для оркестра.

С точки зрения живописно-музыкального синтеза из представленного списка сольных произведений заслуживают внимания фортепианные поэмы «Остров мертвых» талантливого австрийского композитора Карла Вайгля и «Игры в волнах» Людомира Ружицкого, яркого представителя «Молодой Польши». Определенный интерес у музыкальной общественности вызвали «Три органные пьесы по Беклину» Фрица Любриха, ученика Макса Регера. Это было обусловлено не столько музыкальными достоинствами этого сочинения, сколько огромной популярностью симфонических фантазий Вайрша, премьера которых состоялась годом ранее. Пьесы Любриха были практически сразу забыты, однако благодаря имени Макса Регера о них известно несколько больше — так же, как и о симфонической картине «Отшельник» Клеменса Шмальстиха, название которой появилось на свет благодаря совету учителя автора, композитора Энгельберта Хумпердинка. «Отшельник» не имел успеха, однако впоследствии Шмальстих снискал заслуженную славу как дирижер и создатель музыки к кинофильмам.

В заключение статьи представляется целесообразным привести данные о существовании записей рассмотренных сочинений (таблица 4).



Илл. 3. А. Беклин. «Весна любви», 1868–1869 гг. Музей земли Гессен, Дармштадт

Таблица 4

**Дискография программных музыкальных произведений
по картинам Арнольда Беклина*****Записаны на CD***

Хайнрих Шульц-Бойтен. «Остров мертвых», симфоническая поэма
 Виана да Мотта. «Морская идиллия» и «Игры в волнах», пьесы для фортепиано
 Феликс Вейнгартнер. «Поля блаженных», симфоническая поэма
 Андреас Халлен. «Остров мертвых», симфоническая поэма
 Ханс Хубер. «Беклин-симфония» (включающая в себя «Метаморфозы» по 8 картинам)
 Людомир Ружицкий. «Игры в волнах», поэма для фортепиано
 Карл Вайгль. «Остров мертвых», поэма для фортепиано
 Сергей Рахманинов. «Остров мертвых», симфоническая поэма
 Феликс Войрш. Три Беклин-фантазии для симфонического оркестра
 Фриц Любрих. Три пьесы для органа по Беклину
 Макс Регер. Четыре симфонические поэмы по Беклину
 Богуслав Мартину. «Вилла у моря», Баллада для симфонического оркестра

Записей не существует

Хосе (Йозеф) Айбеншютц. «Весна любви», Адажио для симфонического оркестра
 Франц фон Блон. «Весна любви», симфоническая картина
 Джакомо Орефиче. Фортепианный цикл «Картины Беклина»
 Йоахим Альбрехт Прусский. «Остров мертвых», симфоническая поэма
 Клеменс Шмальстих. «Отшельник», симфоническая фантазия («впечатление»)
 Николай Казанли. «Вилла у моря», симфоническая фантазия
 Курт Люббе. «Священная роща», симфоническая картина
 Франко ди Венециа. «Остров мертвых», пьеса для фортепиано

Как можно увидеть в приведенной таблице, немало произведений абсолютно недоступны ни слушателям, ни исследователям. Вполне вероятно, что найденные партитуры так и останутся в архивах, а сами сочинения никогда не будут исполнены, поскольку их художественная ценность вызывает большие сомнения. В этой связи весьма показательна «Священная роща» Курта Люббе, которая является, по всей видимости, исключительно архивной находкой, поскольку в открытых источниках о самом композиторе отсутствуют даже справочные данные. Из всего списка неизвестных сочинений вызывает сожаление лишь наличие в нем симфонической фантазии «Вилла у моря»¹² Н. Казанли. Наверное, Николай Иванович не был композитором большого таланта, однако именно «Вилла у моря», судя по отзывам современников, была самым удачным его сочинением. Она неоднократно исполнялась на концертах в разных российских городах, имела успех у публики, и было бы чрезвычайно интересно когда-нибудь познакомиться с этим произведением¹³.

Всеобщее признание Беклина на рубеже XIX–XX веков во многом обусловлено тем, что поклонники разных направлений в искусстве находили

в творчестве этого художника что-то свое, созвучное их эстетическим взглядам. Живопись Беклина можно назвать «универсальной» в определенном смысле этого слова. Неслучайно популярность этого художника часто описывается в превосходной степени¹⁴: необыкновенная (Асварищ Б. И.), экстраординарная (Lichtwark A.), невероятная (Schmid H. A.). Многие композиторы искренне восхищались его картинами, причем это касалось не только широко известных работ. Феномен Беклина в музыке — уникальное, но неоднородное явление в истории синтеза искусств, где оригинальные художественные идеи соседствуют с конъюнктурными творческими мотивами. Однако в основе истинного живописно-музыкального синтеза всегда лежит авторский замысел, который создает особое художественное пространство, обращенное и к зрителю, и к слушателю одновременно. В этом единстве кроется и магия взаимодействия пространственно-временных начал, и сила художественного воздействия. Если же концепция живописно-музыкального произведения заключается только лишь в громком заголовке, отсылающем к названию популярной картины, — оно обречено на забвение. Это наглядно демонстрирует «эпоха Беклина» в музыке и внушительный список разнообразных сочинений, созданный по его работам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В. Б.* Современное музыкознание и принципы микроистории // Музыкальная академия, 2017. № 1. С. 67–70.
2. *Мода: за и против: сборник статей / под ред. В. И. Толстых.* Москва: Искусство, 1973. 287 с.
3. *Музыкальный словарь Гроува / 2-е изд., испр. и доп, под ред. Л. О. Акопяна.* Москва: Практика, 2007. 1103 с.
4. *Светлов И. Е.* Европейский символизм // Сборник статей научной группы «Европейский символизм и модерн» Государственного института искусствознания. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. 468 с.
5. *Федотова Е. Д.* Беклин. Москва: Белый Город, 2001. 48 с.
6. *Göbel A.* Die Toteninsel in der Musik. «Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog» Mainz: Schott-Music GmbH & Co. KG, 2016. 12 p.
7. *Mille C.* Music and Modernism, c. 1849–1950. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 355 p.
8. *Sichardt M.* Annäherungen an Max Reger. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014. 279 p.

REFERENCES

1. *Valkova V. B.* Sovremennoe muzykoznanie i printsipy mikroistorii [Modern musicology and the principles of microhistory]. Muzykalnaya akademiya [Academy of Music]. 2017. № 1. P. 67–70.
2. *Moda: za i protiv: sbornik statey* [Fashion: pros and cons: collection of articles] / pod red. V. I. Tolstykh [edited by V. I. Tolstykh]. Moscow: Iskusstvo. 1973. 287 p.
3. *Muzikalnyy slovar Grouva* [The New Grove Dictionary of Music and Musicians] / 2-e izd., ispr. i dop, pod red. L. O. Akopyana [2nd edition, revised and supplemented, edited by L. O. Hakobyan]. Moscow: Praktika. 2007. 1103 p.
4. *Svetlov I. Ye.* Yevropeyskiy simvolizm [European symbolism] / Sbornik statey nauchnoy gruppy «Yevropeyskiy simvolizm i modern» Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya [Collection of

- articles of the scientific group «European Symbolism and Modernity» of the State Institute for Art Studies]. Sankt-Peterburg: Aletheia. 2006. 468 p.
5. *Fedotova Ye. D.* Beklin [Böcklin]. Moscow: Belyy Gorod. 2001. 48 p.
 6. *Gobel A.* Isle of the Dead in music. «Musicology: the sub-disciplines in dialogue». Mainz: Schott-Music GmbH & Co. KG, 2016. 12 p.
 7. *Mille C.* Music and Modernism, c.1849–1950. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 355 p.
 8. *Sichardt M.* Approaches to Max Reger. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014. 279 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Симфоническая поэма Ф. Вейнгартнера была исполнена 27 мая 1897 года в Мангейме местным симфоническим оркестром под управлением автора; А. Халлена — в 1898 году в Стокгольме под управлением автора, «Беклин-симфония» Х. Хубера — 2 июня 1900 г. в Цюрихе оркестром Тонхалле под управлением Фридриха Хегара.
- ² Работы, посвященные симфонической поэме «Остров мертвых» С. В. Рахманинова и циклу симфонических поэм М. Регера: *Агишева Ю. И.* Югендстиль в музыке: на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера: дис. канд. искусствоведения. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2005. 224 с.; *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 645 с., илл.; *Крейнина Ю. В.* Макс Регер. М.: Музыка, 1991. 212 с.; *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 508 с.; *Никитина Г. М.* Русская симфоническая поэма: к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование. Самара. ООО «Слово», 2007. 232 с.; *Sichardt M.* Annäherungen an Max Reger. Georg Olms Verlag, 2014. 279 s.; *Smit Lisa.* «Where Music Meets the Eye: Depicting and Illustrating Music Around 1900. An Anthology». Ästhetik Der Innerlichkeit: Max Reger Und Das Lied Um 1900, by Stefan Gasch, vol. 48, Hollitzer Verlag, Wien, 2018. P. 274–293.
- ³ Подробнее об этом см.: *Крейнина Ю. В.* Макс Регер. М.: Музыка, 1991; *Otto E.* Max Reger. Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden: «Breitkopf & Härtel», 1957.
- ⁴ Эскиз Беклина «Вакханалия», написанный около 1856 г., выставлен в музее Рейнхарта в городском саду, Винтертур, Швейцария.
- ⁵ Подробнее об этом см.: *Dimitrijevic M.* Elaboration of the Grundgestalt through an Analysis of Max Reger's Orchestral Works. Indiana Theory Review, Vol. 34, No. 1–2 (Fall 2017). P. 50–72; *Sichardt M.* Annäherungen an Max Reger. Georg Olms Verlag, 2014. 279 s.
- ⁶ Подробнее об этом см.: *Евстратова Е. Б.* Живопись и музыка: концепция программы Баллады по картине А. Беклина «Вилла у моря» Богуслава Мартину. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019. Том III. Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 280–293.
- ⁷ Первое исполнение Баллады «Вилла у моря» Богуслава Мартину — в рамках концертной программы Радио Брно в 1967 г. — состоялось в сокращенном варианте (купюры составили примерно 20% авторской партитуры).
- ⁸ Подробнее об этом см.: *Walton, Chris.* «Lost without Trace: Hunting for Heinrich Schulz-Beuthen». The Musical Times, vol. 147, no. 1895, 2006. P. 25–38; *Adriano.* Heinrich Schulz-Beuthen. Booklet for CD (STERLING CDS-1049-2).
- ⁹ Подробнее об этом см.: *Schneller D.* Hans Hubers «Böcklin-Sinfonie» in der St. Alban-Vorstadt // Europäischer Tag des Denkmals. 2012.
- ¹⁰ Подробнее об этом см.: *Adriano B.* Giacomo Orefice: Tradizione e avanguardia nel melodramma del primo '900. F. Muzzio, 1987. 126 p.
- ¹¹ Существует пять картин под названием «Остров мертвых»: 1880 г., Художественный музей, Базель; 1880 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк; 1883 г., Старая национальная галерея, Берлин; 1886 г., Музей изобразительных искусств, Лейпциг; одна работа утрачена.

- ¹² Существует шесть работ художника под названием «Вилла у моря» (одна из них представлена эскизом): ок. 1863 г., Новая Пинакотека, Мюнхен (эскиз); 1864 г., Галерея Шака, Мюнхен; 1865 г., Галерея Шака, Мюнхен; 1871–1874 гг., Галерея Штеделевского художественного института, Франкфурт-на-Майне; 1877 г., Государственная картинная галерея, Штутгарт; 1878 г., Художественный музей, Винтертур.
- ¹³ Подробнее об этом см.: *Б.Д. Тюнеев Н. И. Казанли* (Критико-биографические материалы) // РМГ. 1915. № 42
- ¹⁴ Работы упоминаемых в тексте авторов: *Асвариц Б. И.* «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных. Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 386 с.; *Lichtwark A.* Die Seele und das Kunstwerk: Arnold Böcklin. Severus Verlag, 2017. 72 s.; *Schmid H. A.* Arnold Böcklin / H. A. Schmid. München: «verlegt bei f. Bruckmann a.-g. München», 1922. 97 s.

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Александр Демченко

ВЕЛИКИЙ МЫСЛИТЕЛЬ

Заявленная тема предлагаемой статьи — «Великий мыслитель» — многократно затрагивалась в обширной литературе о творчестве Людвига ван Бетховена, о чем свидетельствует недавно изданный библиографический справочник [7]. На подступах к внимательной разработке данной темы уже были отдельные труды с середины XIX до середины XX века [1], [3], [4]. Более детальная работа в этом направлении велась в различных ракурсах в последние десятилетия [8], [6], [9], [12], главным образом в фундаментальных монографиях [2], [7], [10], [11], [13]. Тем не менее подробного рассмотрения интеллектуальной составляющей наследия великого композитора до сих пор не предпринималось, что и поставлено целью настоящей работы.

Говоря о соприкосновениях музыки Бетховена с философскими исканиями его времени, мы в полной мере сознаем, что рубеж XIX века был не только эпохой героев и грандиозных исторических событий, но и эпохой мысли и мыслителей. Можно напомнить, что на те годы приходится один из кульминационных этапов развития философии. Главным достижением ее стала немецкая классическая философия в движении от Лессинга и Канта к Гегелю, в художественной литературе философские тенденции получили свое высшее выражение в «Фаусте» Гете.

Прямой параллелью к этому в музыкальном искусстве явилось творчество Бетховена. Приступая к непосредственному рассмотрению сферы мыслительной деятельности, выделим последовательный ряд из трех позиций по принципу нарастания углубленности интеллектуального процесса: созерцание, медитативность, философская лирика.

Если попытаться дать характеристику *созерцательных настроений*, то в первую очередь следует выделить светлое, спокойное, подчеркнуто уравновешенное расположение духа бетховенского героя, пребывающего в благостнo-умиротворенном состоянии и наслаждающегося высокой поэзией уеди-

нения. И это именно лирика, поскольку превалирует не строгость тона и тем более отрешенность, а теплота чувства, эмоциональная наполненность. Более того, при всей возвышенно-величавой настроенности эти раздумья несут в себе ощущения душевного отдохновения (как, например, характер кантилены и элементы светской «валяжности» во вторых частях Пятой фортепианной сонаты, Седьмой скрипичной сонаты и Восьмого квартета).

Очень часто созерцательная лирика Бетховена выступает в сопряжении с пасторальностью, когда рисуется натура человека, который находится наедине с природой, любит картину окружающего бытия, выказывая преклонение перед красотой мира. Это особенно ощутимо в произведениях с участием оркестра, создающего пейзажную ауру (*Adagio* Первого фортепианного концерта и Четвертой симфонии, *Largo* Второго концерта и *Larghetto* Второй симфонии).

Прекрасными образцами лирики размышлений, произрастающей на лоне природы, являются медленные части Третьего концерта и Девятой симфонии, которые представляют собой пространные отступления от героико-драматической магистрали этих произведений, причем в концерте степень этого «отступления» усилена необычным колористическим соотношением тональностей: *E-dur* после *c-moll* I части.

Обе части несут в себе ощущение покойной умиротворенности человеческого духа, что подчеркнуто медлительной величавостью движения (*Largo* Третьего концерта, *Adagio* Девятой симфонии). И в обоих случаях это вдохновенная песнь о возвышенных чувствах и помыслах, которая разворачивается в естественной опоре на изумительную пластику и красоту бескрайнего в своем течении мелоса. Его поток наполнен просветленными раздумьями, которые рождаются в созерцании даров природы, когда на человека нисходит душевная благодать, и хочется повторить вслед за Гете «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Основное различие между рассматриваемыми частями проистекает из специфики жанра и фактуры. В *Largo* концерта доминирует партия фортепиано, и это неизбежно привносит сильный личностный акцент. К тому же монолог рояля отличается здесь углубленностью, погружением «в себя» и некоторой отрешенностью (хоральный строй тематизма придает звучанию оттенок молитвенности).

Adagio симфонии соотнесено с категориями всеобщего и даже вневременного, в нем более отчетливо ощущение всеобъемлющей соприродности. И если первая из основных тем этой части, вознесенная над земными страстями, наделена чертами строгости и сосредоточенности, то особое обаяние второй темы — в открытой эмоциональности ее проникновенного лиризма. По характеру и песенному складу она близка II части Шестой симфонии с авторским заголовком «Сцена у ручья».

Наконец, еще одно различие медленных частей концерта и симфонии состоит в том, что *Largo* от начала до конца пребывает в единой плоскости философского созерцания, а в *Adagio* оно дважды прерывается вторжением громогласных фанфар, призванных напомнить о страждущем человечестве и возвращении на стезю активных деяний. Этот императив предваряет финал.

* * *

В сравнении с созерцательной лирикой, *медитативность* (от лат. *размышление*) подразумевает запечатленную в музыке ощутимо большую сосредоточенность и углубленность интеллектуального процесса¹.

Бетховенская медитативность — явление во многом исключительное. Одну из редких крупниц ее преддверия можно отметить в моцартовской Фантазии и сонате *c-moll*. Эпизод рондо ее II части, написанный в *As-dur*, стал «матрицей» для темы аналогичной части Восьмой сонаты Бетховена (в том же *As-dur*).

Характерный для себя строй медитативности композитор настойчиво разрабатывал с самых первых фортепианных сонат. И уже в *Adagio* Третьей (1795) находим впечатляющее соединение самоуглубленности, значительности духовного погружения с мудрым спокойствием и гармоничностью общего тону́са.

Одной из важнейших опор подобного симбиоза становится хоральность, подаваемая в темброво насыщенном «виолончельном» регистре, придающая мыслительному потоку модус сакральности.

Еще раньше, в *Largo appassionato* Второй сонаты (1795), был заявлен ставший не менее важным принцип «*перипатео*» (от греч. *прогуливаться, прогуливаюсь*). Согласно преданию, Аристотель читал свои лекции, прохаживаясь с учениками в саду или в крытой галерее. Основанная им в 335 году до н.э. философская школа, просуществовавшая около тысячелетия, получила название перипатетическая.

Перипатетизм, как естественное состояние, способствующее умственному процессу, нашел отображение в музыке Бетховена в формах неспешно-мерного шагового движения. Ритмически это организуется линией баса (обычно *non legato*), поддержанной репетиционным пульсом сопровождающих голосов. Помимо упомянутого произведения, в ряду многочисленных вариантов бетховенского «перипатео» в качестве показательных можно назвать III часть Тринадцатой сонаты и II часть Четвертой симфонии.

* * *

По мере нарастания степени глубины, масштабности и концентрированности воссоздаваемой мысли медитативность переходит на уровень того, что обычно именуют *философской лирикой*.

В упомянутой выше Второй фортепианной сонате был не только открыт принцип «перипатео», но и наблюдалось прямое приближение к высотам запечатления философской мысли. При этом существенна также роль диалогичности: через контрасты регистров и типов фактуры, через включение вопросно-ответных структур, вплоть до прямого диалога (с т. 37). Законченное воплощение философской мысли представляет *Largo* Седьмой сонаты (1796–1797).

В опоре на хоральную фактуру и «шаговый» ритм композитор добивается особо возвышенных состояний, серьезности и строгости высказывания. Сокровенные раздумья передаются посредством декламационной, глубоко прочувствованной речи (характерна ремарка *con gran espressione*).

При всей уравновешенности величаво-спокойного тона, заданного в том числе и медлительностью темпоритма, и при преобладающем светлом колорите в ходе развертывания мыслительной материи естественным образом возникают зоны напряжения с набегающей тенью сумрачной рефлексии и с патетическими акцентами императивно-волевого начала. Это сообщает интеллектуальному процессу многообразие ракурсов и оттенков.

Многообразие ракурсов и оттенков, передающее диалектику движения мыслительного потока, Бетховен нередко раскрывал на основе вариационной формы. Один из примеров — III часть Фортепианного трио № 6 (ор. 97, 1811).

Начальным этапом развертывания формы становится хоральная тема, олицетворяющая мир возвышенных дум с их особой сосредоточенностью и самоуглубленностью. В ходе последующего изложения происходит все большая детализация фактурного контура и неуклонное дробление ритма (вплоть до 32-х). С каждой новой вариацией образ предстает в иных гранях, чему служит поразительное разнообразие средств бетховенского инструментализма и многокрасочность его звуковой палитры.

При этом неизменно сохраняется состояние светлого душевного покоя, покоряющая одухотворенность, подчеркнутое благородство изъяснения. Вот почему столь необходимым оказывается возвращение в конце к исходному облику тематического материала.

Аналогичную драматургическую траекторию находим и в других подобных страницах философской лирики, прежде всего в медленных частях фортепианных сонат, в том числе в «Аппассионате».

В скорбном монологе II части Седьмой фортепианной сонаты (1796–1798) отражен углубленный духовный поиск, представленный в развернутой сонатной форме с новой темой в разработке, динамизированной репризой и большой кодой.

Напряженнейший интеллектуальный анализ в этой поэме страданий приобретает характер исповеди, в которой сквозит мысль об одиночестве человеческой души (в репризе это подчеркнуто фрагментами одноголосной ткани). *Largo e mesto* становится чередой *lamenti* с их предельным торможением темпа, тоскливо понижающими интервалами и уменьшенными гармониями, что дополняется экспрессией патетических нагнетаний и всплесков отчаяния.

* * *

В ряде поздних произведений философская лирика Бетховена приобретает все более отрешенный характер и, абстрагируясь, становится в некотором роде «вещью в себе», либо, наделенная особой кристалличностью, поднимается в царство духовного идеала, устремляясь к некоему «абсолюту» (В. Бобровский говорил об уходе в «*надзвездные выси*»²).

Подобное могло происходить даже в сфере фортепианной миниатюры (Багатель ор. 126 № 3), но в полной мере развернулось в медленных частях последних фортепианных сонат и струнных квартетов.

В сонатах, начиная с Двадцать восьмой (1816), а затем в Двадцать девятой (1817–1819), Тридцатой (1820), Тридцать первой (1821 или 1822) и Тридцать второй (1821–1822), погружение в мыслительный процесс сопровождается нарастанием психологической углубленности. Для конкретизации остановимся на двух образцах.

Тема вариаций III части Тридцатой сонаты открывает и венчает изложение, воспаряет над обыденностью бытия.

Вторая часть Тридцать второй сонаты Бетховена получила название Ариетта. И, действительно, для нее характерна напевная мелодика, но в сочетании с фактурой хорального склада и в условиях чрезвычайно замедленного темпа она приобретает характер замкнутости «в себе» с самопогружением в сокровенно-заповедное.

Следующие затем вариации раскрывают различные грани «нисхождения на землю», завершаемого окончательным вознесением духа человеческого в высь с его истаиванием в небесных далях.

В третьих частях последних квартетов (Пятнадцатый, 1825; Шестнадцатый, 1826) в опоре на хоральную фактуру и предельно замедленный темп (*Molto adagio* и *Lento assai*) происходит восхождение к тому типу созерцательной лирики, который созвучен понятию кантовского «чистого разума».

В статье были представлены определенные градации бетховенского интеллектуализма: от светлой медитативности созерцательного плана и напряженно-страстных поисков истины до погружения в самые глубины мыслящего «я» и восхождения к высотам отрешенного абстрагированного универсума.

К этому следует присоединить то, что присутствовало в ходе изложения в качестве подтекста — выверенная диалектичность в развертывании художественного материала с подчинением всего и вся принципу развития. В данной сфере это открывало совершенно новые горизонты музыкальной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчество. Издание пятое. Москва: Музыка, 1977. 447 с.
2. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х т. Москва: Московская консерватория, 2009. Т. 1, 535 с., Т. 2, 595 с.
3. Роллан Р. Гете и Бетховен // Р. Роллан Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках. Выпуск 6. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 208 с.
4. Серов А. Девятая симфония Бетховена, ее склад и ее смысл // А. Серов А. Критические статьи, т. 1. Санкт-Петербург: Тип. деп. уделов, 1892. С. 483–491.
5. Davies P. The Character of a Genius: Beethoven in Perspective. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
6. DeNora T. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
7. Dorfmueller K. (und andere) Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. Munich: Henle, 2014. 842 p.

8. *Geck M.* Beethoven. London: Haus, 2003. 173 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfinger K.* Beethoven. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824. London: Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

REFERENCES

1. *Al'shvang A.* Lyudvig van Bethoven. Ocherk zhizni i tvorchestvo. Izdanie pyatoe [Alschwang A. Ludwig van Beethoven. Essay on life and creativity. Fifth edition]. Moscow: Muzyka, 1977. 447 p.
2. *Kirillina L.* Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t. [Kirillina L. Beethoven. Life and work. In 2 volumes]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. T. 1, 535 p. T. 2, 595 p.
3. *Rollan R.* Gyote i Bethoven // Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vypuskah. Vypusk 6 [Rolland R. Goethe and Beethoven // Rolland R. Musical and historical heritage. In 8 issues. Issue 6]. Moscow: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2018. 208 p.
4. *Serov A.* Devyataya simfoniya Bethovena, eyo sklad i eyo smysl // Serov A. Kriticheskie stat'i, t. 1 [Serov A. The Ninth symphony of Beethoven, its warehouse and its meaning // Serov A. Critical articles, vol. 1]. Sankt-Peterburg: Tip. dep. udelov [Saint Petersburg: Tip. DEP. udelov], 1892. P. 483–491.
5. *Davies P.* The Character of a Genius: Beethoven in Perspective. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
6. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803. Berkeley, California: University of California Press, 1995. 232 p.
7. *Dorfmüller K. (und andere)* Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm [Dorf Müller K. (and others) Ludwig van Beethoven. Thematic-bibliographical catalogue of works. Revised and substantially expanded new edition of the catalogue raisonné of works by Georg Kinsky and Hans Halm]. Munich: Henle [Munich: Henle], 2014. 842 p.
8. *Geck M.* Beethoven. London: Haus, 2003. 173 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfinger K.* Beethoven [Kropfinger K. Beethoven]. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824. London: Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination. Berkeley: University of California Press, 2003. 344 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ввиду материальных затруднений Бетховен вынужден был подростком оставить школу. С этого момента он активно занимался самообразованием; композитор знал латынь, итальянский и французский языки, много читал. Для него это было не самоцелью, а исходило, по его словам, из стремления «понять сущность лучших и мудрейших людей каждой эпохи» [3, 151].

Не был случайностью тот факт, что он некоторое время занимался на философском факультете Боннского университета, что опять-таки прервалось по причине внешних обстоятельств.

² Подробнее об этом см.: *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: URSS, 2011. С. 264.

Ольга Москвина

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА Р. ШТРАУСА «ДОН КИХОТ»: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Обращение Р. Штрауса к сюжету романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» не было новым в истории мировой музыкальной культуры. Этот роман вызвал множество оперных и балетных откликов. Например, в 1690 году в Гамбурге была поставлена комедия с музыкой И. Ф. Ферча «Странствующий рыцарь Дон Кихот Ламанчский», в 1694 году в Лондоне — «Комическая история Дон Кихота» на музыку Г. Перселла. Среди оперных воплощений этой темы — «Дон Кихот в Сьерра-Морене» Ф. Конти, «Дон Кихот при дворе герцогини» А. Кальдары, «Дон Кихот» Дж.Б. Мартини, И. Хольцбауэра, Н. Пиччинни, Б. Шака, А. Маццукато, «Дон Кихот на свадьбе Гамаша» А. Сальери, «Дон Кихот Ламанчский» Дж. Паизиелло, А. Тарки, К. Диттерсдорфа, П. Дженерали, М. Гарсиа, Ф. Риччи, В. Кинцеля. Из балетов наиболее популярен сохранившийся до наших дней в репертуаре театров «Дон Кихот» Л. Минкуса.

Если обратиться к первоисточкам рыцарского сюжета, то становится очевидным, что в реальности — в отличие от романного пространства — жизнь рыцарей была более приземленной. Каждый из них стремился, прежде всего, удовлетворить свое честолюбие, участвуя в различных турнирах или продвигаясь по военной службе. Зачастую женитьба на богатой даме оказывалась решением многих (в том числе и материальных) проблем. Однако в романах, воспевающих смелость и благородство героя, рыцарские сюжеты воплощались высоким слогом.

Сочинение Сервантеса представляет собой череду традиционных для рыцарского романа сюжетных эпизодов. Иронизирование автора над чудаковатым рыцарем, по мнению Е. Мелетинского, является началом формирования нового пародийного романа¹. Об этом пишет и Н. Н. Коробейникова в статье о «странствующих образах» в музыке: «Сервантес утверждал, что хотел

написать пародию на популярные романы о подвигах странствующих рыцарей, чтобы насмешкой убить у читателя интерес к этому устаревшему жанру» [2, 144]. Именно сатиру на мечтателей и увидели современники великого испанца в романе Сервантеса.

Если в XVIII веке для музыкальных воплощений романа Сервантеса характерна комическая трактовка, то в XIX веке — романтическая: композиторы обращают внимание на эмоциональность героя, его способность к идеализации окружающего мира.

Одним из наиболее ярких, блистательных и в то же время трогательных музыкальных прочтений романа является симфоническая поэма Р. Штрауса «Дон Кихот» (ор. 35). Р. Штраус трактует образ Дон Кихота как в лирико-мечтательном, так и в ироническом планах.

Г. Гейне считал, что в своем романе Сервантес стремился дать острую сатиру на рыцарство, «чтобы показать их [рыцарских романов — О. М.] нелепость и предать всеобщему осмеянию, а значит, и уничтожить их» [1, 190]. Р. Штраус значительно сглаживает сатиру, мягко иронизируя над чудачествами рыцаря. Композитор относится к герою с сочувствием, выводя на первый план идиллически-мечтательное, а порой даже трагическое начало. «Дон Кихот — символ гибели возрожденческой эпохи, символ гибели крупной, богатырской личности, которая титанически и красиво утверждала себя на все времена как в своих собственных глазах, так и в глазах всей окружающей общности. Эстетика романа Сервантеса — это эстетика гибели стихийно утверждающей себя и титанически-артистически действующей богатырской личности человека Возрождения. Это эстетика безусловно трагическая и безысходная» [3, 619].

Стоит отметить, что композитор в название поэмы — «Don Quixote, Introduzione, Tema con variazioni, Finale. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters, für großes Orchester, Op. 35» («Дон Кихот, интродукция, тема с вариациями, финал. Фантастические вариации на тему рыцарского характера для большого оркестра, опус 35») — наряду с немецким названием выносит итальянское («Tema con variazioni»). Это означает, как пишет западный исследователь творчества Р. Штрауса А. Садрих, «сознательное подражание музыкальной традиции, внутри которой можно встретить вариации как самостоятельный цикл, так и в качестве части вышестоящей формы» [8, 158]. Р. Штраус создал симфоническую поэму, используя форму двойных вариаций.

Важно подчеркнуть, что Р. Штраус не столько иллюстрирует литературный сюжет музыкой, сколько ведет повествование романа Сервантеса другим языком, во многом аналогичным литературному. Через использование различных музыкальных жанров и их сочетаний композитор создает яркие образы.

Композиция поэмы представляет собой тему с десятью вариациями, которые обрамлены интродукцией и финалом. Хотя Р. Штраус в название и помещает «Introduzione, Tema con variazione e Finale», однако по су-

ти создает двойные вариации: важное значение имеет не только тема Дон Кихота, отмеченная в партитуре как «Тема», но и тема Санчо Пансо, экспонируемая (как и тема Дон Кихота) в разделе «Тема» и выделенная ремаркой Maggiore (ц. 14). Обе эти темы периодически звучат на протяжении всего сочинения.

Поэма открывается интродукцией и темой, которые составляют крупную двухчастную композицию. В этом разделе представлены важнейшие с точки зрения музыкальной драматургии образные сферы, которые получают дальнейшее развитие. Диалогизм романа раскрывается композитором музыкальными средствами: в двойных вариациях, в которых контрапунктируют темы Дон Кихота и Санчо Пансы, создавая эффект диалога персонажей, а также темы Дон Кихота и Дульсинеи².

Десять вариаций, следующих за изложением темы, с различной степенью подробности переключаются с событиями романа³.

Главный акцент в поэме Штрауса поставлен на ироничной трактовке образа Дон Кихота, которая проявляется уже в самом начале поэмы. Фанфара, открывающая сочинение (интродукцию), звучит не призывно, как это для нее характерно, а воздушно и облегченно с точки зрения фактуры и инструментовки. Она является интонационным зерном музыкальной характеристики Дон Кихота, символом рыцарства и, соответственно, образа главного героя поэмы. Фанфара задает ироничный тон всему произведению (что нашло отражение в ремарке «*Ritterlich und gallant*» — «рыцарственно и галантно»). Традиционно ее принято ассоциировать с группой медных духовых инструментов, но композитор поручает фанфару флейте и гобою: она не совсем «настоящая», как и «рыцарь» Дон Кихот.

В процессе развертывания поэмы композитор трансформирует образ Дон Кихота: герой начинает чувствовать себя более уверенно в амплуа рыцаря; таким образом, и фанфара приобретает более привычные краски — звучит у группы медных духовых инструментов (труб).

У Сервантеса, а вслед за ним и у Р. Штрауса, ирония проявляется в несоответствии того, кем герой представляет себя и кем он является на самом деле. Подобная трактовка самосознания персонажа созвучна трагедии «маленького человека», которая развивается в конце XIX — начале XX века. Можно вспомнить представителей русской литературы — Н. Гоголя, Ф. Достоевского, в музыке — А. Даргомыжского, Д. Шостаковича, А. Шнитке, в живописи — М. Шагала и других, в произведениях которых эта тема получила воплощение.

Трагедия «маленького человека» у Р. Штрауса представлена нетрадиционно. Обычно маленький человек ощущает себя беспомощным в окружающем мире, которого он боится. У Сервантеса же и Р. Штрауса, напротив, Дон Кихот мнит себя рыцарем и героем, хотя по сути является «маленьким человеком». Однако финал поэмы Р. Штрауса все ставит на свои места. Дон Кихот, наконец, прозревает и осознает себя тем, кем является на самом деле:

«Я называю бреднями то, что было до сих пор, — возразил Дон Кихот, — бреднями, воистину для меня губительными» [7, 460];

«... полно сеньоры, — молвил Дон Кихот, — <...> Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый. Искренним своим раскаянием я надеюсь вновь снискать то уважение, коим я некогда у вас пользовался» [7, 463].

Поскольку жанр для Р. Штрауса является определяющей характеристикой образов и ситуаций, рассмотрим поэму «Дон Кихот» сквозь призму жанрового прочтения.

Одно из наиболее значимых мест в поэме занимает жанр марша (пример 1).

Пример 1. Р. Штраус. «Дон Кихот». Интродукция (ц. 3)



В связи с ироничной трактовкой рыцарского образа Дон Кихота Р. Штраус использует марши довольно упрощенного, порой примитивного характера. Типичное для данного жанра восходящее движение мелодии по звукам трезвучия, четырехдольный размер, чеканный ритм, а также тембр медных инструментов (четыре трубы) воплощает рыцарственный образ Дон Кихота. Он активен и в любую минуту готов броситься навстречу новым приключениям, однако «подвиги» героя заканчиваются непредсказуемо. Например, в одной из глав романа Сервантеса можно встретить описание весьма странного внешнего вида Дон Кихота и его поведения:

«Был он [Дон Кихот — О. М.] в одной сорочке, столь короткой, что она едва прикрывала ляжки, а сзади была еще на шесть пальцев короче, <...> на левую руку он намотал одеяло, внушавшее Санчо отнюдь не безотчетную неприязнь, а в правой держал обнаженный меч, коим он тыкал во все стороны, произнося при этом такие слова, как если б он, точно, сражался с великаном» [7, 417].

Способность выдавать желаемое за действительное, иллюзорную рыцарственность Дон Кихота Сервантес подчеркивает неоднократно, к примеру, в следующем отрывке:

«... глаза у него были закрыты, ибо он спал, и это ему приснилось, что он бьется с великаном; воображению его так ясно представлялось ожидавшее его приключение, что ему померещилось, будто он уже прибыл в королевство Микомиконья и сражается с ее недругом; и, полагая, что он наносит удары мечом великану, он пропорол бурдюки, так что все помещение было залито вином» [7, 417].

Для воплощения подобных ситуаций Р. Штраус использует примитивные марши. Они, к примеру, обрамляют эпизод встречи со стадом баранов во второй вариации. По соответствующему этому эпизоду сюжету, Дон Кихот уверен, что перед ним не стадо баранов, а огромное войско, таким образом марш воплощает решимость рыцаря перед «боем». Нарочитую незамысловатость и прямолинейность маршу придает большое количество точных повторов одного и того же мелодического оборота, представляющего собой опевание терцового тона (пример 2), эта маршевая тема в точности без единого изменения воспроизводится в конце вариации.

Пример 2. Р. Штраус. «Дон Кихот». Вторая вариация (ц. 21, тт. 9–11)



Обращает на себя внимание внезапность появления марша. Он неожиданно «врезается» в разнообразный материал: в третьей вариации после танцев, в четвертой вариации — после темы пилигримов. Это характеризует определенные психологические свойства Дон Кихота, такие как скоропалительность в принятии решения и стремление к незамедлительному его осуществлению, что, в свою очередь, приводит к плачевным последствиям. Например, в четвертой главе романа Сервантеса так описывается одно из приключений Дон Кихота:

«Дон Кихот проехал уже около двух миль, когда глазам его открылось великое скопление народа. Как выяснилось впоследствии, то были толедские купцы <...>. Их было шестеро, и ехали они под зонтиками, в сопровождении семи слуг <...>. Завидев их, Дон Кихот тут же вообразил, что его ожидает новое приключение <...>. Он вытянулся в стременах, сжал в руке копьё, заградился щитом и в ожидании странствующих рыцарей, за каковых он принимал и почитал толедских купцов, с крайне независимым и гордым видом остановился на самой дороге <...>. Он взял копьё наперевес и с такой яростью и ожесточением ринулся на своего собеседника, что если бы, на счастье дерзкого купца, Росинант по дороге не споткнулся и не упал, то ему бы не поздоровилось. Итак, Росинант упал, а его хозяин отлетел далеко в сторону; хотел встать и не мог: копьё, щит, шпоры, шлем и тяжеловесные старинные доспехи связали его по рукам и ногам» [7, 41].

Жанр марша в поэме Р. Штрауса имеет и скерцозное воплощение, представленное в десятой вариации (пример 3). Скерцозность проявляется в триольном пунктирном ритме, а также упругом, чеканном маршеобразном ха-

рактуре, что особенно важно — в высоком регистре; композитор использует тембровый микст деревянно-духовых инструментов (флейта пикколо, флейта, гобой, кларнет) с медными (три трубы).

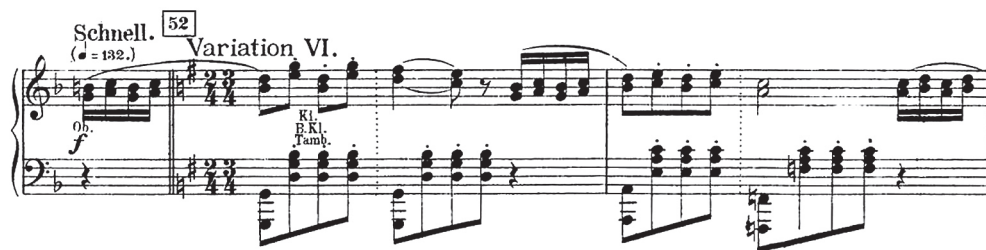
Пример 3. Р. Штраус. «Дон Кихот». Десятая вариация (ц. 68)



Помимо марша в поэме важное место занимают *танцевальные жанры*. Это и простоватый деревенский танец, и вальс, и даже танго. Балетный дивертисмент напоминает фрагмент третьей вариации. Не вызывает сомнений тот факт, что Р. Штраус в поэме создал аллюзии на балет Минкуса «Дон Кихот». Это сказывается в характеристике главных героев — преобладании в тематизме персонажей жанров, связанных с движением: маршем, крестьянским танцем, вальсом, танго. Можно сказать, что штраусовские герои имеют психопластический портрет.

Есть все основания полагать, что Р. Штраус стилизует отдельные фрагменты своей поэмы как балетные дивертисменты (например, в третьей и шестой вариациях). В шестой вариации воплощены мечтания Дон Кихота о своей возлюбленной — Дульсинея Тобосская. Здесь композитор воссоздал дуэт грубоватой женщины (какой на самом деле является Дульсинея), воплощенной через простоватый крестьянский танец, и галантного Дон Кихота, воспевающего свою возлюбленную (пример 4).

Пример 4. Р. Штраус. «Дон Кихот». Шестая вариация (ц. 52)

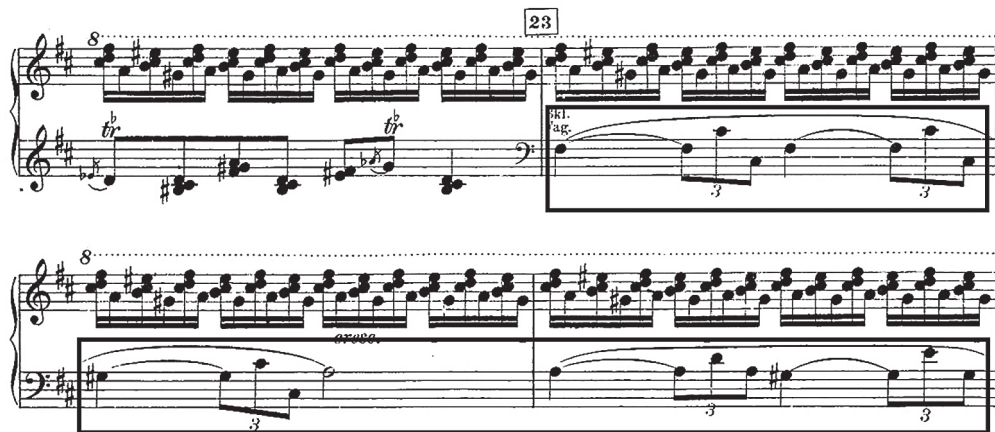




Как уже отмечалось, основной формой симфонической поэмы являются вариации, однако особо следует отметить трактовку вариаций — не только как формы, но и как жанра. Подобная интерпретация не случайна и связана со стилизацией балетных номеров. В классических балетах вариации являются важнейшим жанром, используемым для представления героя.

Жанр вальса применяется Р. Штраусом для воплощения идеалистических картин, воображаемых Дон Кихотом. Рыцарь выдает желаемое за действительное, романтизируя и принимая мельницы за оруженосцев, стадо овец за воинов, а бурдюки с вином за великанов. Так, например, в *третьей вариации* встреча Дон Кихота со стадом овец описана следующим образом: на фоне диссонирующих аккордов, иллюстрирующих бляение баранов, звучит вальсообразная тема, которая олицетворяет воображаемый мир Дон Кихота, в данном случае — сражение в его грезах (пример 5).

Пример 5. Р. Штраус. «Дон Кихот». Третья вариация (ц. 23)



Если в середине XIX века вальс символизировал нечто прекрасное, идеальное, то на рубеже XIX–XX веков и в XX веке вальс обретает новые трактовки, нередко противоположные. В творчестве Ф. Листа он становится демоническим («Мефисто-вальс»), Равеля — трагическим, в творчестве Хиндемита вальс нередко исполнен страхов и предощущений (Сюита «1922»), в творче-

стве Д. Шостаковича — саркастическим (Квартет №8). В поэме Р. Штрауса вальс обретает ироничную трактовку.

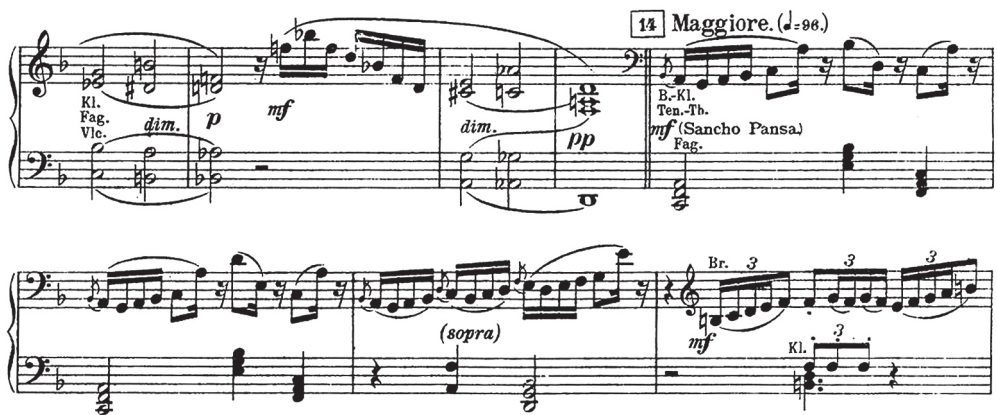
Крестьянский танец встречается в третьей и шестой вариациях. Шестая вариация воплощает образ Дульсинеи. Сервантес следующим образом описывает встречу с ней Дон Кихота:

«Дон Кихот <...> устремил смятенный взор на ту, которую Санчо величал королевою и герцогинею; а так как Дон Кихот видел в ней всего-навсего деревенскую деву, к тому же не слишком приятной наружности, круглолицую и курносую, то он был озадачен и не смог выговорить ни слова» [7, 258].

У Р. Штрауса это хоть и простой, но довольно изящный танец, полный грации (пример 4), в чем сказывается влияние «балетной» версии «Дон Кихота».

В танцевальной манере воплощен композитором и Санчо Панса. Жанровой основой темы Санчо Панса (пример 6) является бурлеска, грубовато-комический характер которой ярко передан Р. Штраусом. Это психопластический портрет неуклюжего, благодушного и несколько глуповатого оруженосца. Санчо Панса весьма труслив (вторая черта Санчо Пансы) и Р. Штраус остроумно передает это в скерцозных оборотах, воплощающих трепет и состояние ужаса. Однако в музыкальном портрете Санчо Пансы присутствует и своеобразная грациозность, хотя и достаточно неуклюжая (очень уж простенькие каденции заканчивают его тему): герою свойственны мечтательность, мысли о красоте. Все три образных плана личности Санчо Пансы воплощены в его теме (пример 6). Мелодическую линию темы Санчо Пансы исполняют бас-кларнет и тенор (тенор-туба) с аккомпанементом трех фаготов.

Пример 6. Р. Штраус. «Дон Кихот». Тема Санчо Пансы (ц. 14)

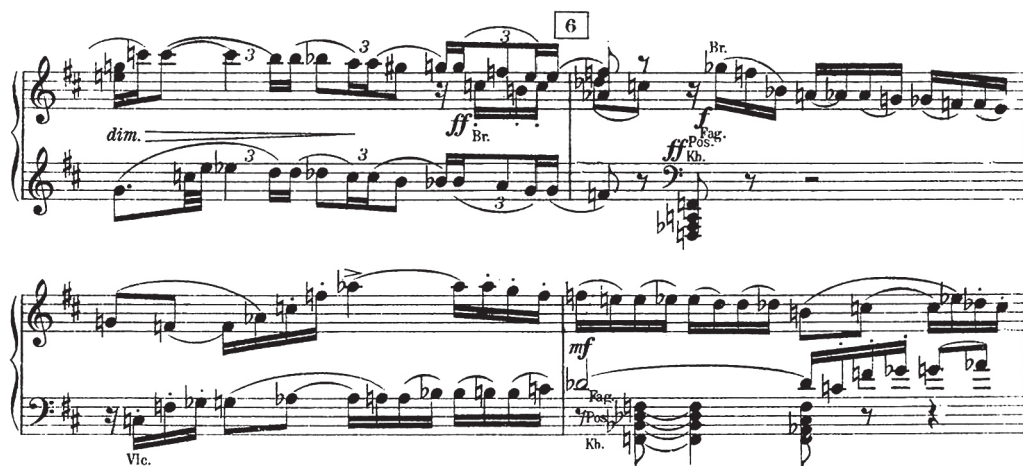


Танго — этот жанр также имеет место в поэме⁴. Через использование достаточно вульгарных интонаций композитор расширяет психологический

спектр характеристики Дон Кихота, которому при всей его видимой галантности и воспитанности не чужды мысли и поступки не самого высокого духовного содержания. Жанр танго, как символ пошлости и чувственности, неоднократно будет встречаться в творчестве А. Шнитке, например, в *Concerto grosso* №1, музыке к кинофильму «Агония», кантате «Доктор Фаустус».

Интонации танго зарождаются в интродукции (пример 7), а ее кульминацией является пятая вариация. Интонация танго имеет характерный ход в виде нисходящей секунды, которая сообщает танцу эмоциональность и чувственность.

Пример 7. Р. Штраус. «Дон Кихот». Интродукция (ц. 6)



Благодаря жанровым характеристикам Дон Кихот показан многопланово. Композитор использует такие жанры, как марш (рыцарский и скерцозный), вальс, танго и хорал — все вместе они создают яркий и колоритный портрет Дон Кихота. Само переключение из одного жанра в другой, их смена (фанфары, первый элемент темы Дон Кихота, — хоралом, а марш — танго) довольно точно обрисовывает психологический портрет героя, демонстрируя внезапную, порой нелогичную смену настроений. В психологически достоверной и многоплановой передаче характера Дон Кихота и других персонажей музыкальное повествование оказывается близким романному.

В поэме также представлен жанр *хорала*. В использовании темы хорала можно увидеть связь с композиторами-романтиками, например, с Листом, Шопеном, Вагнером и другими.

В соответствии с содержанием романа Сервантеса тема хорала в симфонической поэме «Дон Кихот» появляется в моменты встреч Дон Кихота с пилигримами. Как и другие «серьезные» жанры, хорал трактуется композитором весьма иронично. Так, например, в четвертой вариации на фоне продолжительных длительностей звучат секундовые интонации, сходные с интонация-

ми танго. Благодаря смешению жанров вырисовывается вся сущность «святости» самого Дон Кихота и пилигримов (четвертая вариация — пример 8).

Пример 8. Р. Штраус. «Дон Кихот». Четвертая вариация (ц. 43)



Постепенно к концу поэмы проявляется тенденция к увеличению количества хоральных аккордов по сравнению с изложением в теме (в коде десятой вариации их изложение составляет 14 тактов, ранее ограничиваясь одним-двумя). В шестой вариации хоральные аккорды символизируют квази религиозное чувство, но их хроматическая гармонизация указывает на истинные мысли Дон Кихота, который мечтает только о любви. К концу восьмой вариации происходит постепенное просветление мыслей героя, рыцарственность которого превратилась в «святость». Фанфара, изложенная в умеренном темпе, протяженными длительностями и в аккордовом изложении, знаменует победу духовного начала. Так постепенно пропадает ирония, и тон высказывания становится более серьезным. Подобное «просветление», отречение от предшествующей жизни наблюдалось и в поэме «Дон Жуан»⁵.

Таким образом, в поэме «Дон Кихот» жанровый компонент, посредством которого композитор воплощает сущность каждого персонажа, является одним из самых важных. С помощью жанрового синтеза Р. Штраусу удалось создать яркие неповторимые образы и ироничную трактовку романа и его персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гейне Г. Введение к «Дон Кихоту» // Генрих Г. Собрание сочинений в 6 т. Москва: Художественная литература, 1983. Т. 5. С. 187–205.
2. Коробейникова Н. Н. Мир «странствующих образов» в музыке // Культурная жизнь юга России. Приложение. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2015. С. 144–145.

3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения: исторический смысл эпохи Возрождения. Москва: Мысль, 1998. 750 с.
4. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва: Наука, 1986. 320 с.
5. Москвина О. О. Особенности трактовки литературных персонажей в симфонических сочинениях Р. Штрауса // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник научных статей по материалам Международной конференции 28–29 сентября 2019 года [Гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров]. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки», 2019. С. 120–128.
6. Москвина О. О. Симфоническая поэма Р. Штрауса «Дон Жуан» op. 20: на перекрестке литературы и музыки // Музыка в парадигме художественных связей. Сб. научных статей и материалов. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. 2014. С. 31–42
7. Сервантес Сааведра Мигель де. Дон Кихот. Москва, 2007.
8. Sadrieh A. Konvention und Widerspruch. Harmosche und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern. Delmenhorst, 1997. 209 p.

REFERENCES

1. Geyne G. Vvedeniye k «Don Kikhotu» [Introduction to «Don Quixote»]. Genrikh G. Sobraniye sochineniy v 6 t. [Collected works in 7 vol]. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 1983. Vol. 5, P. 187–205.
2. Korobeynikova N. N. Mir «stranstvuyushchikh obrazov» v muzyke [The world of wandering images in music]. Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii. Prilozheniye [Cultural life of the south. Attachment]. Krasnodar: Krasnodarskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2015. P. 144–145.
3. Losev A. F. Estetika Vozrozhdeniya: istoricheskiy smysl epokhi Vozrozhdeniya [Renaissance aesthetics: the historical meaning of the Renaissance]. Moscow: Mysl', 1998. 750 p.
4. Meletinskiy Ye. M. Vvedeniye v istoricheskuyu poetiku eposa i romana [An introduction to the historical poetics of the epic and the novel]. Moscow: Nauka, 1986. 320 p.
5. Moskvina O. O. Osobennosti traktovki literaturnykh personazhey v simfonicheskikh sochineniyakh R. Shtrausa [Features of the interpretation of literary characters in the symphonic works of R. Strauss]. Muzykal'naya nauka i kompozitorskoye tvorchestvo v sovremennom mire [Musical Science and Composing in the Modern World]: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy konferentsii 28–29 sentyabrya 2019 goda [collection of scientific articles based on the materials of the International Conference on September 28–29, 2019]. Gl. red. L. V. Savvina, red.-sost. V. O. Petrov. [Ed.-status. L. V. Savvina] Astrakhan': GAOU AO DPO «Astra-khanskiy institut povysheniya kvalifikatsii i perepodgotovki», 2019. P. 120–128.
6. Moskvina O. O. Simfonicheskaya poema R. Shtrausa «Don Zhuan» op. 20: na perekrestke literatury i muzyki [R. Strauss's symphonic poem «Don Juan» op. 20: at the crossroads of literature and music]. Muzyka v paradigme khudozhestvennykh svyazey [Music in the Paradigm of Artistic Connections]. Sb. nauchnykh statey i materialov [Collection of scientific articles and materials]. Moscow: GMPI im. M. M. Ippolitova-Ivanova. 2014. P. 31–42.
7. Servantes Saavedra Migel' de. Don Kikhot [Don Quixote]. Moscow, 2007.
8. Sadrieh A. Konvention und Widerspruch. Harmosche und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern [Convention and contradiction. Harmonic and motivic development principles in Richard Strauss using the example of selected tone poems and operas]. Delmenhorst, 1997. 209 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [4, 224].

² Контрапункт тем Дон Кихота и Дульсинеи звучит в третьей вариации.

- ³ Остановимся на следующих сюжетно-событийных моментах поэмы и характеристиках образов: *интродукция* — Дон Кихот, теряя рассудок после прочтения романов, решает стать странствующим рыцарем; *тема* (ц. 12, т. 11) — экспозиция Дон Кихота (рыцаря печального образа); *Maggiore* (ц. 14) — экспозиция Санчо Пансы;
вариация I: Gemächlich (ц. 16, т. 5) — встреча Дон Кихота с ветряными мельницами;
вариация II: Kriegerisch (ц. 21, т. 7) — встреча Дон Кихота с воображаемым стадом овец;
вариация III: Mäßiges Zeitmaß (ц. 25, т. 2) — диалог Дон Кихота и Санчо Пансы;
вариация IV: Etwas Breiter (ц. 42, т. 3) — встреча Дон Кихота с пилигримами;
вариация V: Sehr langsam (ц. 47, т. 8) — мечты и бдения рыцаря;
вариация VI: Schnell. (ц. 52) — встреча Дон Кихота с Дульсинеей;
вариация VII: Ein wenig ruhiger как vorher (ц. 57) — воображаемый полет;
вариация VIII: Gemächlich (ц. 57) — неудачное путешествие на ладье;
вариация IX: Schnell und Stürmisch (ц. 63, т. 18) — встреча Дон Кихота с монахами;
вариация X: Viel Breiter. (ц. 66) — поединок с рыцарем Белой Луны;
финал: Sehr ruhig. (ц. 76, т. 5) — возвращение домой и смерть Дон Кихота.
- ⁴ Удивляет прозорливость композитора, воплотившего традиционные элементы жанра танго, ставшего популярным в Европе только после 1910 г. (поэма написана двенадцатью годами раньше).
- ⁵ Подробнее о изменении образной характеристики главного героя см. статьи автора: [5], [6].

Из истории русской музыкальной культуры

Александр Звонов

ПРИКЛАДНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ РУССКИХ ВОИНСКИХ ПЕСЕН XIX ВЕКА

В современном музыковедении воинские песни XIX века до настоящего времени не были систематизированы с точки зрения их функционирования в быту. Жанр воинских песен начинает формироваться как самостоятельная ветвь фольклорного творчества еще в XVIII веке. Песенные сборники того времени содержали в себе песни, никак не систематизированные по их принадлежности к источнику песнетворчества, как, например, народная или крестьянская песня, городская баллада или романс, воинские, тюремные или революционные песни. Только в конце XIX века работе по вопросам жанровой дифференциации было уделено внимание Е. К. Альбрехтом и Н. Х. Весселем в «Сборнике солдатских, казацких и матросских песен» [1]. Авторы этого издания воинских песен, подготовленного после многочисленных полевых командировок, во время которых нотный и песенный тексты записывались от нескольких лучших запевал воинских подразделений, определили прикладную функцию некоторых песен. В этом же направлении работали также П. Ф. Егоров, Ф. М. Косинский, В. Н. Мантулин, А. А. Ресин и В. Т. Насонов, Е. С. Швидченко, дифференцировав в своих сборниках собранные ими воинские песни по родам войск. Хронологическую систематизацию воинских песен попытался провести их собиратель штабс-капитан Г. М. Попов в своем сборнике «Боевые песни русского солдата» [4].

Ценность этих исследований очевидна, но результаты аналитической работы, проведенной в них, на сегодняшний день недостаточны. Некоторые сборники, изданные в XX веке, преследовали цель сохранения армейского музыкального наследия, например, 2-х томный «Песенник российского воина» [16] В. Н. Мантулина, в котором материалы XIX века претерпели бережную авторскую обработку, не потеряв своих стилистических черт.

Сведения о казачьих песнях, многие из которых являлись по своей сути воинскими, были получены благодаря широкой деятельности таких известных собирателей, как А. Д. Бигдай, Н. Н. Голубинцев, А. А. Догадин, А. В. и В. Ф. Железновы, А. М. Листопадов, А. И. Мякутин, Н. Г. Мякушин, А. Н. Пивоваров, А. А. Савельев. Они первыми дифференцировали песенный репертуар казаков с точки зрения тематики и территории их распространения. Одним из наиболее значительных с точки зрения объема публикаций (более пятисот) стал труд известного собирателя кубанского фольклора А. Д. Бигдая «Песни кубанских казаков» [3].

Таким образом, опираясь на значительный научно-исследовательский фундамент в области изучения воинской песни, автор данной работы предпринял попытку систематизировать репертуар воинских песен XIX века с точки зрения тематики, образной сферы, а также их прикладной функциональности.

В русской армии XIX века особая роль была уделена воспитанию новобранца как преданного приверженца православной веры, с одной стороны, и политических интересов монарха — с другой. Идеологические установки способствовали формированию у воинов русской императорской армии преданности своему Отечеству и воле политического руководства страны. С раннего детства у военнослужащих вырабатывалось «слепое» подчинение командованию: в кантонистских школах¹ у детей низших воинских чинов, в кадетских корпусах — преимущественно у детей дворян и духовенства. В дальнейшем вся жизнь солдат и офицеров проходила в атмосфере веры в Бога и царя. «Устав военных учебных заведений II класса» прямо указывает на необходимость беспредельной веры государю и беспрекословного подчинения старшему начальству [24, 17] будущих молодых офицеров, которые обязаны были того же требовать от подчиненных им впоследствии нижних чинов.

Эти идеи нашли свое отражение в текстах большинства воинских песен XIX века. Именно поэтому воинские песни религиозно-монархической (термин В. С. Цицанкина [25]) направленности играли важную роль в воспитании военнослужащих. Тексты таких песен содержали в своих строках обращение к царю как к отцу всех русских людей, помазаннику Божьему, защитнику слабых и грозному уничтожителю всякой несправедливости, умереть за которого — честь для воина. Например, в песнях «За Царя, за честь и славу», «Слава вам, герой севера», «Не труба трубит» содержались такие фразы: «за русскую державу с радостью они умрут <...> торжествуй, Романов дом!» [6, 25], «Велик Бог российский на небе, Александр наш на сей земле!» [4, 173].

Близкими к религиозно-монархическим песням по тематике были и духовные песнопения, исполнявшиеся в русской армии XIX века ежедневно. Церковные хоры воспитывали представления о таких качествах, необходимых военному, как терпение (в преодолении тягот армейской службы), воля, уверенность в истинности своей религии: «Дева днесь» [16, 22–23], «Житейское море» [16, 23], «В церкви» («много ниспослано ей [Руси — коммент. автора статьи] испытаний и много еще предстоит пережить» [16, 25]) и другие.

Воспитательное значение имела деятельность строгой цензуры, не допускавшая к публикации тексты, которые могли быть истолкованы в ущерб религиозному или политическому авторитету. Э. С. Литвин в своей вступительной статье к «Историческим песням XIX века» отмечал, что «идеологическое воздействие» сказывалось в изменении издателями «опасных» мест [11, 7]. Н. Николаев в журнале «Разведчик» от 1897 года пишет о том, что «скабрёзные» песни «совершенно вывелись» из репертуара солдат [14, 599].

Рассмотрим подробнее песню «Не труба трубит» [4, 160–163]. В песне рассказывается об историческом событии 1612 года — освобождении Москвы от польских интервентов. Она имеет *воспитательное значение*, так как способствует формированию у русских воинов мужества и отваги. В тексте повествуется о том, что одними из первых готовы сражаться высшие сословия общества — бояре и дворяне, причем не щадя своей жизни: «Наши деды как шли за родину, так и мы теперь за нее идем; рады головы за нее нести!» [4, 161]. Необходимо отметить, что царь в песне обращается к народу ни с позиции власти, как жесткий монарх, а как уверенный в своих силах и вместе с тем по-отечески любящий своих солдат военачальник, что, безусловно, вызывало у исполнителей уважение и преданность государю: «Уж ты, батюшка православный Царь! <...> Ты отец будешь сиротам по нас!» [4, 161].

Следует отметить использование архаизмов в способе стихосложения. Нерифмованные двухстопные строки пятисложного месомакра соединялись с мелодией из трех фраз, основанной на интонациях русской городской песни XIX века. Повторенная вторая поэтическая строфа придавала всему куплету песни трехчастную структуру. Куплет выглядит следующим образом: запев и дважды повторенный припев. Подобные сочетания сложных стоп и простых мелодико-метрических напевов были характерны для эпических и исторических воинских песен императорской армии. Такие песни воспитывали в военнслужащих патриотизм, мотивировали на героические поступки и воинские подвиги.

Мелодическое своеобразие этой песни заключается в сочетании призывных кварто-квинтовых интонаций и пунктирного ритма с напевностью, выраженной в поступенном движении мелодии (пример 1).

Пример 1. «Не труба трубит». Запев

Не скоро
запевала
тихо

Не тру - ба тру - бит звон - ка зо - ло - та,

Необходимо заметить, что мелодико-поэтическая строка запевалы имеет более существенное значение в разворачивании сюжета песни, чем строка, исполняемая хором, несмотря на то, что текст хора повторяется дважды. Это

становится очевидным, если рассмотреть первые строки куплетов: «Ой вы, русские добры молодцы! <...> Надевайте вы сабли вострыя, <...> Есть-ли Минины и Пожарские? <...> Лишь успел наш Царь слово вымолвить <...> То народ к Царю весь стекается <...>» [4, 160–163]. Вторые строки не имеют связного повествования и выполняют лишь пояснительную функцию: «Вы седлайте все ретивых коней <...> Что идет злодей на святую Русь <...> Нам тогда снимать наш булатный меч <...> Врага лютаго, кровожаднаго <...> Не река течет, не волна шумит <...>» [4, 160–163].

В партии хора преобладает танцевальный характер вокализации поэтического текста. Сдержанный темп, приглушенная динамика и мажорный лад напева способствуют созданию у слушателей светлого и оптимистичного настроения (пример 2).

Пример 2. «Не труба трубит». Припев

Не скоро
хор

очень тихо

Как воз-го-во-рит пра-во-слав-ный Царь, как воз-го-во-рит пра-во-слав-ный Царь.

Вся методология воинского воспитания была направлена на укрепление боеспособности русской армии, поэтому немало песен было сочинено на тему боевого товарищества, в которых воспевались взаимовыручка и преданность воинскому долгу всеми военнослужащими подразделения. Особую группу с точки зрения тематики составляют песни, содержащие в своих текстах призывы к действию. В исторических сведениях о традиции ведения боевых действий с пением упоминаются такие знаменитые полководцы, как А. В. Суворов и И. В. Гурко². Известен эпизод из истории русско-турецкой войны 1828–1829 годов, когда успешный штурм крепости Ахалцих Ширванским полком 15 августа 1828 года [4, 224–226] происходил под песню «Ой, во поле липонька стояла» (здесь и далее в тексте сохранена орфография оригинала).

Песни, поднимавшие воинов на победу и сопротивление вражеским силам, назывались боевыми. Их функцию можно определить как *мотивирующую* на поднятие боевого духа. Основное смысловое зерно, как правило, отражено уже в названии песен: «Бей врага ты смелей» [6, 85–86], «Война! К оружию!» [15, 64], «Вперед и под знамена» [4, 350], «Знают турки нас и шведы» [4, 372–373] (сл. С. Н. Марина; исполняли 19 марта 1814 года, когда русские войска вошли в Париж), «Вперед, славный русский полк» [2, 22], «Пойдем, братцы, за границу» («Пойдем, братцы, за границу бить Отечества врагов <...> между славными местами устремимся дружно в бой...» [18,

95]), «Друзья, под знамя соберемся» («умрем со славой, иль вернемся — на лаврах дома отдохнуть. За честь родной земли мы ляжем все, до единого, в бою... <...> Нам Царь и Вера дороги» [15, 96]).

Во время масштабных и кровопролитных войн (Кавказские войны, несколько антифранцузских коалиций) особое значение имели песни, рассказывавшие о воинском долге, о героях войн прошлого и современности. Их функция была направлена на осуществление *идеологической связи различных поколений* населения Российской империи. Например, «Мы снова надели мундиры отцов» («сумеет прославить драгун молодцов; спасибо, нам старые скажут» [16, 51]. О гордости за свое воинское подразделение и пройденном славном боевом пути, готовности не уронить, а приумножить число подвигов полка говорилось также в текстах песен об истории воинской части, например, «Мы — Гомборцы» («Как, бывало, мы сражались и в Чечне, и в Кабарде, нам немало удивлялись, шли мы первые везде <...>. Мы поддержали нашу славу, наша рота без труда на врага пойдет с отвагой, как в минувшие года» [22, 19–20].

В песне «Братья! Все в одно моленье» («Песнь Дворянского полка») [16, 23] отражена идея сохранения памяти поколений. На это указывают кульминации в мелодии напева, приходящиеся на слова: «день поминовения», «нетленные скрижали», «сохранять воспоминанья», «к этим строкам новы строки» (пример 3).

Пример 3. «Братья! Все в одно моленье»

Andante maestoso (M.M. ♩=84)

f marcando *ff*

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Заголовок: Andante maestoso (M.M. ♩=84). Динамика: f marcando, ff. Текст песни: ны - не день по - ми - но - вень - я. Музыка состоит из двух систем: первая система охватывает слова «ны - не день по - ми - но - вень», вторая система — слово «я». В первой системе мелодия строится на восьмых и шестых, во второй — на четвертой и пятой. В конце второй системы мелодия обрывается, что указывает на продолжение песни.

Данное сочинение было весьма популярно в российской армии XIX века, чему немало способствовала удобная для запоминания силлабо-тоническая ритмика стиха (3-й пеон). Традиционным для русских воинских песен XIX века является упоминание монарха в образе высочайшего наставника:

Вот каким деписаньем
Царь-Отец нам повелел
Сохранять воспоминанья
Православных ратных дел [16, 23].

Плавная линия мелодии сочетается с возвышенностью текста виватных песен (пример 4).

Пример 4. «Братья! Все в одно моление»

Andante maestoso (М.М. ♩=84)



Песенные тексты, содержавшие в себе тему надежды солдат на то, что их дети продолжат дело, начатое отцами (службу Царю и Отечеству, борьбу с врагами православной веры), наставления родственникам после смерти военнослужащего, раскрывали идею преемственности поколений. К таким песням относились, например, «Ах, кончен бой» («Будем дома отдыхать <...> детей наших поучать как Царю Отцу служить <...> как Россиюшку любить <...> как за веру постоять <...> себя миру показать, как Россиюшку прославить» [6, 125]), «Ты прощай, не жди меня» («Подрастает у нас дочь, выдавай за казака, пусть для батюшки Царя родит в свет богатыря! А подымется наш сын, справится и сам один; будет он казак лихой и, как я, пойдет на бой» [2, 328–329]).

Следует заметить, что в русской императорской армии исполнялись не только современные песни, но и написанные в более раннее время, в том числе былевые песни о богатырях и старины, что свидетельствует о сохранении национальных традиций. Подобные тексты приведены в сборниках народных и воинских песен Г. М. Попова, П. В. Киреевского, В. П. Авенариуса, А. И. Мякутина, Н. Г. Мякушина и других собирателей.

Не менее важную функцию — *психологической и эмоциональной разгрузки* — выполняли песни любовной тематики, причем как печальные (смерть любимого человека, измена, расставание), так и радостные. О любви девушки к офицеру рассказывала песня «Ой, на горе калина» («Офицерик молодой <...> возьми меня с собою <...> спать на ручку положу <...> а другою обойму» [17, 7–8]), о плутовском характере моряка — «Что за жизнь моряка» («Ты, моряк, уедешь в море, а меня оставишь в горе; скажешь: “Милая, прощай и как звали поминай”» [6, 215]). Песня «Ты не плачь, не горюй» («Я твою ли слезу на груд и унесу — и она в вихре сечь будет сердце мне жечь» [6, 51]) повествует о расставании солдата и его возлюбленной, «Не плачь, не плачь, красавица» («друг твой на войне <...> носится он по полю на вороном коне <...> друг в сырой земле» [6, 53–54]) — о смерти возлюбленного воина. Песня «Нет! Не звезда с небес упала» («дева юная увяла <...> о друге плачет и тоскует <...> твой друг совсем не изменил <...> свою он голову сложил» [6, 92–93]) — о тоске девушки по другу, «Вот скрылось

солнце за горою» («стоит казачка у ворот и в дальний путь глядит с тоскою <...> “Велят милого позабыть <...> дождусь, дождусь, дружок придет, в живых меня он не застанет, в могиле он меня найдет”» [8, 98–99]) — о смерти жены от разлуки, «Настала священная брань на врагов» («Долго в грусти ждет она казака младого <...> “Отдалась другому я с клятвой роковой”» [4, 423–424]) — об измене жены.

Психологическую разгрузку военнослужащим также обеспечивали песни о родном доме, возвращении к родственникам, шуточные и даже разбойничьи (бунтовские) песни, удалые по характеру и способные улучшать эмоциональное состояние.

Светлый и спокойный характер отличает песни о родине, отчем доме, родственниках и любимых людях: «Ой, там, за Дунаем» («Та й на свою Украину, та на свою Украину хоч раз подывлюся» [3, 47]), «Почему, соловейко, рано не щебечешь?» («Ой, пусти меня, батька атаман, из кордону до дому, бо покинул я дивчину, не вручив никому» [3, 54]), «Ай да ты, калинушка» («молодой солдат домой просится, ах да, офицер-майор, отпусти домой <...> ко жене молодой <...> к отцу с матерью» [17, 6]) (вариант песни без трагического конца), «Есть далеко сторона» («что за чудный этот край, что к нему как будто в рай сердце просится, летит, что душа по нем болит, что люблю его так я? Край тот родина моя» [6, 67]). Подобные песни характеризуются лирическим настроением, кантиленной мелодией и распеванием акцентных мор стопы (пример 5, 6).

Пример 5. «Ой, там, за Дунаем»



Пример 6. «Ай да ты, калинушка»



Возвращение домой с войны, маневров или учения — не всегда радостное событие. Иногда обстоятельства складывались неудачно для военнослужа-

щих — смерть родственников или измена жены усиливали трагизм военной службы. Но в большинстве своем воинские песни, сложенные о возвращении на родину, имеют веселый характер: «Ну, ребята, марш домой!» [15, 90–91], «Славно нам бы возвратиться во Россиюшку домой» [4, 347–349]; «Ах, кончен бой» [6, 125] и другие.

Военная тематика XIX века включала и шуточные песни, которые исполнялись наряду с другими, военно-бытовыми, во время досуга, а также некоторые из них звучали во время марша воинских подразделений: «Под окном моим солдаты» [15, 36], «Ну, малышка, выходи» [12, 151–154], «Грянем песенку семей родной» [6, 55–56] и другие.

Далеко не все шуточные песни исполнялись в мажорном ладу. Так, например, бытовая песня «Ой, що там за шум» [17, 20] записана в *a-moll* (пример 7).

Пример 7. «Ой, що там за шум»

Скоро

Ой, що там за шум у-чи-нив ся, що ко-мар да на му-се о-же-нив - ся.

Как правило, шуточный эффект проявлялся в словах куплета с помощью неожиданной метафоры, гиперболы, сравнения, чрезвычайного сжатия событий во времени, иногда элементов сарказма. Например, в рассматриваемой песне под «комаром» угадывается нерасторопный молодой жених, а далее сопоставляются высокое положение в обществе и неудачная судьба героя песни:

*Ехали дорогой енералы,
Они того комарика трошки прозивалы.
Ехал той дорогой пан полковник,
Та й пытается що лежит за покойник [17, 20].*

Наиболее общие черты для шуточных песен — это танцевальный характер мелодии, равномерно-акцентный способ организации словесного текста и напева, подвижный темп. Исполняются шуточные пени как во время умеренного марша, так и досуга. В исследуемой песне свободный стих, часто со смежной рифмой, не имеет стройной структуры акцентов, количества слогов или стоп в строке. Но благодаря тактовому способу организации мелострофы, встречному ритму и внутрислоговому распеванию куплет приобрел целостную структуру, легко запоминающуюся на слух. Однако, казалось бы, простая восьмитактовая периодическая структура

мелодии усложняется за счет расширения путем повторения первых двух тактов, поющих в унисон. Востребованность данной песни подтверждается тем, что она исполняется и в настоящее время.

Шуточные песни порой приобретали черты скоморошских куплетов, что, естественно, становилось предметом внимания старших командиров. Если в регулярной армии строго следили за цензурой воинских песен, то в иррегулярных войсках, таких как казахи, допускалось исполнение разбойничьих и бунтовских песен, например, «За Уралом, за рекой» («В поле разъезжают; все добычу стерегут, свищут, не зевают» [4, 430–431]), песни о предводителях восстаний и бунтов Е. И. Пугачеве («Ох ты, батюшка, Ленбург город» [10, 80–81]) и С. Т. Разине («На зоре то было, братцы, на утренней» [10, 49–50]).

В военных песенниках XIX века содержались заупокойные (похоронные) песни, исполнявшиеся полковыми хоровыми коллективами. Функция песен при погребении заключалась в смягчении горя. Согласно траурному биографическому очерку И. И. Красовского, при погребении генерал-адъютанта Н. В. Мезенцова были привлечены певчие Семеновского полка [13, 17]. В Кавказском военном песеннике была опубликована песня на смерть генерал-лейтенанта А. А. Тергукасова, командира Первого кавказского армейского корпуса, «Совершился приговор судьбы неумолимой» [12, 115–116]. Песня неизвестного композитора с поэтическим текстом ирландского поэта Ч. Вольфа «Не бил барабан» [20, 89] в переводе русского поэта И. И. Козлова получила широкое распространение в войсках во время русско-турецкой войны 1877–1878 годов при погребении военнослужащих.

Исполнение песен о тяжелом быте воинов помогало военнослужащим не только поделиться горестными чувствами и страхом перед неопределенным будущим, но и почувствовать себя неодинокими в подобных страданиях, уже переживавшихся другими героями сражений в прошлом, о которых упоминали песенные тексты. О безрадостной службе кавказского солдата говорится в песне «Земли, полуднем раскаленной» («я лишний гость на этом пире, где собрались пить и есть» [12, 22–24]), о внезапной смерти воина повествует песня «На горы улегся туман» («сидел один из воинов унылый <...> ему взгрустнулось по милой <...> на утро <...> уж дружина не нашла в своих рядах певца-героя!» [12, 49–50]), о трудностях армейской службы — «Скучно мне на чужой стороне» («В чистом поле страх и горе <...> день намокнешь дрожись, ночь от страха не спишь» [1, 20]).

Немало воинских песен повествуют об особенностях военной службы и деятельности военного и политического руководства России XIX века. Их функцию можно определить как *информационную*.

Исторические песни, рассказывающие о событиях XIX века, имели особое — информационное — значение, так как в основной своей массе военнослужащие нижних чинов не имели образования (70 % в первой половине и 50 % к концу XIX века были не образованы до поступления на военную

службу). На военно-исторические темы нередко слагались полковые, разбойничьи и песни о героях войн. Боевой путь воинского подразделения часто отражался в песнях, например, в «Песне 12-го Драгунского Стародубовского полка» («Дрались под Миром и под Красным, дрались в бою Шевардина, воспоминанием ужасен французам день Бородина» [16, 47]); о смерти предводителя бунтовщиков С. Т. Разина рассказывается в песне «Схороните меня, братцы, между трех дорог» («между московской, астраханской, славной киевской» [18, 18–19]); о храбром и легендарном воине Л. Л. Коренном — «Мы помним дядю Коренного» («Сам Бонапарт его прославил, приказ по армии отдал; в пример всем русского поставил, чтоб Коренного каждый знал» [1, 47]). Таким образом, певцы и слушатели могли сформировать представление о том или ином воинском формировании, о военно-политической обстановке в стране.

Важную информацию содержат в своих текстах воинские песни, повествующие о маршрутах передвижения войск. Анализируя текст песни «Семьдесят шестого году прошла молва по народу», можно воссоздать следующую картину: в 1877 году, при мобилизации войск на царицынском сборном пункте, обеспечение вновь прибывших военнослужащих не производилось («десять дней там простояли, свои деньги проедали»); кавалерию перевозили на Кавказ железнодорожным транспортом от города Царицын (нынешний Волгоград) через города Ростов-на-Дону и Владикавказ, далее кавалерийские войска от Владикавказа до турецкой границы (гора Кызылтау) передвигались своим ходом и приняли Авляйр-Аладжинское сражение с турецкой армией, укрепившейся на высотах Большие и Малые Ягны; сражение закончилось в пользу русской армии — «семь иль восемь тыщ военных сдалось турок одних пленных» [5, 45, 72–74]. К подобным песням относятся также и «Славно нам бы возвратиться во Россиюшку домой» [4, 347–349], «В славном городе Коканде» [5, 49, 82].

В настоящее время подобные образцы военно-музыкальной культуры по-прежнему актуальны для исторических исследований. В песнях, выполнявших информационную функцию, освещались события антикрепостнических движений крестьян и казачества, рассказывалось о протестах казаков в связи с установлением новой системы управления войском, произволе местных чиновников в аракчеевских военных поселениях, материальных и бытовых трудностях, с которыми неминуемо сталкивались воины Российской империи. Например, в песне «На синеньком на море» («Во Кронштатской гавани <...> сорок песенничков <...> “Что Ракчеев шельма был, — много жалованья брал” <...> он палаты себе клал <...> не хуже <...> государева дворца» [19, 185–186]) освещаются коррупционные действия генерала А. А. Аракчеева, которому безгранично доверял император.

Несмотря на твердую цензурную политику, проводившуюся в России, широко были распространены и так называемые «запрещенные» песни, например, чрезвычайно популярная «Царя требуют в сенат» [11, 6–9], в которой использован сюжет неудачного заговора против царя.

Тяжелые условия службы и невысокое денежное жалование препятствовали популярности военной службы в народе, но в то же время ветераны многочисленных войн, в которых участвовала Россия в XIX веке, пользовались заслуженным почетом и уважением в обществе. Для укрепления веры народа в мощь своей армии военное командование часто использовало публичные выступления полковых певческих хоров во время народных гуляний и торжеств. В этом контексте воинские песни выполняли *коммуникативную* функцию.

Во время праздничных мероприятий празднования победы в русско-турецкой войне гренадеры в конце августа 1878 года исполняли новые боевые солдатские песни под бубен во время больших театрализованных гуляний в саду Эрмитаж, такие как «Ну-ка, братцы гренадеры, споем песню про себя», «Рассказать вам чепуху или просто враки?» и другие [21, 3].

Исполнители воинских песен выступали и на юбилейных празднествах в честь 800 лет Рязани и 600-летия со времени кончины св. Василия епископа Рязанского (1895)³. Военное пение звучало и во время ежегодных летних Ходынских гуляний.

Певческое военное искусство помогало укреплять и международные связи. Писатель И. А. Гончаров, служивший на фрегате «Паллада», вспоминал в своем путевом дневнике о том, что во время его пребывания в Британской колониальной Кафрарии между русскими моряками и местными белыми жителями проводились песенные «баталии» во время совместной трапезы, способствовавшие повышению настроения и созданию дружеской атмосферы. Обычно исполнялись сочинения русского фольклора («Ах вы сени») и воинские («Не бил барабан»), британские и итальянские народные песни [9].

Коммуникативной функцией, обеспечивающей эмоциональное единство внутри воинского коллектива, обладали песни о боевом товариществе и славных боевых подвигах. Как правило, такие песни содержали в своих текстах информацию об истории подразделения, его победах и способах ведения боевых действий.

Писатель В. М. Гаршин в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» упоминает об использовании в солдатской среде воинских песен, особенно на марше. В каждом походе полк исполнял «свою доморощенную песню: “Как приехал белый царь, Александра государь. Вы, ребята, подтянитесь, пред царем подбодритесь!” и так далее, стихов пятьдесят» [7, 27].

На сегодняшний день многие наиболее популярные воинские песни XIX века вышли из употребления («Платов у француза», «Царя требуют в сенат», «Станем, братцы, в круговую», «Усы гусара», «Черные гусары», «Не красив куринец с виду», «В леса беги, моя семья», «Слава нам, смерть врагу», «Вот корабль — наш господин», «Вспомним, братцы, про былое», «Грянем, братцы, песню», «Егерь ростом невелик», «Нутко, братцы, егеря», «Ну, ребята, марш домой», «Ура! Гвардейские уланы!», «Панянка» и многие другие). Но некоторые из старинных песен не утратили своей акту-

альности и в XXI веке, например, «Славны были наши деды», «Было дело под Полтавой», «Вспомним, братцы, Русь и славу» («Вспомним, братцы, россов славу»), «Солдатушки, браво, ребятушки», «Грянул внезапно гром над Москвою», «Бородино» («Скажи-ка, дядя»), «Взвейтесь, соколы орлами», «Двадцать третьего апреля» [23, 79–103] и другие⁴.

В процессе функционально-прикладной систематизации воинских песен XIX века автором этой статьи были выделены различные с точки зрения тематики, образной сферы, а также выполняемых функций группы песен: *воспитательные, мотивирующие на поднятие боевого духа, осуществляющие идеологическую связь разных поколений, а также психологическую разгрузку, информационные, коммуникативные*.

В настоящее время досуговое пение представлено в основном концертными выступлениями профессионально подготовленных музыкальных и творческих коллективов в местах дислокации воинских частей. Вследствие практической ценности, минимальных экономических и трудовых затрат на хоровое исполнение воинских песен военнослужащими автор данной работы считает необходимым пропаганду совместного пения не только в армейских коллективах, но и в гражданском обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбрехт Е. К., Вессель Н. Х. Сборник солдатских, казацких и матросских песен. СПб.: изд. И. Юргенсона, 1886. 105 с. URL: <https://vivaldi.dspl.ru/bx0000469/view> (дата обращения: 18.02.2020).
2. Антология военной песни / сост. и автор предисл. В. И. Калугин. Москва: Эксмо, 2006. 800 с.
3. Бигдай А. Д. Песни кубанских казаков / ред. В. Г. Захарченко. Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1992. Т. 1. 440 с.
4. Боевые песни русского солдата с прибавлением песен бытовых: Сборник 183-х военно-исторических песен для 4-голосного муж. хора / собр. и с голоса на ноты положил Г. М. Попов. — 3-е изд., испр. и значит. доп. СПб.: В. Березовский, 1902. 436 с.
5. Былины и песни астраханских казаков / соб. и на ноты положил А. А. Догадин. Астрахань: Астраханское казачье войско, 1911. Вып. 1. 112 с.
6. Военный песенник, заключающий в себе триста военных песен / сост. Г. А. Савков. Москва: изд. А. Д. Преснова, 1891. 216 с.
7. Гаршин В. М. Из записок рядового Иванова: о походе 1877 года. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1887. 64 с. URL: az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0028.shtml (дата обращения: 20.04.2020).
8. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // Советская этнография, 1948. № 2. С. 86–104.
9. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия. Москва: Азбука, 2018. 800 с. URL: https://librebook.me/fregat_pallada/vol1/2 (дата обращения: 17.02.2020).
10. Донские казачьи песни / соб. и издал А. Н. Пивоваров. Новочеркасск: тип. Донской газеты, 1885. 153 с.
11. Исторические песни XIX века / отв. ред. В. Г. Базанов, подгот. Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1973. 283 с.
12. Кавказский военный песенник / сост. Д. С. Натиев. СПб.: склад у В. А. Березовского, 1895. 217 с.
13. Красовский И. И. Генерал-адъютант Николай Владимирович Мезенцов. 4 августа 1878 года. Москва: тип. И. И. Родзевича, 1878. 44 с.

14. *Николаев Н.* Красное Село // Разведчик / ред.-изд. В. А. Березовский. СПб.: тип. Тренке и Фюсно, 1897. №№ 350–376, С. 583–1174.
15. Новейшие песни русские, живые, молодецкие. Исполняемые г.г. Макаровым-Юневым и мног. друг. известными артистами и любителями хорового пения. СПб.: тип. Е. Поздняковой, 1883. 96 с.
16. Песенник российского воина 1683–1983. Сборник военных, солдатских, казачьих, военно-морских, юнкерских и кадетских песен, а также церковных песнопений и гимнов, наиболее употребительных в Российских Императорских Армии и Флоте с английскими переводами для четырехголосного мужского хора «а капелла» / сост. и аранж. В. Н. Мантулин. Т. 1–2. Нью-Йорк, 1970, 1985. 220 с.
17. Песни нашей армии. 18 песен, записанных в армии в период 1914–1915 гг. С. П. Орловым и Ф. Н. Щегловым для муж. хора с перелож. для фортепиано. Москва: изд. П. Юргенсона, 39 с.
18. Песни оренбургских казаков / соб. А. И. Мякутин. Оренбург: тип.-лит. Б. Берслина, 1904. Ч. 1. 162 с.
19. Русские исторические песни. Хрестоматия / сост. В. И. Игнатов. Москва: Высшая школа, 1985. 223 с.
20. Русские песни / сост. И. Н. Розанов. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952. 404 с.
21. Русские солдатские песни из последней войны // Московские ведомости. Москва: тип. Московского Императорского Университета, 1878. № 260 от 14 окт. 1878 г. С. 1–4.
22. Сборник кавказских военных песен / соб. М. П. Колотилин. Тифлис: лит. К. И. Месхиева, 1907. 68 с.
23. Сестры солдатские. Сборник строевых песен / сост. В. К. Кузнецов. Москва: Ордена Трудового Красного Знамени Военное издательство Министерства обороны СССР, 1972. 106 с.
24. Устав для военно-учебных заведений второго класса. СПб.: тип. Гл. Штаба Его Имп. Вел. по военному поселению, 1830. 187 с.
25. *Цицанкин В. С.* Музыкальная культура российского офицера: вторая половина XIX века. Москва: Типография Военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. 100 с.

REFERENCES

1. *Albrecht E K., Wessel N. H.* Sbornik soldatskikh, kazatskikh i matrosskikh pesen. Sto pesen [Collection of soldier's, Cossack's and sailor's songs. One hundred songs]. Saint Petersburg: tipografiya V. Balashova, 1875. Vol. 1. 86 p.
2. *Kalugin V. I.* Antologiya voennoj pesni [Anthology of military songs]. Moscow: Eksmo, 2006. 800 p.
3. *Bigday A. D.* Pesni kubanskikh kazakov [Songs of the Kuban Cossacks]. Krasnodar: Krasnodarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1992. Vol. 1. 440 p.
4. *Popov G. M.* Boevye pesni russkogo soldata s pribavleniem pesen bytovykh, Sbornik 183-h voenno-istoricheskikh pesen dlya 4-golosnogo muzh. hora [Combat songs of a Russian soldier with the addition of household songs, Collection of 183 military-historical songs for a 4-voice husband choir]. Saint Petersburg: tipografiya V. Berezovskij, 1902. 436 p.
5. *Dogadin A. A.* Byliny i pesni Astrahanskikh kazakov [Epics and songs of the Astrakhan Cossacks]. Astrahan': Izdanie Astrahanskogo kazach'ego vojska, 1911. Vol. 1. 112 p.
6. *Savkov G. A.* Voennyj pesennik, zaklyuchayushchij v sebe trista voennykh pesen [War songbook containing three hundred military songs]. Moscow: izdatel'stvo A. D. Presnova, 1891, 216 p.
7. *Garshin V. M.* Iz zapisok ryadovogo Ivanova: o pohode 1877 goda [Notes of Private Ivanov: about the campaign of 1877]. Saint Petersburg: tipografiya I. N. Skorohodova, 1887. 64 p. URL: http://az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0028.shtml (date of application: 20.04.2020).

8. *Gippius E. V.* Russkie narodnye pesni: Pesennik [Russian folk songs: Songbook]. Leningrad: Iskusstvo, 1943. P. 86–104.
9. *Goncharov I. A.* Fregat «Pallada». Ocherki puteshestviia [Frigate «Pallada». Essays on travel]. Moscow: Azbuka, 2018. 800 p. URL: https://librebook.me/fregat_pallada/vol1/2 (date of application: 17.02.2020).
10. *Pivovarov A. N.* Donskie kazach'i pesni [Don's songs of Cossacks]. Novocherkassk: tipografiya Donskoj gazety, 1885. 153 p.
11. *Bazanov V. G.* Istoricheskie pesni XIX veka [Historical songs of the XIX century]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1973. 283 p.
12. *Natiev D. S.* Kavkazskij voennyj pesennik [Caucasian war songbook]. Saint Petersburg: sklad u V. A. Berezovskogo, 1895. 217 p.
13. *Krasovskij I. I.* Generalad'yutant Nikolaj Vladimirovich Mezencov: 4 avgusta 1878 goda [Adjutant General Nikolai Vladimirovich Mezentsov: August 4, 1878], Moscow: tipografiya I. I. Rodzevicha, 1878. 44 p.
14. *Nikolaev N.* Krasnoe Selo [Red Village], Razvedchik [Scout]. Saint Petersburg: tipografiya Trenke i Fiusno, 1897. No. 350–376, P. 583–1174.
15. *Pozdnyakova E.* Novejshie pesni russkie, zhivye, molodeckie. Ispolnyaemye g.g. Makarovym-Yunevym i mnog. drug. izvestnymi artistami i lyubitelyami horovogo peniya [The latest songs are Russian, popular, well done. Performed by mr. Makarov-Yunev and many others famous artists and lovers of choral singing]. Saint Petersburg, 1883. 96 p.
16. *Mantulin V. N.* Pesennik rossijskogo voina 1683–1983: sbornik voennyh, soldatskih, kazach'ih, voenno-morskih, yunkerskih i kadetskih pesen, a takzhe cerkovnyh pesnopenij i gimnov, naibolee upotrebiteľ'nyh v Rossijskih Imperatorskih Armii i Flote s anglijskimi perevodami dlya chetyrehgolosnogo muzhskogo hora «a kapella» [Songbook of the Russian warrior 1683–1983: collection of military, soldier, Cossack, naval, Junker and cadet songs, also Church chants and hymns most used in the Russian Imperial Army and Navy with English translations for the four-voice male choir «a Cappella»]. New York, 1985. Vol. 1–2. 220 p.
17. *Orlov S. P., Shcheglov F. N.* Pesni nashej armii: 18 pesen, zapisannyh v armii v period 1914–1915 gg. dlya muzh. hora s perelozh. dlya fortepiano [Songs of our army: 18 songs recorded in the army in the period 1914–1915 for men's choir with piano]. Moscow: izdatel'stvo P. Yurgensona, 1915. 39 p.
18. *Myakutin A. I.* Pesni orenburgskih kazakov [Songs of Orenburg Cossacks]. Orenburg: tipo-litografiya B. Berslina, 1904. Vol. 1. 162 p.
19. *Ignatov V. I.* Russkie istoricheskie pesni: Hrestomatiya [Russian historical songs: Chrestomatiya]. Moscow: Vysshaya shkola, 1985. 223 p.
20. *Rozanov I. N.* Russkie pesni [Russian songs]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1952. 404 p.
21. Russkie soldatskie pesni iz poslednei voiny [Russian soldier songs from the Last war]. Moskovskie vedomosti [Moscow newspaper]. Moscow: tipografiya Moskovskogo Imperatorskogo Universiteta, 1878. No. 260, 14th oct. 1878. P. 1–4.
22. *Kolotilin M. P.* Sbornik kavkazskikh voennykh pesen [Collection of the Caucasian war songs]. Tiflis: tipografiya K. I. Meskhieva, 1907. 68 p.
23. *Kuznecov V. K.* Syostry soldatskie: sbornik stroevykh pesen [Soldiers' sisters: collection of military songs]. Moscow: Ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Voennoe izdatel'stvo Ministerstva oborony USSR, 1972. 106 p.
24. Ustav dlya voenno-uchebnykh zavedenii vtorogo klassa [Regulations for second-class military schools]. Saint Petersburg: tipografiya Glavnogo Shtaba Ego Imperatorskogo Velichestva po voennomu poseleniyu, 1830. 187 p.
25. *Tsitsankin V. S.* Muzykal'naya kul'tura rossijskogo ofitsera: vtoraya polovina XIX veka [Musical culture of the Russian officer: the second half of the 19th century]. Moscow: Tipografiya Voenno-dirizhyorskogo fakul'teta pri Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Chajkovskogo, 1995. 100 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кантонистские школы — учебные заведения начальной военной подготовки в воинских формированиях. Некоторые гарнизонные школы и военно-сиротские отделения, созданные еще при Петре I, в XIX веке были переименованы в школы кантонистов. В них готовили для российской армии образованных военнослужащих из числа солдатских детей.
- ² РГВИА: Ф. 400. Оп. 3. Д. 2469. Л. 40.
- ³ РГВИА, Ф. 400. Оп. 3. Д. 2357. Л. 88.
- ⁴ Ряд воинских песен XIX века был использован автором статьи при подготовке макета военного песенного сборника по указанию заместителя Министра обороны Российской Федерации — начальника Главного военно-политического управления Вооруженных Сил Российской Федерации генерал-полковника А. В. Картаполова в 2019 году, а также при подготовке плац-концерта для выступления духового оркестра курсантов военного института (военных дирижеров) Военного университета 29 августа 2020 года перед Главным храмом Вооруженных Сил Российской Федерации.

Вера Юдина

ВИКТОР СЕРГЕЕВИЧ КАЛИННИКОВ: ХРОНОГРАФИЯ СУДЬБЫ

В истории отечественной музыки имя Виктора Сергеевича Калининкова долгое время находилось в тени его старшего брата — Василия Калининкова, хорошо известного своими двумя симфониями, вокальными и фортепианными сочинениями. Однако в начале XX века произведения Виктора Калининкова исполнялись ничуть не меньше. И если до 1917 года это были в основном духовные хоры, то в послереволюционное десятилетие оказались востребованы созданные младшим Калининковым обработки русских народных и революционных песен, произведения детского репертуара.

В советский период творчество Виктора Калининкова было предано забвению, и только с конца 80-х годов XX века началось возрождение интереса к музыке композитора. Однако до сих пор не появилось еще сколь-нибудь значительного исследования его музыкальной деятельности, которая была весьма разносторонней. В немногочисленных работах, посвященных отдельным сторонам творческого наследия Виктора Сергеевича, встречается весьма отрывочная информация о жизни музыканта, порой с противоречивой датировкой основных событий, включая и хронологию появления его сочинений. Наша задача — осмысление жизни и творчества младшего из композиторов Калининковых.

Трудности выстраивания хронографии определяются почти полным отсутствием личных документов композитора. Из принадлежащих ему собственноручных материалов сохранился «Формулярный список преподавателя фортепианной игры в Московском Синодальном училище церковного пения губернского секретаря Виктора Сергеевича Калининкова», датированный 1905 годом¹. Это своего рода послужная автобиография музыканта, охватывающая 1897–1905 годы. Его рукой написана анкета 1924 года, предназначенная для вступления в Драмсоюз — общество драматических писателей и композиторов, занимавшееся охраной авторских прав. Сохранились несколько



Виктор Сергеевич Калинин

писем разного времени, адресованных брату Василию (конец 1890-х годов), друзьям, коллегам, ученикам — А. Гедике, П. Котову, Н. Голованову (1910-х годов), хранящихся в соответствующих архивах (РНММ им. Глинки, ф. 47, ф. 58, ф. 468), которые отчасти позволяют восстановить ход некоторых жизненных событий. Косвенными источниками являются опубликованные письма Василия Сергеевича Калининкова [3], воспоминания коллег, официальные документы, в частности, личное дело Виктора Калининкова из фонда Драмсоюза, включающее, помимо упомянутого выше заявления о вступлении, также и анкету его жены Марии Калининковой с перечнем работ композитора. Отдельную группу источников составляют музыкальные произведения Виктора Сергеевича, изданные в годы его жизни.

Виктор Сергеевич Калининков родился 18 февраля (2 марта) 1870 года в семье станового пристава Сергея Федоровича Калининкова и его жены Ольги Ивановны, в девичестве Струковой. Он был третьим сыном в семье, после Василия (1866–1900) и Николая (1868–1914). Раннее детство братьев прошло в имении Воин Мценского уезда Орловской губернии, с которым были связаны их ранние музыкальные и жизненные впечатления. В 1878 году семья переехала в Орел, где сыновья учились сначала в Первом Орловском духовном училище, а затем в Орловской духовной семинарии.

Первоначальное музыкальное образование Виктор получил дома, самостоятельно изучая инструмент по «Школе игры на скрипке» Ш. Берио. Огромную роль сыграло домашнее музицирование семейным вокальным ансамблем, о котором вспоминал преподаватель Орловского духовного училища Ф. А. Морозов: *«каникулярное время Сергей Федорович с пятью своими детьми [помимо упомянутых выше, был еще младший брат Аркадий и сестра Александра — коммент. автора статьи] в приходской церкви в Орле <...> в воскресные и праздничные дни пел литургии и всенощное бдение, предварительно спевшись дома, — чем доставляла семья Калининковых великое утешение и священнослужителям, и прихожанам...»* [9, 1325–1326].

В 1884 году после отъезда Василия на учебу в Московскую консерваторию Виктор принимает от него руководство семинарским хором, который был тогда одним из лучших в городе. Узнав об этом, Василий писал отцу: *«Очень*

рад, что Витя будет регентом. Я его люблю больше всех и кажется он пойдет по моей дороге. Способности у него есть и очень хорошие» [3, т. 1, 165]. Навык работы с церковным хором, как и опыт семейного хорового пения, несомненно, во многом предопределили доминирование в композиторском творчестве Виктора Сергеевича сочинений для хора.

Между братьями всегда сохранялась близкая связь — житейская и духовная (подробнее об этом [16]). Василий подготовил Виктора к поступлению в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества в 1887 году, где в это время учился сам по классу фagота. В письме к отцу от 26 января 1887 года он писал: «Я с ним [Виктором — коммент. автора статьи] хочу за этот год успешно пройти по крайней мере один курс и поучу его на фортепиано. Он очень способный малый и поэтому я ручаюсь за успех» [3, т. 1, 230]. Братья жили вместе, подрабатывали частными уроками, перепиской нот, играли в симфоническом оркестре. В письме к отцу от 15 октября 1887 года Василий Сергеевич пишет: «...живем мы с ним дружно, именно по-братски, да с ним иначе и нельзя жить, ибо это прекраснейший человек и чистая неиспорченная душа» [3, т. 1, 269].

У братьев были общие учителя по теоретическим дисциплинам — С.Н. Кругликов, П.А. Бларамберг, А.А. Ильинский. Виктор обучался игре на гобое у профессора Е.А. Гуревича. Василий стал свидетелем первых композиторских опытов младшего брата, оценил написанную им увертюру. Виктор постоянно навещал тяжело больного Василия в Ялте, где тот проживал с 1893 года; он находился вместе с ним и в последние минуты его жизни, 29 декабря 1900 года

Не без влияния старшего брата определились основные направления музыкальной деятельности Виктора Сергеевича. Еще в годы учебы началась его карьера оркестрового музыканта, когда он помогал Василию, а иногда и замещал его в оркестре Филармонии или театра «Парадиз». Обучаясь игре на гобое, он совершенствовал свою исполнительскую практику и в других оркестровых коллективах — Русском оперном товариществе И. П. Прянишникова, частной опере С. И. Мамонтова и других.

Когда Василий Сергеевич по состоянию здоровья не мог руководить хорами начальных городских училищ Москвы, в которых он служил (Мясницком, Тверском, Пресненском), его дело продолжил Виктор. Как дирижер он работал с хором Филармонического училища, часто выступал в концертах.

Во время учебы в училище были написаны первые сочинения Виктора Калинникова — о них одобрительно отозвался старший брат в письме к С. Н. Кругликову: «Будучи в августе в Москве, я уделил часок на рассмотрение увертюры брата Виктора. Она мне очень понравилась (2-я тема прелестна), <... > манера писать у нас совсем одна и логическое течение музыкальных мыслей поразительно сходно. (Родственность тут играет, вероятно, не малую роль.). Но заимствований нет — и это очень важно. Очень меня порадовал этот первый серьезный труд моего брата» [3, т. 2, 56–57].

Концертная увертюра для большого симфонического оркестра² стала дипломной работой Виктора, который в 1896 году окончил курс филармонического училища с серебряной медалью и аттестатом «свободного художника».

Проработав некоторое время в оркестре частной русской оперы С. И. Мамонтова в качестве солиста-гобоиста, в начале 1897 года Виктор Сергеевич становится инспектором, а затем преподавателем Музыкально-драматического училища. Некоторое время он вел класс гобоя, но в основном преподавал теоретические дисциплины — контрапункт, общую теорию музыки, сольфеджио. Теоретические дисциплины Виктор Сергеевич вел и в других учебных заведениях, например, в Елизаветинском институте (ныне Московский педагогический государственный университет), Сиротском институте императора Николая I, различных училищах Москвы — Втором Арбатском (мужском), Александровско-Тверском (женском), Первой народной консерватории.

Особое значение в судьбе Виктора Сергеевича сыграла его работа в Синодальном училище церковного пения, куда он был приглашен в 1898 году. С этим учебным заведением, которое в 1918 году было переименовано в Московскую народную хоровую академию, а в 1923 году слито с Московской консерваторией, он был связан до конца своих дней. Именно с ориентацией на исполнительские возможности хора Синодального училища, участвующего в службах Успенского собора Московского Кремля, и на художественно-эстетическую стилистику самой школы были написаны 24 духовных хора Виктора Калинникова (1903–1918 гг.)³.

Пятнадцать песнопений Литургии и девять песнопений Всенощной выходили в издательстве П. Юргенсона с 1904 по 1918 год отдельными сериями. Последовательность их появления, в частности, значительный перерыв в работе между номерами (№ 11 «Приидите, поклонимся» (1908 г.) — № 12 «Верую» (1911 г.) — № 13 «Благослови, душе моя, Господа» (1914 г.)), обусловленный в том числе и ухудшением здоровья (как и старший брат, он страдал туберкулезом), свидетельствует о том, что композитор не рассматривал их как части единого музыкально-литургического цикла.

Именно эти духовные музыкальные сочинения составили ядро творческого наследия Виктора Калинникова как представителя Новой московской школы церковного пения. В них характерный для Синодальной школы «собственный музыкальный мир» (С. Смоленский) обрел черты индивидуального композиторского стиля — лаконичного и выразительного, соответствующего состоянию глубокой молитвенной сосредоточенности, которое порой сочетается с открытой эмоциональностью, выраженной яркими, ликующими мелодическими интонациями, красочными сочетаниями хоровой вертикали. Все это свидетельствовало, что 24 духовных хора *«принадлежат перу зрелого мастера, обладающего отточенной профессиональной техникой и виртуозно владеющего средствами хорового письма»* [2, 611].

Достоинства духовных хоров Калинникова тогда же были отмечены критикой. В. Беляев, выступавший под псевдонимом «R'as», писал: «Вот компо-

зитор, который, мне думается, стоит на верном пути, и хотя робко и чуть-чуть, но все же коснулся подлинного народного религиозного чувства. И потому от этих сочинений, несмотря на некоторые промахи, веет свежестью и искренностью, а изредка даже архаичностью, простотою исконно русских архитектурных и иконописных примитивов, что я считаю высшим достижением. <...> Будем ждать развития всего того ценного, что мерцает в композициях Калинникова и обещает хорошие всходы» [8, 135].

Неслучайно эти сочинения были очень популярны в предреволюционный период, широко исполнялись в Петербурге и Москве, провинциальных городах. Они входили в репертуар различных хоровых коллективов — Синодального хора, хора Большого театра под управлением У. О. Авранека, «Славянской капеллы» М. Д. Агреновой-Славянской, хора А. А. Архангельского. Так, на закрытии I Всероссийского съезда регентов, проходившего с 17 по 21 июня 1908 года, хор «Во царствии Твоем» Калинникова звучал в исполнении нескольких коллективов — Синодального, под управлением А. А. Архангельского, Л. С. Васильева, А. Г. Белова, Г. Ф. Кузнецова и А. П. Петрова [2, 611]. По мнению И. А. Гарднера, это самое известное произведение композитора, «требующее, однако, по причине своего полифонического строения хороших хоровых сил» [4, 448].

Духовные сочинения В. Калинникова входили в репертуар многих провинциальных коллективов из Нижнего Новгорода, Пензы, Вятки, Тифлиса, Томска: их «любили в дореволюционной России за чистоту церковного стиля, красоту напевов, оригинальность хоровых решений» [11, 216]. Только в Харькове их исполняли три хора — Архиерейский, Мироносицкой и Ново-Троицкой церковью под управления А. М. Житникова и хор И. М. Туроверова. Причем эти сочинения были востребованы и во время храмовых богослужений, и в духовных концертах. Сохранились рекомендации С. Н. Кругликова к их исполнению на клиросе, оставленные в Журнале Наблюдательного совета при Синодальном училище церковного пения: «Херувимская песнь (C dur) для дисканта, альты, 2-х теноров и 2-х басов — аскетична, пустынно сурова и очень музыкальна, можно рекомендовать в храмы; “Тебе поем” (d moll) для дисканта, альты, тенора и баса — несколько более сложный гармонический язык музыки не может и этот номер удалить от церковного употребления; “Достойно есть”, переложение — спокойно, стильно, строго и оригинально; вне сомнения годится, как и предыдущие два номера, в печать и на клирос» [13, 423].

Последние годы XIX — первого десятилетия XX века стали периодом творческого расцвета Виктора Калинникова, интенсивной музыкальной деятельности композитора в различных направлениях. С 1898 года педагогическую деятельность в Синодальном училище он совмещает с работой в открытом тогда К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко Московском художественном театре. До 1901 года в качестве дирижера и заведующего музыкальной частью театра Виктор Сергеевич участвовал в постановке первых спектаклей нового театра — «Чайка» А. П. Чехова, «Царь Федор Иоанно-

вич» А. К. Толстого, «Снегурочка» А. Н. Островского, «Антигона» Софокла, которые стали выдающимися событиями отечественной сцены.

В 1901–1911 годах Калининков написал пятнадцать хоров а саррелла на стихотворения русских поэтов⁴. Эти сочинения привлекали яркой образностью, особой мелодичностью, интересными темброво-колористическими решениями, особенно в так называемых «эмоционально окрашенных пейзажах» [6, 153] («Лес» на слова А. Кольцова, «На старом кургане» на слова И. Никитина, «Кондор» на слова И. Бунина). Характерно, что некоторые критики предпочитали именно эти светские произведения Калининкова его церковным сочинениям. В частности, А. Никольский относил композитора «к разряду крупных и заметных наших духовных композиторов» и считал, что «его светские хоры по музыкальным достоинствам и по настроению выше и удачнее духовных хоров» [1, 156].

Впервые опубликованные П. Юргенсоном пятнадцать хоров а саррелла были востребованы и в советское время, неоднократно переиздавались при жизни композитора в 1920-х годах — одним циклом, группами и отдельными произведениями.

К области светской музыки Калининкова относятся также две инструментальные миниатюры для струнного квартета (1908 г.)⁵, а также вокальные произведения, в том числе романс «Шарманка за углом на улице поет» на слова А. Федорова. Это время (1908–1909 гг.) совпало с работой музыканта в Высшем техническом училище, где он руководил студенческим оркестром.

В начале XX века начинается еще одна страница деятельности Виктора Сергеевича, связанная с работой в музыкально-этнографической комиссии (МЭК). Созданная при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета, эта организация в течение двадцати лет занималась записью, изучением и пропагандой произведений народного музыкального творчества народов России. Виктор Калининков работал с тюрко-татарским фольклором — делал хорошие обработки, участвовал в составлении сборников народных песен. Вместе с другими членами МЭК (А. Т. Гречаниновым, А. Л. Масловым, Ю. Д. Энгелем, Н. А. Янчуком) он подготовил к изданию два «Школьных сборника русских народных песен», выпущенных в 1904 и 1910 годах. Впоследствии его обработки вошли в авторские сборники, в частности, в изданный П. Юргенсоном сборник «Одиннадцать детских песен для унисонного хора с фортепиано», предназначенный для начальных училищ или низших классов средних учебных заведений.

Кроме того, Виктор Сергеевич принял активное участие в подготовке и проведении трех этнографических концертов, которые устраивала МЭК⁶ — второго, третьего и четвертого, в частности, возглавил объединенный хор любителей и хор Вспомогательного общества купеческих приказчиков, специально созданный для проведения IV Этнографического концерта, который состоялся 19 ноября 1901 года в Малом зале консерватории. Были исполнены

великорусские, малорусские, польские, еврейские и башкирские песни в обработках членов МЭК А. Л. Маслова, А. А. Ильинского [12, 73].

Опыт работы в музыкально-этнографической комиссии, сформировавшиеся принципы обработки фольклорного материала, несомненно, сказались и в собственном творчестве Виктора Калинникова. Значительное место в нем занимают обработки и переложения для хора, сделанные в основном в конце 1910–1920-х годов. Это русские народные песни «У ворот, ворот батюшкиных», «Вниз по матушке по Волге», «Ты взойди, солнце красное», «Как за речкою», «Заиграй, моя волынка», «Верный наш колодец», «Как у нас во садочке», которые публиковались и отдельно, и в сборнике [14].

В 1920-х годах массовым тиражом выходили выполненные им хоровые обработки революционных гимнов «Интернационал», «Марсельеза», русских пролетарских песен «Дубинушка», «Эй, ухнем!», которые исполнялись и профессиональными коллективами, и самодеятельными музыкантами. Кроме того, интересным опытом стали хоровые обработки В. Калинникова произведений русской музыкальной классики — романсов М. И. Глинки («Рыцарский романс»), А. П. Бородина («Спящая княжна», «Песня темного леса», «Море»), П. И. Бларамберга «Идет, гудет зеленый шум», хоров Н. Н. Черепнина («Не плачьте над трупами павших бойцов», «Медленно движется время»).

Эта сторона музыкальной деятельности композитора была связана с его работой в редакционно-издательской секции музыкального отдела Пролеткульта. Виктор Сергеевич в это время вел большую музыкально-просветительскую работу, о чем свидетельствует его статья «О хоровом пении» — единственное публицистическое выступление композитора, в котором он поднимает актуальные вопросы хоровой культуры, в частности, рассматривает недостатки современного хорового репертуара и перспективы их преодоления на основе сохранения национальных певческих традиций. *«Нет села или деревни на всем пространстве России, — пишет автор, — где в свободную минуту не раздавалось бы хоровое пение, нет такого торжества общественного или частного, которое обошлось бы без пения. Естественно, что приобщение масс к обще-музыкальной культуре в смысле развития художественной самодеятельности должно идти прежде всего по этому пути»* [7, 9].

Расширяется поле педагогической деятельности Виктора Сергеевича: работу в Синодальном училище и консерватории в 1918–1920 годах он совмещал с обязанностями члена комиссии по детскому образованию и воспитанию при театрално-музыкальной секции Московского совета рабочих депутатов. В этом же направлении следует рассматривать и его репертуарный сборник для детей — «Десять детских песен для двухголосного хора с фортепиано», в который вошли обработки известных песен «Котик», «Тень-тень», «Заинька», «Журавель», «Мальчик», тексты к некоторым были написаны самим композитором. О востребованности такого рода музыкальной литературы свидетельствует тот факт, что после первой публикации в 1921 году сборник был переиздан через два года, а еще через два года, в 1925 году,

повторно вышло дореволюционное издание «Одиннадцати детских песен для унисонного хора с фортепиано».

Этими малыми формами исчерпывается послереволюционное наследие Виктора Сергеевича Калининкова. Последнее десятилетие своей жизни, вплоть до кончины 23 февраля 1927 года, он провел под Москвой, в Салтыковке (Нижегородской железной дороги), куда переехал по рекомендации врачей. Тяжелые условия послереволюционной разрухи и голода усугубляли тяжесть заболевания, что не оставляло возможности для полноценной работы. В период отступления болезни он продолжал преподавать в консерватории, какое-то время совмещая свою основную работу с руководством хора Московского университета.

После кончины композитора судьба его наследия оказалась весьма неоднозначной. Духовные сочинения Виктора Калининкова были под запретом, хотя исполнялись в церковной практике. Например, Н. М. Данилин включал его хоры в богослужения различных московских церквей до 1928 года [5, 226]. В советский период отдельные детские песни, светские хоры и хоровые обработки появлялись в тематических нотных сборниках. В 1970 году к столетию композитора были изданы его хоровые обработки и переложения [10].

С возрождением русской духовной музыки в конце 1980-х годов интерес к творчеству Виктора Калининкова усилился. С этого времени духовные и светские хоры композитора активно исполняются и переиздаются [15], [8]. На этом фоне возникают и новые ракурсы исследования его творчества. Так, остается открытым вопрос об обращении музыканта в последний период жизни к духовным жанрам. В частности, ему приписывается рукопись Литургии для мужского хора, датированная 1918 годом, которая была обнаружена в издательстве Московской Патриархии: выполненный чужой рукой нотный текст имеет на титульном листе имя Виктора Калининкова, да и сам музыкальный стиль близок его духовным хорам [2, 611], [8, 11].

Думается, что на этом пути еще возможны новые интересные открытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. [А.] Новые книги и музыкальные сочинения // Хоровое и регентское дело. 1915, № 7/8. С. 156–157.
2. Антипова Т. Виктор Калининков как представитель новой московской школы церковного пения // Гимнология: Материалы междунауч. конф. Кн. 2. Москва: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; изд. дом «Композитор», 2000. С. 610–618.
3. Василий Калининков. Письма. Документы. Материалы: в 2-х томах. / Сост., ред., вст. статья и коммент. В. А. Киселева. Москва: Музгиз, 1959.
4. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2-х томах. Т. II. История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
5. Журавлев В. В. «В своем служении он видел высокую цель». Регент и композитор Н. М. Данилин (1878–1945) // Труды Московской певческо-регентской семинарии. 2001–2002. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сб. ст. Москва: Московская певческо-регентская семинария, 2002. С. 217–237.

6. *Ильин В.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. Москва: Сов. композитор, 1985. 229 с.
7. [К.] О хоровом пении // Вестник искусств. 1922 г. № 2. С. 9–10.
8. *Калинников В. С.* Полное собрание духовных песнопений: для смешанного хора без сопровождения / Вст. ст. и комментарии М. П. Рахмановой. Москва: Фонд развития православной муз. культуры «Живоносный источник», 2017. 144 с.
9. *Кашкин В.* Из воспоминаний о В. С. Калинникове // Русская музыкальная газета. 1901 г. № 51/52. СПб. Стб. 1325–1326.
10. Обработки и переложения для хора [разных составов] без сопровождения и с сопровождением ф-п. [Викт. Калинникова] / Сост. Э. Леонов. Москва: Музыка, 1970. 47 с.
11. *Плотникова Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории. Москва, 2007. 306 с.
12. Программы этнографических концертов, устроенных Этнографическим Отделом и Музыкально-Этнографическою Комиссиею И. О. Л. Е., А. и Э., в Москве, в 1893–1906 гг. Концерты I–VII // Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. I. Протоколы заседаний. Москва: Тип. К. Л. Меньшова, 1906. С. 71–78.
13. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2, кн. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: Исслед., док., периодика / Сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева [и др.]. Москва: Языки рус. культуры, 2002. 679 с.
14. Русские народные песни для смешанного хора без сопровождения / В обработке В. Калинникова. Москва: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1928. 11 с.
15. Сокровища русской духовной музыки. Произведения русских композиторов для смешанного хора без сопровождения / Сост., предисл. Б. Г. Тевлина; примеч. А. Романычева. Москва: Музыка, 2000. 165 с.
16. *Юдина В. И.* Виктор Сергеевич Калинников: параллели судьбы. К 150-летию со дня рождения композитора // Музыковедение. 2020. № 5. С. 3–8.

REFERENCES

1. [A.] Novye knigi i muzykalnye sochineniya [New books and musical compositions]. Khorovoe i regentskoe delo [Choral and regency business]. 1915. № 7/8. P. 156–157.
2. *Antipova T.* Viktor Kalinnikov kak predstavitel novoy moskovskoy shkoly tserkovnogo peniya [Viktor Kalinnikov as a representative of the new Moscow school of church singing]. Gimnologiya. Materialy mezhdun. nauch. konf. Kn. 2. [Hymnology. Materials of the International scientific conference. Book 2]. Moscow: Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaykovskogo; izd. dom «Kompozitor», 2000. P. 610–618.
3. Vasilii Kalinnikov. Pis'ma. Dokumenty. Materialy: v dvukh tomakh / Sost., red., vst. stat'ya i komment. V. A. Kiseleva [Letters. Documents. Materials: in two volumes / Ed., introductory article and comments V. A. Kiselev]. Moscow: Muzgiz, 1959.
4. *Gardner I. A.* Bogoslužebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. V 2 t. T. II. Istoriya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. In 2 vols. Vol. II. History]. Moscow: Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy Bogoslovskiy institute, 2004. 530 p.
5. *Zhuravlev V. V.* «V svoem sluzhenii on videl vysokuyu tsel». Regent i kompozitor N. M. Danilin (1878–1945) [«He saw a high goal in his ministry». Regent and composer N. M. Danilin (1878–1945)]. Trudy Moskovskoy pevchesko-regentskoy seminarii. 2001 — 2002. Nauka. Istoriya. Obrazovanie. Praktika muzikalnogo oformleniya bogoslužheniya: Sb. st. [Works of the Moscow Singing-Regent Seminary. 2001 — 2002. The science. History. Education. The practice of musical design of the divine service: Collection of articles]. Moscow: Moskovskaya pevchesko-regentskaya seminariya, 2002. p. 217–237.
6. *Ilyin V.* Ocherki istorii russkoj horovoj kul'tury vtoroj poloviny 17 — nachala 20 veka [Essays on the history of Russian choral culture in the second half of the 17th — early 20th century]. Moscow: Sov. Kompozitor, 1985. 229 p.

7. [K.] O khorovom penii [About choral singing]. Vestnik iskusstv [Bulletin of the Arts]. 1922. № 2. P. 9–10.
8. *Kalinnikov V. S. Polnoe sobranie duhovnyh pesnopenij: dlya smeshannogo hora bez soprovozhdeniya / Vst. st. i kommentarii M. P. Rahmanovoj* [Complete collection of spiritual songs: for mixed choir without accompaniment / The introductory article and comments by M. P. Rakhmanova]. Moscow: Fond razvitiya pravoslavnoj muz. kul'tury «Zhivonosnyj istochnik». 2017. 144 p.
9. *Kashkin V. Iz vospominaniy o V. S. Kalinnikove* [From the memories of V. S. Kalinnikov]. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1901. № 51/52. Column 1325–1326.
10. Obrabotki i perelozheniya dlya khora [raznykh sostavov] bez soprovozhdeniya i s soprovozhdeniem fortepiano [Vikt. Kalinnikova] / Sost. E. Leonov [Processing and rearrangement for the choir [of different compositions] without accompaniment and with f-p accompaniment [Vict. Kalinnikova] / Comp. E. Leonov]. Moscow: Muzyka, 1970. 47 p.
11. *Plotnikova N. Yu. Russkaya dukhovnaya muzyka XIX — nachala XX veka: stranitsy istorii* [Russian spiritual music of the XIX-early XX century: pages of history]. Moscow, 2007. 306 p.
12. Programmy etnograficheskikh koncertov, ustroennyh Etnograficheskim Otdelom i Muzykal'no Etnograficheskoyu Komissieyu I. O. L. E., A. i E., v Moskve, v 1893–1906 gg. Konkerty I–VII. [Programs of ethnographic concerts arranged by the Ethnographic Department and the Music and Ethnographic Commission in Moscow, in 1893–1906. Concerts I–VII.] Trudy Muzykal'no-etnograficheskoy komissii. T. I. Protokoly zasedaniy [Proceedings of the Music and ethnographic Commission. Vol. I. Minutes of meetings]. Moscow: Tip. K. L. Men'shova, 1906. p. 71–78.
13. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2, kn. 1: Sinodalnyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issled., dok., periodika / Sost., vstup. st. i komment. S. G. Zvereva i dr. [Russian spiritual music in documents and materials. Vol. 2, book 1: Synodal choir and school of church singing: Research, doc., periodicals / Comp., intro. art. and comment. S. G. Zvereva et al.]. Moscow: Yazyki rus. Kultury, 2002. 679 p.
14. Russkie narodnye pesni dlya smeshannogo khora bez soprovozhdeniya / V obrabotke V. Kalinnikova [Russian folk songs for unaccompanied mixed choir / In the processing of V. Kalinnikov]. Moscow: Gos. izd-vo. Muz. Sector, 1928. 11 p.
15. Sokrovishcha russkoy dukhovnoy muzyki. Proizvedeniya russkikh kompozitorov dlya smeshannogo khora bez soprovozhdeniya / Sost., predisl. B. G. Tevlina; primech. A. Romanycheva [Treasures of Russian sacred music. Works of Russian composers for unaccompanied mixed choir / Comp., preface by B. G. Tevlin; note by A. Romanychev]. Moscow: Muzyka, 2000. 165 p.
16. *Yudina V. I. Viktor Sergeevich Kalinnikov: paralleli sudby. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora* [Viktor Sergeevich Kalinnikov: parallels of fate. To the 150th anniversary of the composer's birth]. Muzykovedenie [Musicology]. 2020. № 5. P. 3–8.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Формулярный список преподавателя фортепианной игры Виктора Сергеевича Калининкова хранился сохранился в архиве Московской Синодальной конторы, сейчас находится в РГАДА, ф.1183, оп. 9, ч.2, № 71. Этот документ, как и некоторые другие, упомянутые здесь, были обнародованы М. П. Рахмановой [8].
- ² Концертная увертюра для большого симфонического оркестра была исполнена в Филармоническом концерте 31 января 1897 года, о чем писал в своей рецензии С. Н. Кругликов («Новости дня», № 4917 от 12 февраля 1897 года). Увертюра не была издана, сохранилось переложение для фортепиано в четыре руки.
- ³ № 1. Херувимская (№ 1, 1904); № 2. Тебе поем (№ 1, 1904); № 3. Достойно есть (№ 1, 1904); № 4. Во царствии твоём (1906); № 5. Господи, спаси благочестивых... Святы́й Боже (1906); № 6. Милость мира (1907); № 7. Тебе поем (№ 2, 1907); № 8. Отче наш (1907); № 9. Достойно есть (№ 2, 1908); № 10. Слава и ныне... Единородный Сыне (1908); № 11. Приидите, поклонимся (1908); № 12. Верую (1911); № 13. Благослови, душе моя, Господа (на Литургии) (1914); № 14. Камо

пойду от духа Твоего (1914); № 15. Хвалите имя Господне (1914); № 16. Свете тихий (1914); № 17. Богородице Дево (1914); № 18. От юности моя (1915); № 19. Воскресение Христово видевше (1915); № 20. Ныне отпускаеши (1915); № 21. Херувимская (№2, 1917); № 22. Блажен муж (1917); № 23. Величит душа моя Господа (1918); № 24. Благослови, душе моя, Господа (на Всенощной) (1918).

⁴ Пятнадцать хоров а cappella на стихотворения русских поэтов написаны на стихи А. С. Пушкина («Осень», «Элегия», 1904), В. А. Жуковского («Жаворонок», 1904), И. А. Бунина («Кондор», 1904), Е. А. Баратынского («Зима», 1904), И. С. Никитина («Звезды меркнут и гаснут», 1905, «На старом кургане», 1908), Скитальца («Утром зорька», 1908), Н. А. Соколова («Проходит лето», 1908), А. М. Федорова («Солнце, солнце встает» 1911), А. К. Толстого («У приказных ворот», «Ой, честь ли то молодцу», «Спесь» 1915), А. В. Кольцова («Лес»), А. Н. Плещеева («Нам звезды кроткие сияли», 1918).

⁵ Две инструментальные миниатюры для струнного квартета с контрабасом *ad libitum* были впервые опубликованы в журнале «Музыка и жизнь», 1908, № 1. С. 21–24.

⁶ Этнографические концерты проводились с целью популяризации записанного в различных регионах России музыкального фольклора.

Музыка XX века

Сергей Буланов

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОПЕРЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА «НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»

Судьба первой оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» долгое время складывалась неудачно. В разных постановках она не имела сценического успеха. *«Музыка в этой опере всегда была замечательная, а либретто плохое. К сожалению, человек, который его написал, не был талантливым»* [19], — так, например, интерпретировала причины неудач Майя Плисецкая, супруга композитора.

Сам Щедрин в интервью, опубликованном в «Российской газете», сказал: *«Мне всегда было немного стыдно этой оперы. Что ж такое — она раз за разом проваливается! Наверное, действительно плохая»* [19]. Музыкальный критик Владимир Зисман видит ситуацию иначе: *«Я помню постановку 1981 года. И дело совершенно не в том, как это было сделано (сделано было хорошо), а в том, что над всем этим висел тяжелый дух плана на постановки советской современной оперы»* [9].

Родион Щедрин написал «Не только любовь» в 1961 году под впечатлением от сборника лирических рассказов Сергея Антонова. Наибольшее внимание композитора привлекла история про «Тетю Лушу», именно по ее мотивам Василий Катанян и создал либретто.

Исторический контекст премьерных показов оперы, состоявшихся в Большом театре под управлением дирижера Евгения Светланова, был следующим: к началу 1960-х годов Большой театр, будучи главной сценой страны, утверждался в масштабном гранд-стиле. В 1948 Леонид Баратов по законам «большого» стиля осуществляет постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов», в 1955 году по проекту Федора Федоровского появляется главный элемент величественного антуража — знаменитый «золотой» занавес. Закономерно, что опера Щедрина с ее незамысловатым сюжетом о колхозной действительности многими воспринималась как некий диссонанс.

Официальная критика на премьерный показ оперы «Не только любовь» в Большом театре оказалась противоречивой. Одни с энтузиазмом принимали и приветствовали идею молодого композитора вывести на сцену «простых людей», другие протестовали, находя такую попытку малоубедительной или даже вовсе не достойной сцены Большого театра. Общую ситуацию в прессе лучше всего характеризует открытая полемика в журнале «Советская музыка» — в статьях «Ново, талантливо» (1961, №7) Л. Гениной и «Ново, талантливо, но...» (1962, №1) М. Бялика.

Генина рассуждает о природе прозы Сергея Антонова, сравнивая его с А. П. Чеховым, интуитивно выходит на стратегическую роль частушки, но аналитически не объясняет ее влияние: *«Авторы оперы уловили главную антоновскую интонацию — искрящееся лукавство “Поддубенских частушек”. Новое и в том, что, подчинив частушку своему замыслу, Щедрин любовно сохранил неповторимое обаяние ее мелоса, ритмики и особенности формы и — больше того, предоставил частушке самостоятельную драматургическую роль в опере»* [6, 21].

Для нас важен отклик Бялика на одну из мыслей Л. Гениной: *«В конце своей статьи Генина высказала опасение, “как бы жанровая сторона и простота не заслонили нелегкую судьбу Варвары”. Это опасение, к сожалению, оказалось оправданным. Но причину нужно искать не в спектакле, а в опере. Сюжет, как видим, крайне несложен. Какой глубокий и общественно значительный смысл нашли в нем авторы оперы? И тут приходится недоуменно развести руками. Досадно, что ради такой бедной, “утешительной” идеи написана опера, в которой есть столько талантливого, нового»* [5, 38].

Очевидно, проблема еще заключается и в том, что нередко критики затруднялись с выводами о трактовке особенностей драматургии сочинения. Например, Татьяна Круглова в статье «На пути к зрелости» пишет: *«В опере Щедрина много юмора, остроумных находок, и велико искушение подчеркнуть именно эту сторону спектакля. Но ведь за ней скрывается серьезная лирическая драма героев!»* [10, 16].

На наш взгляд, в опере присутствуют как минимум две жанровые линии: комическая и лирическая. Невольно возникают вопросы: каким образом в произведении сосуществуют две эти сферы и как точнее определить жанр оперы «Не только любовь»?

И. В. Лихачева в своей книге «Музыкальный театр Родиона Щедрина» называет оперу лирико-комической. Любопытно, что сам композитор дает определение — «лирическая опера». Само по себе сочетание лирического и комического в одном произведении не уникально. В первую очередь возникает параллель с трагикомедией, распространяющейся от искусства Древнего Рима и барокко до искусства современного кинематографа. По законам трагикомедии, например, написана пьеса Уильяма Шекспира «Буря»: в ней все трагические моменты к финалу получают счастливую развязку (Алонзо и Гонзало избегают смерти, Фердинанд получает в жены Миранду, разбитый в щепки корабль восстанавливается).

Если искать ассоциации непосредственно в оперном материале — это «Обручение в монастыре» С. С. Прокофьева, жанровое определение которой как раз идентично характеристике оперы «Не только любовь», предложенной Лихачевой: лирико-комическая опера. Однако если в опере Прокофьева комическое и лирическое сосуществуют на равных правах, в опере Щедрина, на наш взгляд, равенство двух планов заведомо нарушается и сюжетно, и структурно, поэтому применять логику лирико-комической оперы к произведению нецелесообразно.

Первое действие оперы с самого начала насыщено комическими приемами. На сцене трактористы, пережидая дождь, играют в «козла». За сценой девушки поют частушку: «Ох ы да, скоро лето подойдет, лес листвою оденется, эх, скажи, ох ы да, скажи возможно ль на тебя надеяться». Четвертый номер оперы — Дождь (фуга и квартет трактористов) — представляет собой трагедию: обывательская тема рассказывается «высоким стилем» полифонического жанра.

«Из города возвращается Володя Гаврилов». Щедрин характеризует его двумя песнями отвлеченного содержания. Первая, по типу «комментирующей» частушки («что вижу — то пою») — «Вот я приехал, вышел у дороги, небо и поле встретили меня»; вторая песня, в дальнейшем лейтмотив Володи, — «Крепкий, душистый курим отборный мы табак». Мелодии песен, близкие городскому фольклору, побуждают слушателя искать различные аллюзии на известные образцы, однако музыкальных цитат в опере нет.

Пример 1. Р. Щедрин. «Не только любовь». № 5. Сцена и выход Володи Гаврилова, тт. 51–54

ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (за сценой, издаലെка)



Второе действие оперы — кульминация комической линии, мастерски воплощенной Щедриным. Не случайно Юрий Темирканов ставит фигуру композитора в столь почетный ряд: «С очень хорошим чувством юмора только три композитора: Гайдн, Прокофьев и Щедрин» [16]. В «Маленькой кантате» из девичьих частушек помещен рефрен с откровенно смехотворным смыслом: «Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы. Ой, мы их сами сочиняем, сами композиторы».

Любопытно обратиться и к другим рифмам, организующим тексты частушек: «полторы-композиторы», «премии-академии», «тошно-можно», «трактора-доктора», «любила-убила» и т.д. Рифы уже сами по себе ироничны, непритязательны и простонародны.

В начале сцены колхозной самодеятельности худрук деревенского оркестра Сергей Кондурушкин объявляет выступление своего коллектива: «Начинаем выступление духового симфонического эстрадного самодеятельного оркестра под художественным руководством Сергея Кондурушкина. Первая

труба — Сергей Кондурушкин, вторая труба — Кондурушкин Егор, третья труба — Иванов Петя, четвертая — Дубинский Антон. Барабан и тарелки — Паика...». Помимо «игры слов» в несуразном чередовании фамилий, музыка также содержит ироничную деталь: на пятой доле речитатива проводится первая фраза «Оды к радости» из Девятой симфонии Бетховена.

Пример 2. Р. Щедрин. «Не только любовь». № 12. Колхозная самодеятельность, т. 23



Подобный абсурдный набор слов на заданную тему мы находим в речитативе Володи перед песней «Про елочку»: «*Весьма неудовлетворительно. Верхнее “до” не вытягиваете. И канифоли мало*». В самой песне «Про елочку» следующий текст: «*В лесу родилась елочка, в лесу она жила-была. Потом влюбилась в мальчика и в город с ним ушла*». Кроме комических придыханий, «вытягивания» верхних нот, мотив песни напоминает вовсе не знаменитый новогодний шлягер Раисы Кудашевой, а цыганский романс.

Можно обнаружить и другую важную стилистическую особенность оперы, связанную с влиянием кинематографа. Она также способствует усилению комической линии. Музыкальный критик А. Матусевич отмечает: «*Наголоватый Володя Гаврилов в исполнении задиристого тенора Владислава Мазанкина — колоритный персонаж, словно сошедший с кинополотен Эльдара Рязанова или Леонида Гайдая*» [12]. Действительно, пересечение оперы с советскими кинолентами, особенно с картинами 30-х годов (колхозному быту посвящены фильмы режиссера Ивана Пырьева. «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «Свинарка и пастух» (1941)) сказывается в сюжетном плане, образах главных героев, стилистической и жанровой составляющей музыки.

Найти и распознать лирическую линию в музыкальном материале оперы оказывается гораздо сложнее. Несомненным центром лирического плана является образ главной героини, Варвары Васильевны. Ее личной трагической истории посвящена вторая половина оперы. Однако героиня появляется уже в «первой части» (мы можем увидеть ремарки: «появление Варвары», «приход Варвары»), привнося особым — характерным для лирических персонажей — музыкальным языком элемент чужеродности. На фоне развития комической линии появляются предпосылки к жанровому переключению. Они сказываются в темповом замедлении, обостренном ритмическом рисунке.

Переломный момент в опере наступает в момент звучания главного и самого известного сольного номера «Песня и частушки» Варвары. В музыкальном материале явно соседствуют различные жанровые разновидности: песня как лирическая сфера, частушка как комическая. Почему-то после бравурной

частушки с пляской Варвары линия колхозной самодеятельности не достигает логичной кульминации. Напротив, когда Варвара заканчивает петь, все спешно расходится.

Нетривиальна и развязка оперы. В партитуре обозначено: *«Варвара Васильевна медленно уходит. Сцена погружается в темноту. В полной темноте исчезает строение скотного двора»*. Ожидаемого традиционного счастливого конца в опере нет.

Таким образом, в опере не прослеживается привычное переплетение двух жанровых линий или их одновременное сосуществование. Драматургия оперы оказывается жанрово пластичной, происходит модуляция из комической сферы в лирическую. При этом обе сферы постоянно взаимодействуют: в условной первой части Варвара довольно незаметно дестабилизирует главенство комизма, во второй части Володя совершенно не соответствует общему лирическому настрою. Возникает эффект жанровой неоднозначности, что может быть связано с основой мелодического языка оперы *«Не только любовь»* — с частушкой.

Подтверждение нашей гипотезы о влиянии частушки на драматургию оперы находим в труде Павла Флоренского *«Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда»* (1909 год). Для объяснения, *«что собственно представляет собой частушка»*, в качестве примера Флоренский использует ее ландюховую форму. *«Ландюховая частушка есть народная лирика и, притом, лирика эротическая. Но эротика, которую высказывают перед всеми, да еще среди веселящихся товарищей и подруг, не есть, вообще говоря, эротика самой глубины души. Это — чувство более или менее поверхностное, — не столько страсть, сколько забава»*. Далее в статье следует ключевая, на наш взгляд, мысль: *«Эта двойственность частушки, это шутовское в глубоком и глубокое в шутовском придают частушке дразнящую и задорную прелесть»* [17, 12].

Известно, что Родион Константинович не опирался на размышления Флоренского, но в своей трактовке этого жанрового инварианта он явно достиг именно того эффекта, на который Флоренский указывал — двойственности. Следует отметить, что жанровая неоднозначность в творчестве композитора уже проявляла себя, на это указывает исследователь Н. Данилова: *«Три стилистические составляющие (фольклорная, академическая и джазовая) сплетаются в “Озорных частушках” в синтетическом единстве и активном взаимодействии. С их помощью Щедрин виртуозно выстраивает комическую интригу одночастного концерта»* [7].

Опера рождает всевозможные аллюзии и подтексты, связанные с историческим контекстом сюжета: *«В этой опере индивидуальное тесно переплетается с массовым, как, собственно, и было в России, очнувшейся после разрушительной Второй мировой войны. Все бытовое в постановке отодвинуто на периферию, а в центр поставлены яркие человеческие характеры, напоминавшие как оперных прототипов, так и героев советского кино — от “Судьбы” до “Афони”. В любовном треугольнике проглядывали многочисленные оперные треугольники русской и зарубежной оперы»* [8].

Отчасти подтверждение контекстной зависимости комического мы находим еще в двух источниках. Например, в статье «Частушка как карнавальная форма» говорится: *«Смех, который обычно сопровождает исполнение частушек, представляет собой реакцию на открытое высказывание исполнителем того, что обычно замалчивается. Частушка позволяет обществу стать на мгновение открытым — в бергсоновском смысле этого определения, а смех — психологическая реакция на эту социальную трансформацию»* [13].

Суммируя утверждения Бахтина из труда ученого «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [2, 218], можно сделать вывод, что смех имеет, как минимум, три основных свойства: во-первых, он не может быть индивидуальным, а может возникать только в группе (в ситуации праздника), во-вторых, каждый смеется сам и дает повод для смеха другим, усиливая смеховую относительность, в-третьих, смех имеет амбивалентную природу (он одновременно веселый, ликующий — и насмешливый, высмеивающий, он одновременно утверждает и отрицает, возрождает и убивает).

Таким образом, амбивалентная природа частушки, по нашему мнению, определяет и жанровую двойственность оперы. Возможно, именно поэтому необычное драматургическое и композиционное решение, основанное на модуляции из сферы комической в лирическую, и не может найти убедительного решения в режиссерских постановках, что подтверждается сложной судьбой оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1993. С. 341–345.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
3. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992. 127 с.
4. Бородин Б. Комическое в музыке. Екатеринбург, 2002. 234 с.
5. Бялик М. Ново, талантливо, но... Советская музыка / 1962, № 1. с. 37–39.
6. Генина Л. Ново, талантливо. Советская музыка / 1961, № 7. с. 20–22.
7. Данилова Н. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стиливой синтез и инструментальный театр. Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. С. 2646–2650. URL: <https://e-concept.ru/2016/96450.htm> (дата обращения: 16.03.2021).
8. Дудин В. Не только любовь. «Санкт-Петербургские ведомости», 07.03.2017. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/ne_tolko_lyubov (дата обращения: 16.03.2021).
9. Зисман В. «Не только любовь» Щедрина в постановке театра «Санкт-Петербург Опера». «Ревизор», 03.10.2016. URL: <http://dev.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> (дата обращения: 16.03.2021).
10. Круглова Т. На пути к зрелости (о постановке «Не только любви» оперной студией ГМПИ имени Гнесиных) / Музыкальная жизнь / 1981, № 7. с. 15–20.
11. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. Москва: Советский композитор, 1977. 207 с.
12. Матусевич А. Неустаревающий шедевр. «Играем с начала» 31.12.16. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13706> (дата обращения: 16.03.2021).

13. *Олсон Л. Адоньева С.* Частушка как карнавальная форма. URL: <https://history.wikireading.ru/388011> (дата обращения: 16.03.2021).
14. *Родион Щедрин.* Материалы к творческой биографии / Ред.-сост. Е. С. Власова. Москва: Композитор, 2007. 487 с.
15. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. Москва: Советский композитор, 1970. 328 с.
16. Телепередача «Юрий Темирканов. Монолог в 4-х частях», реж. Н. Урвачева, ВГТРК, 2018.
17. *Флоренский П.* Собрание частушек Костромской губернии, Нерехтского уезда. Кострома, Губернская типография, 1909. 65 с.
18. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. 319 с.
19. *Цинклер Е.* В Петербурге «спасли» оперу Щедрина. «Российская газета», 03.03.2014. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения: 16.03.2021).
20. *Щедрин Р.* Родион Щедрин: Автобиографические записи. Москва: АСТ, 2008. 288 с.
21. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 394 с.
22. *Sheinberg E.* Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. Die Musikforschung, 2002. 400 p.

REFERENCES

1. *Averintsev S.* Bakhtin i russkoe otnoshenie k smekhu. Ot mifa k literature: sbornik v chest 75-letiya Ye.M. Meletinskogo [Bakhtin and the Russian attitude to laughter. From myth to literature: a collection in honor of the 75th anniversary of E. M. Meletinsky]. Moscow: Ros. gos. humanit. un-t. 1993. 528 p.
2. *Bakhtin M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Rennessansa. 2-e izd. [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. 2nd ed.]. Moscow: Khudozh. lit. 1990. 543 p.
3. *Bergson A.* Smekh [laughter]. Moscow: Iskusstvo. 1992. 127 p.
4. *Borodin B.* Komicheskoe v muzyke [The comic of music]. Yekaterinburg. 2002. 234 p.
5. *Byalik M.* Novo, talantlivo, no... [New, talented, but...]. Sovetskaya muzyka. 1962, № 1. P. 37–39.
6. *Genina L.* [New, talented]. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1961. № 7. P. 20–22.
7. *Danilova N.* «Ozornye chastushki» R. Shchedrina: stilevoy sintez i instrumentalnyy teatr [«Mischievous ditties» by R. Shchedrin: style synthesis and instrumental theater]. Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal «Kontsept» [Scientific and methodological electronic journal «Concept»]. 2016. T. 15. P. 2646–2650. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://e-kontsept.ru/2016/96450.htm> (data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
8. *Dudin V.* Ne tolko lyubov [Not only love]. Sankt-Petersburgskie vedomosti [St. Petersburg Vedomosti]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/ne_tolko_lyubov (data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
9. *Zisman V.* «Ne tolko lyubov» Shchedrina v postanovke teatra «Sankt-Peterburg Opera» [Shchedrin's «Not only love» in the production of the St. Petersburg Opera Theater]. Revizor [Auditor]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <http://dev.revizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
10. *Kruglova T.* Na puti k zrelosti (o postanovke «Ne tolko lyubvi» opernoy studiiy GMPI imeni Gnesinykh) [On the way to maturity (about the production of «Not only Love» by the opera studio of the Gnessin State Pedagogical Institute)]. Muzykalnaya zhizn [Musical life]. 1981. № 7. P. 15–20.
11. *Likhacheva I.* Muzykalnyy teatr Rodiona Shchedrina [Musical Theater by Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1977. 207 p.
12. *Matusevich A.* Neustarevayushchiy shedevr [A timeless masterpiece]. Igraem s nachala [Play from the beginning]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13706> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).

13. *Olson L. Adoneva S.* Chastushka kak karnavalnaya forma [Chastushka as a carnival form]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://history.wikireading.ru/388011> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
14. Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoy biografii / Red.-sost. Ye.S. Vlasova [Rodion Shchedrin. Materials for a creative biography / Ed.-comp. E. S. Vlasova]. Moscow: Kompozitor. 2007. 487 p.
15. *Tarakanov M.* Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [The work of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1970. 328 p.
16. Teleperedacha «Yuriy Temirkanov. Monolog v 4-kh chastyakh», rezh. N. Urvacheva [TV show «Yuriy Temirkanov. Monologue in 4 parts», directed by N. Urvacheva]. VGTRK [All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company]. 2018.
17. *Florenskiy P.* Sobranie chastushek Kostromskoy gubernii, Nerekhtskogo uезда [Collection of ditties of the Kostroma province, Nerekhtsky district]. Kostroma: Gubernskaya tipografiya. 1909. 65 p.
18. *Holopova V.* Put po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [The path in the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor. 2000. 319 p.
19. *Tsinkler Ye.* V Peterburge «spasli» operu Shchedrina [In St. Petersburg, Shchedrin's opera was «saved»]. Rossiyskaya gazeta [Russian newspaper]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
20. *Shchedrin R.* Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi [Rodion Shchedrin: Autobiographical notes]. Moscow: AST. 2008. 288 p.
21. *Eko U.* Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost v sovremennoy poetike [An open Work: Form and Uncertainty in modern poetics]. SPb.: Akademicheskii proekt. 2004. 394 p.
22. *Sheinberg E.* Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. Die Musikforschung, 2002. 400 p.

Музыка народов мира

Сянь Лэюнь

ОСОБЕННОСТИ ФУГИРОВАННОГО ИЗЛОЖЕНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВАН СИЛИНЯ

Ван Силинь — современный китайский¹ композитор (родился в 1936 году), мыслитель и публицист. Его можно назвать художником-монументалистом, поскольку он раскрыл свой талант прежде всего в крупных симфонических жанрах². Симфонии и сюиты Ван Силиня чаще всего исполняются на родине и за рубежом³.

Композитор известен в Китае своей увлеченностью западным искусством. Этому способствовало его обучение в Шанхайской консерватории⁴, построенное по советской системе. Ван Силинь проходил курсы анализа музыкальных произведений у Цянь Жэнькан, гармонии и полифони у Чень Минчжи, композиции у Лю Чжуан⁵, Цюй Вэйю и Дин Шаньдэ. Его взгляды не претерпели изменений в связи с событиями культурной революции. Композитор открыто выступил против запрета Мао Цзэдуна на исполнение и изучение современной западной музыки⁶, что повлекло за собой его высылку из Пекина в провинцию Шанси и запрет на композиторскую деятельность⁷. Для Ван Силиня это было тяжелейшим испытанием. Он так вспоминает об этом времени: *«Не видел никаких перспектив для развития, поэтому с головой погружался в изучение композиторской техники. Мечтал, что настанет день, когда я поеду в СССР для продолжения образования»* [11, 52].

Однако планам композитора не суждено было сбыться. Все партитуры XX–XXI века так и остались полем самостоятельной работы⁸. Начиная со студенческих лет, он, помимо музыки П. Чайковского, Н. Мяковского, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, А. Эшпая, М. Равеля, Д. Кабалевского, тайно изучал запрещенные в то время партитуры Г. Малера, Б. Мартину и Дж. Тер-Татевосяна. Поднятие «железного занавеса» по окончании культурной революции позволило познакомиться с произведениями Б. Бартока, И. Стравинского, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Дж. Адамса, Д. Лигети и Дж. Крама.

Именно знакомство с западным искусством стало определяющим в развитии стиля Ван Силиня. Композитор говорил: «В моей музыке можно выделить три этапа. Первый — это изучение политональности и параллельных тоналностей в произведениях И. Стравинского и Б. Бартока. <...> Второй — изучение додекафонии и свободной атональности. <...> Третий, в 1988–89 годах, — исследование образцового произведения сонорики — «Плача по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого» [4, 127–128]. Китайские музыковеды Ян Юэ [14, 2] и Ло Пенсян [7, 371–372] также выделяют три периода у композитора: ранний (1961–1977), средний (1978–1989) и поздний (после 1990).

Для Ван Силиня западная музыка представляет интерес в первую очередь с позиции внутреннего устройства. Цзи Тяньцин отмечал, что «Его [Ван Силиня — С. Л.] творчество — это сочетание искренних чувств и технологических инноваций» [13, 29].

XX век знаменует возрождение интереса к полифонической технике. Для композитора излюбленным способом изложения и развития материала в симфонических произведениях стала полифония: от простого и сложного контрапункта (чаще горизонтально-подвижного) до микрополифонии. Истоки этого интереса можно найти в фольклорной музыке Китая, богатой имитационными, каноническими и гетерофонными образцами. Однако использование «ученых» имитационных форм, безусловно, отсылает к традициям западноевропейской культуры.

Интерес к фугированным формам появился у композитора уже в консерваторские годы. Ярким примером тому служит его выпускное сочинение — Симфония № 1 (1963). Композитор пишет: «Главная партия и разработка первой части имеют слишком много следов имитационного письма, свойственного начинающему композитору» [2, 72].

Одним из самых крупных полифонических фрагментов Симфонии № 1 является фугато с удержанным противосложением из разработки⁹ первой части (пример 1).

Пример 1. Ван Силинь. Симфония № 1. Часть I. Схема фугато. 249–303 тт.



Особенностью фугато Ван Силиня является присутствие вступительного раздела, в котором происходит интонационное зарождение темы (на схеме обозначено T0, поскольку это не оформленная тема, а ее самые яркие мелодические фрагменты, проводимые в унисон струнными инструментами).

Примечательно сходство данного фугато с двойным фугато¹⁰ из разработки первой части Симфонии № 6 П. И. Чайковского. Влияние русского класси-

ка сказывается как на разомкнутом тональном плане по квинтам и оркестровом решении¹¹, так и на характере тематизма (пример 2).

Пример 2. Ван Силинь. Симфонии № 1. Часть I. Тема и противосложение. 249–259 тт.



Тема фугато, изложенная у первых скрипок (на схеме Т), представляет собой, как и первая тема Чайковского, вариант мелодии главной партии. Их сходство распространяется на структуру: видоизмененное повторение ядра и восходящее развертывание. Неквадратность и сегментность дают мощный импульс развитию. Этому же способствует противосложение (у альтов), ритмически и мелодически схожее со второй темой из фугато Чайковского. Однако фугато Ван Силиня нельзя назвать двойным по нескольким причинам. Во-первых, противосложение проходит в тех же голосах, в которых звучала до него тема, тем самым не образуя, в отличие от фугато П. Чайковского, независимую экспозицию и не претендуя на роль второй темы. Во-вторых, после унисонных проведений вступительного раздела, экспонирующего основные интонации темы фуги, весь последующий материал воспринимается как разработка уже звучавшей темы, а контрапунктирующий — как «второстепенный». Фугато имеет небольшую разработку в виде интермедии, построенной на материале развертывания, и контрапункта всех элементов, включая тему в увеличении.

В Симфонии № 1 фугато присутствует и во второй части. Оно также привлекает внимание необычной работой с материалом. По сравнению с фугато первой части, изложению темы предшествует еще более продолжительный вступительный раздел.

Интонационные предвестники темы (Т0) представляют собой имитационные проведения (у первых скрипок и гобоя) поступенных восходящих мотивов, которые при повторениях обогащаются кварто-секундовой интонацией. Именно кварто-секундовый ход, возникший как *movere* у скрипок (Т0), становится в конечном итоге «лицом» темы, *initium*¹², по терминологии Б. Асафьева, у гобоя (Т) (пример 3).

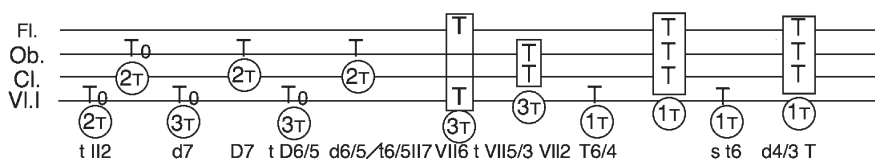
Пример 3. Ван Силинь. Симфония № 1. Часть II. 110–115 тт.



Кварто-секундовая интонация очень важна для творчества композитора. Еще студентом консерватории, анализируя фольклор регионов Шаньси и Шэньси, Ван Силинь заметил, что пентатоника в большинстве примеров делится на трихорды в пределах квинты или кварты: структура трихордов состоит из 6.2 — ч.4; ч.4 — 6.2. или м.3 (6.3) — 6.2 [3, 65]. В последующих сочинениях он достаточно часто использует этот ход, который придает его произведениям национальный колорит.

Фугато второй части Симфонии № 1 примечательно также своей функцией внутри части: оно играет роль модуляционной связки (пример 4).

Пример 4. Ван Силинь. Симфония № 1. Часть II. Схема фугато. 102–125 тт.



Функция модуляционной связки обуславливает неточность изложения темы, а все полифонические линии подчинены гармонической вертикали. Помимо интонационных вариантов композитор допускает изменения протяженности темы: удлиняет ее до трех тактов, посредством добавления секвентного хода на основе ее материала (на схеме такты обозначены символом (3Т)), либо, наоборот, укорачивает до одного такта.

Все это, наряду с постепенным тембровым уплотнением, приводит к динамизации фрагмента. Кульминационной точкой становится каноническая секвенция первого разряда у первых скрипок и деревянных духовых инструментов с расстоянием в один такт. Последние проведения темы звучат на органном пункте *c*, подготавливая гомофонно-гармонический раздел. При этом энергия нарастания не находит разрешения: после фугато следует резко контрастный эпизод.

Фугато нередко встречается в поздних сочинениях композитора. Оригинально оно используется в четырехчастной Симфонии № 4 (2000), в которой все части следуют *attacca*, образуя моноцикл. Фугато способствует созданию своеобразной арки, начиная первую и последнюю части. Кроме того, оба имеют одинаковое построение экспозиции: восходящее вступление голосов по квинтам от d^{13} .

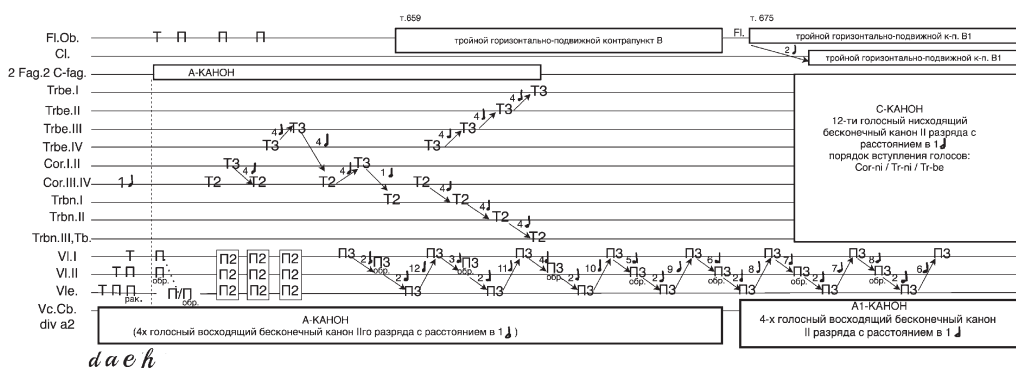
Первая часть Симфонии № 4 Lento выполняет роль вступления для всего моноцикла. Она написана в форме пятиголосного фугато, примечательно-

го своим оркестровым и мелодическим решением. Протяженная песенная тема (25 тактов), несмотря на модуляцию в тональность доминанты, имеет драматургическую завершенность с несколькими кульминационными пиками: экспонирование и тематическое развертывание (5+4 тт.), развитие типа прорастания и первая кульминация (4+2 тт.), разработка, вторая кульминация и завершение (3+4+3 тт.) [9, 30–31]. Тема написана в дорийском ладу и имеет черты европейкой мелодики, однако, по словам композитора, она «является его рефлексией на интонационный стиль традиционной оперы регионов Шаньси и Шэньси» [2, 73]. Все противосложения близки теме, первое из них — удержанное.

Благодаря прямому вступлению голосов (от контрабасов к первым скрипкам) и неспешности развития интонационно близких линий возникают параллели с канонам из первой части Симфонии № 3 Х. Гурецкого. В обоих этих сочинениях композиторы сознательно ограничивают использование оркестровых красок. Так называемая «ансамблевая фугированная полифония»¹⁴ с одновременным уплотнением тембра создает ощущение напряженности, подготовки грандиозной кульминации — алеаторического фрагмента, изложенного на *fff*. Китайские музыковеды, исходя из высказываний композитора, объясняют подобное структурное решение концепцией симфонии. По словам У Лэй, Тан Жун, это символизирует сложный процесс личностного поиска на фоне развивающихся драматических событий [12, 82].

Фугато, открывающее четвертую часть симфонии (*Allegro risoluto*), то есть заключительный раздел моноцикла, выполнено в совершенно ином ключе (пример 5).

Пример 5. Ван Силинь. Симфония № 4. Схема фугато. 605–689 тт.



вую вертикаль f/h (А канон) и a/es (А1 канон). Примечательно, что внутри канона происходит метрическое сжатие за счет сокращения времени вступления респосты между струнными и деревянными духовыми на одну четверть. Мелодическая роль отведена темам двойного канона (Т2 и Т3, начиная с т. 659) и апофеозному финальному двенадцатиголосному канону на новом материале (С канон).

Каноны имеют свои интонационные особенности, отличные от тематизма фугато. Однако материал, сопровождающий каноны, интонационно связан с удержанным противосложением, которое в свою очередь является интонационным развитием темы¹⁵.

Главная тема имеет мотивное строение $a-a1-a2-a3-a4-a5-abв-с$, делится на две части. Первая часть ($a-a5$), 5 тактов, представляет собой разрастание мелодии вокруг звука d^{16} , результатом которого становится выстраивание попевки на основе трихорда $g-c-d$; вторая часть $abв$ (2 такта) + $с$ (1,5 такта) — постепенную хроматизацию трихорда, где мотив «с» представляет собой уже полностью хроматизированный нисходящий пассаж. Тема ритмически нестабильная: все мотивы отделены паузами, что создает напряженность звучания. Тематизм по своему посылу близок интонациям пьес «Гном» и «Избушка на курьих ножках» из цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки».

Асафьев отмечал: «развитие, усиление напряженности музыкального движения в имитационно каноническом стиле зависит от того, в какой мере применяются темы увеличения, уменьшения, обращения и возвратного движения, а также от перемещения времени, расстояния и места вступления (вернее: включения голосов)» [1, 45–46]. В данной фуге Ван Силинь использует практически все перечисленные приемы.

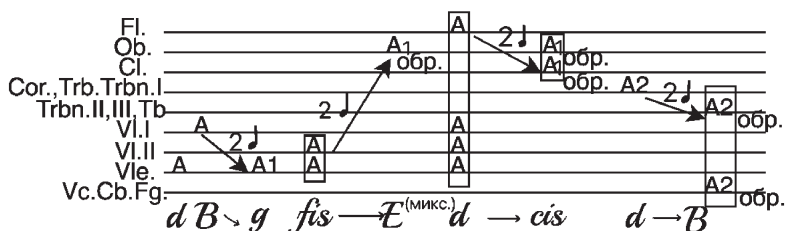
Противосложения, построенные на интонациях темы, выстраиваются в виетиеватые пассажи. Композитор разнообразно применяет к ним стреттную технику. Ярким примером служит изложение ПЗ. В нем Ван Силинь каждый раз увеличивает время вступления респост на одну четверть относительно пропосты.

Игра со временем вступления контрапунктирующих друг с другом коротких производных от «а» мотивов (из темы) стала основной техникой в материале В и В1 (пример 5). Множество вариантов горизонтально-подвижного контрапункта и мелодического варьирования создают впечатление инструментальной импровизации.

Уникальный рельеф независимых кульминационных пиков внутри каждой мелодической линии, будь то в стреттах, каноне или проведениях тем, создает стремительный вихрь, приближающий общее звучание к фугато из Симфонии № 4 Д. Д. Шостаковича. В целом фрагмент можно определить как многотемную фугу со смешанным типом изложения: первая тема имеет свою экспозицию, последующие темы — совместную.

Ван Силинь применяет фугато в своих поздних программных сочинениях — в сюитах. Например, в этой форме написана кода одной из последних его на сегодняшний день сюит — Тайгу Янгэ¹⁷ (2010) (пример 6).

Пример 6. Ван Силинь. Сюита «Тайгу Янгэ». Часть V. «Праздник». Схема фугато. 201–228 тт.



Изложение фугато оказывается близким к сложной фуге смешанного типа¹⁸ с присоединяемыми темами. Двойное фугато написано практически на одну тему. Квадратная тема А имеет схожее мотивное строение с Т1 из заключительной части Симфонии: а-а1-а2b. Каждый из мотивов отделен четвертными паузами. Мелодия разрастается не от одного звука, а от тетрахорда с яркой кварто-секундовой интонацией. Тема А1 является вариантом А, отличающимся завершающим мотивом: а-а1-а3. Используется ее обращенный вид, а также укороченный мелодически, но увеличенный ритмически вариант А2 (его структура а-а1). В качестве сопровождения выступает мелодический органичный пункт b–a–es–a, изложенный в виде альбертиевых басов у низких струнных *pizzicato*, подчеркивающий танцевальность тем.

Весьма изобретателен тональный план этого полифонического фрагмента. В двойном фугато разворачиваются два параллельных «сюжета», создавая политональное изложение. Каждая из тем имеет свой план тонального движения, что подчеркивает их автономность. Так, тема А проводится в тональностях, расположенных по б.3 (d–B–fis–d), в то время как стреттно излагаемая ей тема А1 по м.3 (g–E^{микс.}–cis–B) (см. таблицу № 1). Дополнительной независимой третьей линией становится оstinатное сопровождение фугато.

Таблица 1. Ван Силинь. Сюита «Тайгу Янгэ». V ч. «Праздник». Тональный план и инструментовки коды*

Тон-ть А	d	B	fis	d	d
Инстр. А	Vle	Vni I	Vni II+ Vle	Archi + Fl	Cor.+ Trb.+ Trbn I
Инстр. А ₁		Vle	Ob	Ob+Cl	Trbn II, III + Tuba
Тон-ть А ₁		g	Е миксолидийский	cis	B

Объединяющим драматургическим вектором для фугато становится постепенное инструментальное уплотнение тем от звучания чистых струнных к медным. Это фугато оставляет впечатление апофеоза настоящего национального китайского праздника.

* В центре Таблицы приводится инструментовка звучащих одновременно тем А и А1. Подобное расположение удобно для проведения оркестрового сравнения и наблюдения над характером «утолщения» каждой мелодической линии. Расположение тональных планов в верхней и нижней колонках таблицы упрощают визуализацию их параллельного развития.

В статье были рассмотрены пять вариантов прочтения Ван Силинем фугированных форм, относящихся к раннему и позднему периодам. При их сравнении можно отметить характерные черты имитационной техники в сочинениях композитора: стреттное, каноническое изложение и развитие, как его следствие практически отсутствие (за исключением Симфонии №1) интермедийных построений; использование удержанных противосложений, выстроенные по интервалам тональные планы, крещендирующий тип развития, остинатное сопровождение. Фугированный тип изложения применяется композитором в разных разделах формы: в качестве вступления, модуляционной связи, разработки, заключения и коды. Отдельным пунктом выделим тематизм и работу с ним. Основу интонационного зерна уже в раннем периоде составляла кварто-секундовая интонация, являющаяся характерной особенностью фольклора районов Шаньси и Шэньси. Полифонические темы многосегментны с повторением начальных интонаций. При работе с ними композитор использует европейские приемы развития (увеличение, обращение), а также прибегает к тонким мелодическим изменениям. Последнее объясняется влиянием импровизаций национальной музыки.

В заключение отметим, что Ван Силинь относит себя к четвертому поколению композиторов Китая¹⁹. На их долю выпало немало испытаний, связанных с запретом западной культуры. Однако несмотря на множество сложностей на пути к становлению симфонического жанра в Китае, Ван Силинь, подобно М. И. Глинке, может сказать, что ему удалось «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [5, 180].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Форма как процесс. Москва: Книга по Требованию, 2012. 376 с.
2. Ван Силинь. О моей «Первой симфонии» // Музыкальное искусство. Шанхай, 2000, № 3. С. 70–74. 王西麟. 关于我的《第一交响曲》. 2000年发表于《音乐艺术》第3期70–74页
3. Ван Силинь. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань») // Музыкальное искусство. Шанхай, 1984. № 3. С. 65–70. 王西麟. 创作札记 (云南音诗). 1984年发表于《音乐艺术》第3期65–70页
4. Ван Силинь. Дин Вэньдао. Ли Чжэн. «Музыкальный бунт» — интервью с господином Ван Силинем // Форум социальных наук. 2017. № 4. С. 113–131. 王西麟, 丁文刀, 李铮. 走向叛逆音乐之路—王西麟先生访谈录. 2017年发表于《社会科学论坛》第4期113–131页
5. Глинка М. И. Письмо к К. А. Булгакову. Полное собр. соч. Лит. Произв. и переписка, т. 2-Б, Москва, 1977. 397 с.
6. Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории. Л.: Музгиз. 1962. 488 с.
7. Ло, Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня: дис. ... канд. искусств. / Пенсян Ло. 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
8. Напреев Б. Д. Оркестр и fuga: проблемы взаимодействия. автореферат дис. ... доктора искусств. 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 39 с.
9. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва: Музыка. 1967. 151 с.

10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: ее логика и поэтика. Москва: Композитор, 2007. 800 с.
11. Сяо Лэн. Мой младший одноклассник — Ван Силинь // Искусство Фуцзяни. Фучжоу, 2008. № 1. С. 51–54. 萧冷. 我的低班同学王西麟—就读上音的往事回忆. 2008年发表于《福建艺术》第1期51–54页
12. У Лэй, Тан Жун. Исследование техники полифонии в Симфонии № 4 Ван Силиня // музыкальное исследование. 2009, № 3. С. 82. 吴磊, 唐荣. 王西麟第四交响曲中的复调技法研究. 2009年发表于《音乐研究》2009年第3期80–88页
13. Цзи Тяньцин. Ван Силинь // Музыкальная жизнь Ван Силиня: сборник статей; отв. ред. Янь Чэнь. Гуанчжоу. 2015. С. 29–44. 季天琴. 敢有歌吟动地哀. 收录于陈燕主编《王西麟的音乐人生》2015. 花城出版社. 29–44页
14. Ян Юэ. Исследование гармонии в музыке Ван Силиня: дис. ... магистр. / Юэ Ян. Пекин, 2015. 56 с. 杨越. 王西麟音乐创作中的和声技法研究. 硕士学位论文. 2015年于中国音乐学院. 56页

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Forma kak protsess [Asafiev B. V. Form as a Process]. Moscow: Kniga po Trebovaniu, 2012. 376 p.
2. Van Silin'. O moei «Pervoi simfonii» [Wang Xilin. About my «First Symphony»] // Muzykal'noe iskusstvo. Shanghai, 2000, № 3. P. 70–74.
3. Van Silin'. Tvorcheskije zametki (simfonicheskaja sjuita «Napevy Jun'nan'») [Wang Xilin. Creative Notes (Symphonic Suite «Songs of Yunnan»)] // Muzykal'noe iskusstvo. Shanhai, 1984. № 3. P. 65–70.
4. Van Silin'. Din Ven'dao. Li Chzhen. «Muzykal'nyi bunt» — interv'iu s gospodinom Van Silinem [Wang Xilin, Ding Wendao, Li Zheng. «Musical revolt»-an interview with Mr. Wang Xilin] // Forum sotsial'nykh nauk. 2017. № 4. P. 113–131.
5. Glinka M. I. Pis'mo k K. A. Bulgakovu. Polnoe sobr.soch. Lit. Proizv. i perepiska, t. 2-B [Glinka, M. I. Letter to K. A. Bulgakov. Complete Collected Works of Lit. Works and Correspondence, vol. 2-B]. Moscow: Muzyka, 1977. 397 p.
6. Dmitriev A. N. Polifonija kak faktor formoobrazovaniia. Teoreticheskoe issledovanie na materiale russkoj klassicheskoi i sovetskoi muzyki / Leningr. ordena Lenina gos. konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Kafedra teorii [Polyphony as a Factor of Formation. Theoretical investigation on the material of Russian classical and Soviet music]. Leningrad: Muzgiz. 1962. 488 p.
7. Lo Pensian. Kak tragicheskii dukh formiruet muzyku v simfonicheskikh proizvedeniiakh Van Silinia: dis. ... kand. iskusstv / Pensian Lo [Luo Pengxiang. How the Tragic Spirit Shapes Music in Wang Xilin's Symphonic Works: dis. ... candidate / Pengxiang Luo]. Pekin, 2016. 410 p.
8. Napreev B. D. Orkestr i fuga: problemy vzaimodeistviia. avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniia: 17.00.02 / Novosib. gos. konservatoriia im. M. I. Glinki [Napreev B. D. Orchestra and Fugue: Problems of Interaction. D. in Art History: 17.00.02 / Novosibirsk State Conservatory. M. I. Glinka]. Novosibirsk, 2005. 39 p.
9. Protopopov V. V. Variatsionnye protsessy v muzykal'noi forme [Variation processes in musical form]. Moscow: Musica, 1967. 151 p.
10. Simakova N. A. Kontrapunkt storogo stilia i fuga. Kniga vtoraja. Fuga: ee logika i poetika [Counterpoint and Fugue. Book Two. Fugue: Its Logic and Poetics]. Moscow: Izdatel'skii dom «Kompozitor», 2007. 800 p.
11. Siao Len. Moi mladshii odnokursnik — Van Silin' // Iskusstvo Futsziani [Xiao Leng. My Junior Classmate — Wang Xilin // Art of Fujian]. Fuchzhou, 2008. № 1. P. 51–54.
12. U Lei, Tan Zhun. Issledovanie tekhniki polifonii v simfonii №4 Van Silinia // muzykal'noe issledovanie [Wu Lei, Tang Rong. A Study of Polyphony Technique in Wang Xilin's Symphony No. 4 // Musical Research]. 2009, № 3. P. 82.
13. Tshi Tian'tsin'. Van Silin' // Muzykal'naja zhizn' Van Silinja: sbornik statej; отв. red. Jan' Chjen' [Ji Tianqin. Wang Xilin // The Musical Life of Wang Xilin: A Collection of Articles; ed. Yan Chen]. Guanchzhou, 2015. P. 29–44.
14. Ian, lue. Issledovanie garmonii v muzyke Van Silinia: dis. ... magistr. /lue Ian [Yang, Yue. A Study of Harmony in the Music of Wang Xilin: dis. ... master]. Pekin, 2015. 56 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ван Силинь — современный китайский композитор, с 2017 года проживает в Германии.
- ² Ван Силинь написал около ста произведений: десять симфоний, пять симфонических сюит, три оперы, одночастные произведения для симфонического оркестра (поэмы, увертюра, баллада и фантазия), пять концертов для солирующих инструментов, вокально-хоровая, камерная музыка и киномузыка.
- ³ Чаще всего звучат Симфония № 3, Симфония № 4, Симфония № 5 и симфоническая сюита «Напевы Юньнань». Их исполняли в Германии, Турции, Швейцарии и США. Один раз — в 1989 году — музыка Ван Силиня была исполнена в СССР: в Новосибирске под управлением И. Лапиныша прозвучали две симфонические поэмы памяти 10-й годовщины со смерти Д. Шостаковича. Это было значимым событием для композитора, свои мысли он изложил в статье «Участие в третьем международном музыкальном фестивале СССР».
- ⁴ Исторически сложилось так, что в консерватории было много приглашенных профессоров. В 40-х годах XX века консерватория насчитывала 38 профессоров, более половины из которых были выходцами из СССР. В 50-х годах было подписано «Китайско-советское соглашение об условиях работы советских экспертов в Китае». Из СССР были направлены музыканты разных специальностей. В Шанхай приехали теоретики-музыковеды и композиторы, среди них: С. Г. Деличиев, Ф. Г. Арзаманов, К. Н. Дмитриевская, Д. М. Селов и многие другие.
- ⁵ Лю Чжан училась в Центральной консерватории в классе Л. С. Курова, который в период с 1954 по 1960 год приезжал в Китай в Центральную консерваторию в качестве приглашенного профессора.
- ⁶ После окончания консерватории Ван Силинь был назначен на должность композитора Центрального вещательного симфонического оркестра. В 1963 году на одной из репетиций он открыто выступил с критикой речи Мао Цзэдуна «Об искусстве и литературе».
- ⁷ Ван Силинь был зачислен в штат обслуживающего персонала Ансамбля художественной самодетельности, Его работа заключалась в создании аранжировок революционных песен.
- ⁸ Свои выводы и открытия Ван Силинь изложил в статьях: «Анализ и история создания "Плача по жертвам Хиросимы"» (1990), «Современный апокалипсис: вопросы и ответы Третьей симфонии Х. Гурецкого» (1995), «Адаптация Восьмого струнного квартета Д. Шостаковича в Камерную симфонию» (1997).
- ⁹ Первая часть Симфонии № 1 Ван Силиня написана в сонатной форме.
- ¹⁰ Фугато из разработки первой части Симфонии № 6 П. И. Чайковского рассматривается нами как двойное, поскольку интонационно контрастная тема, сопровождающая линию, построенную на интонации главной партии симфонии, имеет свою экспозицию, проходит в голосах, которых ранее не звучала основная тема, тем самым становится независимой второй темой. Мы не наделяем контрапункт деревянных духовых инструментов функцией третьей темы и, следовательно, не трактуем данное фугато как тройное, что предложено А. Дмитриевым [6, 483].
- ¹¹ В Шестой симфонии Чайковского фугато построено по тональностям: *d-moll* — *a-moll* — *e-moll* — *h-moll*. Подробнее об оркестровом решении симфонии см.: Клепова А. С. Лэюнь «Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня».
- ¹² Имеется в виду формула интонационного процесса, предложенная Б. Асафьевым: *i:m:t* (*initium* — *movere* — *terminus*).
- ¹³ В I части фугато пятиголосное (*d-a-e-h-fis*), в IV четырехголосное (*d-a-e-h*).
- ¹⁴ Вот как определяет ансамблевую фугированную полифонию Напреев Б. Д.: «*Это фактурная разновидность, количество голосов в которой не зависит ни от количества звучащих в каждый данный момент инструментов, ни от возможностей конкретного инструментального ансамбля. Количество голосов обусловлено количеством голосов фуги (фугато) <...> тип полифонии не предполагает появление каких-либо голосов (или вертикалей) сверх запланированных фактурой самой фуги и, следовательно, наличия каких-либо действий, го-мофонизирующих фугу либо иную полифоническую форму*» [8, 22].

- ¹⁵ Для того чтобы подчеркнуть это родство, материал, сопровождающий каноны, в схеме обозначен противосложением 2 (П2) и противосложением 3 (П3).
- ¹⁶ В каждом такте добавляется по несколько звуков, в заключительном такте это звуки *g-c-d-g-c-d*.
- ¹⁷ Местные музыкальные драмы уезда Тайгу в провинции Шаньси называют Янгэ. Связь с театральным жанром отражена в названии частей сюиты «Тайгу Янгэ»: «Увертюра», «Песня», «Интермеццо», «Причитания», «Финал: Праздник».
- ¹⁸ Для подчеркивания особенностей фугато из сюиты «Тайгу Янгэ» привлекается терминология Н. А. Симаковой [10, 226], предложенная исследовательницей для градации видов сложных фуг.
- ¹⁹ К четвертому поколению относят композиторов Китая, которые начали творить непосредственно перед началом культурной революции.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ИМХАНИЦКИЙ Михаил Иосифович (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств РФ.

Mikhail I. IMKHANITSKY (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Bayan and Accordion Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Artist of the Russian Federation.

mikhimkh@yandex.ru



АСТАХОВА Ольга Андреевна (Москва)

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ГМПИ имени Ипполитова-Иванова.

Olga A. ASTAKHOVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Professor of the Music Theory Department at the Ippolitov-Ivanov's State Music Pedagogical Institute.

astolgandra@gmail.com



ЛЮБИМОВ Данила Вадимович (Нижний Новгород)

Студент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Danila V. LYUBIMOV (Nizhny Novgorod)

Student of the Music History Department at the Nizhny Novgorod M.I. Glinka State Conservatory.

lyubimov.dania@yandex.ru


ЕВСТРАТОВА Екатерина Борисовна (Воронеж)

Ведущий методист муниципального бюджетного учреждения культуры Специальной городской библиотеки искусств г. Воронежа.

Ekaterina B. EVSTRATOVA (Voronezh)

The Leading Methodologist of the municipal budget institution of culture of the Special City Library of Arts of Voronezh.

e_evstratova.art@outlook.com


ДЕМЧЕНКО Александр Иванович (Саратов)

Доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. Главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Alexander I. DEMCHENKO (Saratov)

Doctor of Art, Professor at the Saratov L.V. Sobinov State Conservatory and the Saratov N.G. Chernyshevsky State University. Chief Researcher and Head of the International Center for Integrated Art Research.

alexdem43@mail.ru

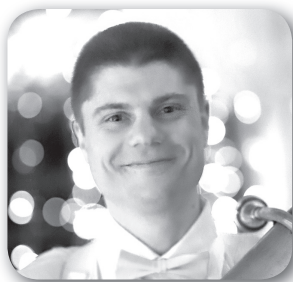

МОСКВИНА Ольга Олеговна (Москва)

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

Olga O. MOSKVINA (Moscow)

PhD in History of Arts, Senior Lecturer of the Production and Management of Performing Arts Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

moskvina_o@inbox.ru


ЗВОНОВ Александр Викторович (Москва)

Адъюнкт Военного университета Министерства обороны РФ, капитан, лауреат международных и всесоюзных конкурсов исполнителей на медных духовых инструментах.

Alexander V. ZVONOV (Moscow)

Adjunct at the Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Captain, Laureate of international and All-Union competitions of performers on brass instruments.

tubazvon@gmail.com

**ЮДИНА Вера Ивановна (Орел)**

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института культуры.

Vera I. YUDINA (Orel)

Doctor of Culturology, PhD in History of Arts, Professor of the Music Theory and History Department at the Orel State Institute of Culture.

udina@orel.ru

**БУЛАНОВ Сергей Александрович (Москва)**

Аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Sergej A. BULANOV (Moscow)

Postgraduate Student of the Analitical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

sergartplus@mail.ru

**СЯНЬ Ляюнь (Китай)**

Аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных.

Leyun XIAN (China)

Postgraduate Student of the Analitical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

xianleyun@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Михаил Имханицкий

ВЫСОКОЕ ИМЯ — БАЯНИСТ

(К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. А. СЕМЕНОВА)

В статье рассматривается творческая деятельность одного из ведущих мастеров в области концертно-академического баянного искусства, прекрасного исполнителя, педагога, композитора, методиста, музыканта-просветителя, профессора РАМ имени Гнесиных, народного артиста РФ Вячеслава Анатольевича Семенова. Особое внимание в статье уделяется неустанной работе музыканта по утверждению баяна как равноправного академического инструмента на самой престижной концертной сцене, принципам его педагогической деятельности, позволившей подготовить к настоящему времени более 200 лауреатов международных и всероссийских конкурсов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Баян, мировое баянное искусство, исполнительская техника, музыкальная педагогика, сочетание индивидуального и коллективного процесса обучения в классе специального инструмента, сотрудничество с композиторами, просветительская деятельность

Ольга Астахова

РОЛЬ МУЗЫКИ В «БИОГРАФИЧЕСКИХ» БАЛЕТАХ XX–XXI ВЕКОВ

Современный балетный театр отличается широким спектром художественных идей и стилистическим разнообразием. В статье рассматривается новое жанровое направление: балетные спектакли, в центре которых — образ конкретной творческой личности. Главное внимание уделено композиторам, фигуры которых представлены в постановках, созданных в XX и XXI веках. В статье раскрываются принципы подхода хореографа к музыкальному материалу, так как все балеты поставлены на музыку, не предназначенную для танца.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Программно-симфонический балет, инструментально-симфонический балет, образ, композитор, хореограф

Данила Любимов

«ШЕХЕРАЗАДА» Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА — Л. БАКСТА:

HAUTE COUTURE НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Статья посвящена вопросу влияния уникальных сценических костюмов Леона (Льва) Самойловича Бакста на парижскую моду начала XX века. Достижения русского мирискусника

воплотились в оригинальной сценографии и костюмах балета «Шехеразада» (1910) на музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова, поставленного в Русских сезонах С. П. Дягилева в Париже (1909–1929).

На примере спектакля «Шехеразада» автор проводит аналогии между синестетическим восприятием звука и цвета Римским-Корсаковым и колористическими решениями Бакста. Если у композитора конкретная тональность ассоциировалась с определенной цветовой гаммой и инспирировала образно-музыкальный ряд, то у Бакста выстраивание визуальной драматургии опиралось на яркие динамичные контрасты. В декорации, сценографии и костюмах художник эпатажил публику «ядовитыми» цветовыми сочетаниями во всем их многообразии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Симфоническая сюита «Шехеразада», Русские сезоны, балет, Н. А. Римский-Корсаков, С. П. Дягилев, Л. С. Бакст

Екатерина Евстратова
ТВОРЧЕСТВО АРНОЛЬДА БЕКЛИНА
**И ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКАТНА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.:
ХАРАКТЕРИСТИКА СОЧИНЕНИЙ**
В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЪЮНКТУРЫ

Расцвет символизма как направления в изобразительном искусстве явился мощным импульсом к созданию разнообразных живописно-музыкальных произведений на рубеже XIX–XX веков. Наиболее ярким примером подобной взаимосвязи является творчество Арнольда Беклина, а также внушительный список программных музыкальных сочинений, написанных на основе его картин. В статье рассматривается влияние историко-художественного контекста эпохи на феноменальный интерес композиторов к работам этого художника.

Автор отмечает, что на рубеже XIX–XX вв. по картинам Арнольда Беклина написано более 20 сочинений в разных жанрах, что не имеет аналогов в истории живописно-музыкального синтеза. В статье рассматривается гипотеза о том, что причиной появления целого ряда произведений стала «мода на Беклина» как чрезвычайно популярного художника своего времени. На основе микроисторических методов и междисциплинарного подхода представлена историко-художественная характеристика сочинений с учетом времени их создания.

Впервые в научной литературе предпринимается попытка разграничить конъюнктурные программные произведения и оригинальные живописно-музыкальные сочинения, созданные по картинам Беклина. С помощью историко-хронологического анализа автор формирует несколько видов систематизации, отражающих различные аспекты создания подобной программной музыки.

В результате проведенного исследования отмечается, что художественный опыт в данной области живописно-музыкального синтеза отличается разнообразием идей и подходов. Вместе с тем автор приходит к выводу, что около половины представленных произведений фактически не имеют художественной взаимосвязи с работами Беклина, а их появление обусловлено конъюнктурными мотивами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Арнольд Беклин, живопись, программная музыка, художественная конъюнктура, синтез искусств

Александр Демченко
ВЕЛИКИЙ МЫСЛИТЕЛЬ

При всей масштабности литературы о творчестве Людвиг ван Бетховена детального изучения интеллектуальной составляющей наследия великого композитора до сих пор не предпринималось, что и поставлено целью данной статьи. В рассмотрении сферы мыслительной деятельности выделен последовательный ряд из трех позиций по принципу нарастания углубленности интеллектуального процесса: созерцание, медитативность, философская лирика.

Если попытаться дать суммарную характеристику созерцательных настроений, то в первую очередь следует выделить светлое, покойное, подчеркнуто уравновешенное расположение духа.

В сравнении с созерцательной лирикой, медитативность подразумевает запечатленную в музыке ощутимо бо́льшую сосредоточенность и углубленность интеллектуального процесса. Для бетховенской медитативности характерно соединение значительности духовного погружения с мудрым спокойствием и гармоничностью общего тону́са.

По мере нарастания степени глубины, масштабности и концентрированности воссоздаваемой мысли медитативность переходит на уровень того, что обычно именуют философской лирикой. В ряде поздних произведений философская лирика Бетховена приобретает все более отрешенный характер, выходит за пределы привычных измерений, устремляясь к некоему «абсолюту».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Творчество Бетховена, интеллектуальная составляющая, созерцание, медитативность, философская лирика

Ольга Москвина
**СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА Р. ШТРАУСА «ДОН КИХОТ»:
ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА**

В статье рассматривается трактовка образов в симфонической поэме Р. Штрауса «Дон Кихот» (ор. 35).

Автор статьи, опираясь на исследования в области литературоведения, приходит к выводам, что и Сервантес и Р. Штраус максимально иронично, даже с некоторым саркастическим оттенком, трактуют своих героев.

Дон Кихот — весьма популярная фигура в области музыки, к его воплощению обращались композиторы, начиная с XVII века, однако в рамках симфонических жанров произведение Р. Штрауса является в некотором роде кульминационным.

Главные герои поэмы — Дон Кихот и Санчо Панса — рассмотрены автором статьи сквозь призму их жанрового воплощения. В статье выделяется несколько ключевых жанров, таких как марш, танец, хорал и танго. Жанр марша характеризует ироничную сторону личности Дон Кихота, незатейливый крестьянский танец с многочисленными повторами воплощает Санчо Пансу. Хорал, символ церковных песнопений, выбран композитором для изображения монахов и пилигримов. Для передачи разнообразия внутреннего мира персонажей композитор использует различные варианты жанрового синтеза, в том числе и такой необычный, как хорал и танго.

Таким образом, в статье акцентируется внимание на роли жанра и жанрового синтеза как главного инструмента для создания ярких глубоких образов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Р. Штраус, Дон Кихот, симфоническая поэма, жанр, марш, танец, хорал, танго

Александр Звонov

ПРИКЛАДНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ РУССКИХ ВОИНСКИХ ПЕСЕН XIX ВЕКА

В данном исследовании автор впервые анализирует функции, которые выполняли военные песни XIX века в процессе их бытования. Последовательность изложения функций не связана с их смысловой иерархией в жизнедеятельности войск, все функции песен оказываются одинаково значимыми для войск. Большая часть воинских песен могла выполнять не одну функцию, а сразу несколько. Например, военно-исторические маршевые песни не только организовывали передвижение военнослужащих, но и содержали в себе документальные сведения о политических событиях, истории воинского подразделения, а исполненные при торжественном шествии по мирным территориям несли информативную, коммуникативную нагрузки, в некоторых случаях выполняли функцию идеологической связи. Поэтому разделение функционального значения всего массива армейского репертуара XIX века на отдельные функции относительно, оно осуществлено для полноценного изучения прикладного применения воинской песенности.

Несмотря на то, что духовные песни по своей сути не являлись воинскими, однако были неотъемлемой частью армейского репертуара, публиковались в сборниках воинских песен XIX века. Поэтому часть песен данного жанра упомянута в настоящей работе.

Результаты исследования могут быть использованы при изучении русской военно-музыкальной культуры, психологии воинского служения, а также в качестве материалов для составления текстов бесед на патриотическую тематику с учащимися средних и высших учебных заведений, военнослужащими воинских частей и другими категориями граждан.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Военная, воинская, боевая, песни, функции идеологической связи, функция отивирующая, функция коммуникативная, функция информативная, функция психической разгрузки

Вера Юдина

ВИКТОР СЕРГЕЕВИЧ КАЛИННИКОВ. ХРОНОГРАФИЯ СУДЬБЫ

Статья приурочена к юбилею Виктора Сергеевича Калининкова — композитора, музыкального педагога, фольклориста.

На основе весьма немногочисленных источников — личных документов музыканта, воспоминаний его современников, музыковедческих исследований — выстроена хронология жизни и творчества В. С. Калининкова. Выделены основные этапы творческой биографии музыканта, которые предопределили наличие характерных жанровых доминант на различных этапах его жизни: хоровое творчество в дореволюционный период, обработки для хора и детская музыка в послереволюционное десятилетие.

Музыкальная деятельность Виктора Сергеевича была разносторонней. Значительное внимание в статье уделено его педагогической работе в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества и Синодальном училище церковного пения; работа в последнем определила главенство духовно-музыкальных сочинений в композиторском наследии Калининкова. Он был первым дирижером в Московском художественном театре. Отдельную сторону творческой хронографии композитора составило его сотрудничество с Музыкально-этнографической комиссией Московского университета, проявившееся в обработке фольклорного материала, а также в подготовке и проведении этнографических концертов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Виктор Сергеевич Калинин, Василий Сергеевич Калинин,
Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества,
Синодальное училище церковного пения, Музыкально-этнографическая комиссия,
Московский художественный театр, духовно-музыкальные сочинения,
хоровые обработки, детские песни*

Сергей Буланов

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОПЕРЫ**РОДИОНА ЩЕДРИНА «НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»**

Оперу «Не только любовь» Родион Щедрин написал в 1961 году. На первый взгляд, она вполне соответствовала условным требованиям времени (сюжет о современной колхозной действительности, природа музыкального языка опирается на фольклорный материал), однако первый оперный опус композитора долгое время не имел сценического успеха.

Официальные отклики на премьерный показ в Большом театре были противоречивыми, основные претензии критиков сводились к проблеме неоднозначности в восприятии драматургии оперы. При анализе прессы и музыковедческих очерков можно заметить затруднение авторов в определении жанра: лирическая или комическая? И. В. Лихачева, например, определила оперу как лирико-комическую, а сам автор на титульном листе партитуры написал «лирическая опера».

На наш взгляд, ни одно из названных определений не соответствует действительности. Опера «Не только любовь» предстает как сложная, «неустойчивая» жанровая контаминация с особым и нестандартным типом драматургии. Подобный эффект может быть ассоциирован с основой мелодического языка оперы — частушкой, если учитывать теорию ее двойственности с наличием всевозможных аллюзий и подтекстов, о чем писал Павел Флоренский.

Таким образом, исходя из специфики частушки, ее амбивалентности, жанровая природа оперы также предстает неоднозначной: в процессе развертывания опера «модулирует» из комической в лирическую. Именно это противоречие одновременно не только «запутывает», но и открывает безграничные возможности для интерпретации произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Не только любовь», Родион Щедрин, опера, драматургия, жанр, частушка

Сянь Лэюнь

ОСОБЕННОСТИ ФУГИРОВАННОГО ИЗЛОЖЕНИЯ**В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ****КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВАН СИЛИНЯ**

Ван Силинь (род. 1936) — современный китайский композитор, известен у себя на родине любовью к западному искусству. Его самостоятельное изучение европейских композиторских техник не прерывалось даже в годы Культурной революции. В своих сюитах и симфониях он отразил актуальные тенденции музыки, включая возрождение полифонических форм.

В статье рассматриваются пять фугато из Симфонии № 1, Симфонии № 4 и симфонической сюиты «Тайгу Янгэ». Подробному анализу подвергается тематизм, работа с ним, общая структура фугато и его роль в форме.

Результатом работы стало выявление ряда характерных черт данной формы у Ван Силиня: частое использование стретт и удержанных противосложений, отсутствие интермедий, открытые тональные планы, крещендирующий тип развития. Композитор использует фугато в качестве вступления, модуляционной связки, разработки, заключения и коды. Тематизм основывается на кварто-секундовой интонации, пришедшей в его творчество из фольклора районов Шаньси и Шэньси. Ван Силинь гибко работает с темами: применяет европейские приемы развития (увеличение, обращение, горизонтально-подвижной контрапункт) и варианты искажения, пришедшие из народной импровизации. Вполне уместным будет сравнение Ван Силиня с М. И. Глинкой: оба композитора облекли национальный материал в европейскую форму.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Китайская музыка, оркестровое фугато, Ван Силинь, имитационная техника, стретта, удержанное противосложение, канон, симфоническая сюита

ABSTRACTS

Mikhail Imkhanitsky

HIGH NAME — BAYANIST

(TO THE 75TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF V. A. SEMENOV)

The article considers the creative activity of one of the leading masters in the field of concert and academic accordion art, an excellent performer, teacher, composer, methodologist, musician-educator, professor of the Gnessin Academy of Music, People's Artist of the Russian Federation Vyacheslav Anatolyevich Semenov. The article pays special attention to the musician's tireless work to establish the accordion as an equal academic instrument on the most prestigious concert stage, the principles of his pedagogical activity, which allowed him to prepare more than 200 laureates of the most prestigious international and all-Russian competitions to date.

KEYWORDS

Bayan, world accordion art, performing technique, musical pedagogy, combination of individual and collective learning process in the classroom of a special instrument, cooperation with composers, educational activities

Olga Astakhova

**THE ROLE OF MUSIC IN THE «BIOGRAPHICAL» BALLETS
OF THE XX-XXI CENTURIES**

Modern ballet theater has a wide range of artistic ideas and stylistic diversity. The article considers a new genre direction: ballet performances, in the center of which is the image of a specific creative personality. The main attention is paid to composers whose figures are represented in productions created in the XX and XXI centuries. The article reveals the principles of the choreographer's approach to musical material, since all ballets are set to music that is not intended for dance.

KEYWORDS

Program-Symphony ballet, instrumental-symphony ballet, image, composer, choreographer

Danila Lyubimov

**«SCHEHERAZADE» BY N. RIMSKY-KORSAKOV — L. BAKST:
HAUTE COUTURE ON THE BALLET STAGE**

The article is devoted to the influence of the unique stage costumes of Leon (Lev) Samoylovich Bakst on the Parisian fashion of the early twentieth century. Russian artist's achievements were embodied in the original scenography and costumes of the ballet «Scheherazade»

(1910) to the music of the symphonic suite of the same name by N. A. Rimsky-Korsakov, staged in the Russian Seasons by S. P. Diaghilev in Paris (1909–1929).

Using the example of the play «Scheherazade», the author draws analogies between Rimsky-Korsakov's synesthetic perception of sound and color and Bakst's coloristic solutions. If the composer associated a specific tonality with a certain color scheme and inspired a figurative and musical series, then Bakst's building of visual drama was based on bright dynamic contrasts. In the scenery, scenography and costumes, the artist shocked the audience with «poisonous» color combinations in all their diversity.

KEYWORDS

*Symphony Suite «Scheherazade», Russian Seasons, ballet,
N. A. Rimsky-Korsakov, S. P. Diaghilev, L. S. Bakst*

Ekaterina Evstratova

ARNOLD BEKLIN'S ART AND PROGRAM MUSIC AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES: CHARACTERISTICS OF WORKS IN THE ASPECT OF ARTISTIC CONJUNCTURE

The flourishing of symbolism as a trend in the visual arts was a powerful impulse to create a variety of pictorial and musical works at the turn of the XIX–XX centuries. The most striking example of this relationship is the Arnold Bocklin's art and an impressive list of program musical compositions created on his paintings. The article examines the influence of the historical and artistic context of this period on the phenomenal interest of composers in the works of this painter.

The author notes that at the turn of the XIX–XX centuries more than 20 compositions in different genres were written based on Arnold Bocklin's paintings which have no analogues in the history of pictorial-musical synthesis. The article considers the hypothesis that the reason for the appearance of a number of works was the «fashion for Bocklin» as an extremely popular artist of his time. On the basis of microhistoric methods and interdisciplinary approach, the historical and artistic characteristics of works are presented taking into account the time of their creation.

For the first time in the scientific literature, an attempt is made to distinguish conjunctural program works from original pictorial-musical compositions created on Bocklin's paintings. With the help of historical and chronological analysis, the author forms several types of systematization that reflect various aspects of creating such program music. As a result of the research, it is noted that the artistic experience in this field of pictorial-musical synthesis is characterized by a variety of ideas and approaches. At the same time, the author comes to the conclusion that about half of the presented works do not actually have an artistic relationship with Bocklin's works and their appearance is due to the conjunctural motives.

KEYWORDS

Arnold Bocklin, painting, program music, artistic trend, synthesis of arts

Alexander Demchenko

A GREAT THINKER

Despite the scale of the literature on the work of Ludwig van Beethoven, a detailed study of the intellectual component of the great composer's legacy has not yet been undertaken, which is the purpose of this article. In the consideration of the sphere of mental activity, a sequential series of three positions is highlighted according to the principle of increasing the depth of the intel-

lectual process: contemplation, meditateness, philosophical lyrics. If we try to give a summary description of contemplative moods, then first of all we should highlight a bright, calm, emphatically balanced mood of mind. In comparison with contemplative lyrics, meditateness implies a noticeably greater concentration and depth of the intellectual process captured in the music. Beethoven's meditateness is characterized by the combination of the significance of spiritual immersion with the wise calmness and harmony of the general tone. As the degree of depth, scale and concentration of the recreated thought increases, meditateness passes to the level of what is usually called philosophical lyrics. In a number of later works, Beethoven's philosophical lyrics acquire an increasingly detached character, go beyond the usual dimensions, striving for a certain «absolute».

KEYWORDS

Beethoven's creativity, intellectual component, contemplation, meditateness, philosophical lyrics

Olga Moskvina

**R. STRAUSS'S SYMPHONIC POEM «DON QUIXOTE»:
PROBLEMS OF GENRE SYNTHESIS**

The article examines the interpretation of images in R. Strauss's symphonic poem «Don Quixote» (Op. 35). The author of the article, relying on research in the field of literary studies, comes to the conclusion that both Cervantes and R. Strauss interpret their characters as ironically as possible, even with a certain sarcastic tinge.

Don Quixote is a very popular figure in the field of music, composers have turned to his embodiment since the XVII century, but within the framework of symphonic genres, the work of R. Strauss is in some way the culmination.

The main characters of the poem — Don Quixote and Sancho Panza — are considered by the author of the article through the prism of their genre embodiment. The article highlights several key genres, such as march, dance, chorale and tango. The genre of the march characterizes the ironic side of Don Quixote's personality, an unpretentious peasant dance with numerous repetitions embodies Sancho Panza. The chorale, a symbol of church hymns, was chosen by the composer for the embodiment of monks and pilgrims. To convey the diversity of the inner world of the characters, the composer uses various variants of genre synthesis, including such an unusual one as a chorale and a tango.

Thus, the article focuses on the role of genre and genre synthesis as the main tool for creating vivid deep images.

KEYWORDS

R. Strauss, Don Quixote, symphonic poem, genre, march, dance, chorale, tango

Alexander Zvonov

**APPLIED FUNCTIONALITY OF RUSSIAN MILITARY SONGS
OF THE XIX CENTURY**

In this study, the author analyzes the functions of military songs of the XIX century. The sequence of functions is not related to their meaning for the troops. All the functions of the songs are important to the troops. Most of the war songs served several functions. For example, military-historical marching songs organized the movement of military personnel, contained documentary

information about political events, the history of a military unit, performed informative, communicative functions, during a solemn march through served territories, and sometimes served as an ideological connection. Therefore, the division of the functional meaning of the army song repertoire of the XIX century into separate functions is relative and necessary for a full-fledged study of the applied functionality of a military song

Spiritual songs were not military, but were an integral part of the army repertoire and were published in some collections of military songs of the XIX century. Therefore, some spiritual songs are mentioned in this work.

KEYWORDS

Military, fighting songs, ideological bond, motivating, communicative, informative, mental rest functions

Vera Yudina

**VIKTOR SERGEEVICH KALINNIKOV.
CHRONOGRAPHY OF FATE**

The article is timed to the anniversary of Victor Sergei Kalinnikov — composer, musical teacher, specialist in folklore. On the basis of very few sources — personal documents of the musician, memories of his contemporaries, musicological studies — the chronology of life and creativity of V. S. Kalinnikov is built. The main stages of the creative biography of the musician have been identified, which have predetermined the presence of characteristic genre dominants at various stages of his life: choir creativity in the pre-revolutionary period and processing for the choir and children's music in the post-revolutionary decade.

The musical activity of Victor Sergei was versatile. Considerable attention is paid in the article to his pedagogical work at the Music and Drama School of the Moscow Philharmonic Society and the Synodal School of Church Singing. The work in the latter defined the supremacy of spiritual musical works in the composer's heritage of Kalinnikov. He was the first conductor at the Moscow Art Theatre. A separate side of the composer's creative chronography was his cooperation with the Musical and Ethnographic Commission of the Moscow University, which appeared in the processing of folklore material, as well as in the preparation and conduct of ethnographic concerts.

KEYWORDS

Victor Kalinnikov, Vasily Kalinnikov, Musical and Drama School of the Moscow Philharmonic Society, Synodal School of Church Singing, Musical and Ethnographic Commission, Moscow Art Theatre, Spiritual Musical Works, Choir Treatments, Children's Songs

Sergej Bulanov

**GENRE ORIGINALITY OF RODION SHCHEDRIN'S OPERA
«NOT LOVE ALONE»**

Rodion Shchedrin wrote the opera «Not Love Alone» in 1961. At first glance, it fully corresponded to the conditional requirements of the time (the plot is about the modern collective farm reality, the nature of the musical language is based on folklore material), but the composer's first opera opus was not a stage success for a long time.

Official responses to the premiere at the Bolshoi Theater were contradictory, the main complaints of critics were reduced to the problem of ambiguity in the perception of the opera's

drama. When analyzing the press and musicological essays, one can notice the authors difficulty in determining the genre: lyrical or comic? I. V. Likhacheva, for example, defined the opera as lyric-comic, and the author himself wrote «lyrical opera» on the title page of the score.

In our opinion, none of these definitions corresponds to reality. «Not Love Alone» appears as a complex, «unstable» genre contamination with a special and non-standard type of drama. Such an effect can be associated with the basis of the melodic language of the opera — a ditty, if we take into account the theory of its duality with the presence of all sorts of allusions and sub-texts, as Pavel Florensky wrote about.

Thus, based on the specifics of the chastushka, its ambivalence, the genre nature of the opera is also ambiguous: in the process of unfolding, the opera «modulates» from comic to lyrical. It is this contradiction that at the same time not only «confuses», but also opens up limitless possibilities for interpreting the work.

KEYWORDS

Not Love Alone, Rodion Shchedrin, opera, drama, genre, limerick

Xian Leyun

FEATURES OF THE FUGUE PRESENTATION

IN THE SYMPHONIC WORKS OF THE CHINESE COMPOSER WANG XILIN

Wang Xilin (1936) is a contemporary Chinese composer known in his country for his love of Western art. His independent study of European compositional techniques was uninterrupted even during the Cultural Revolution. In his suites and symphonies he reflected current trends in music, including the revival of polyphonic forms.

This article examines five fugatos from Symphony No. 1, Symphony No. 4, and the symphonic suite «Taigu Yangge». The thematicism, the handling of it, the general structure of the fugato, and its role in the form are analyzed in detail.

As a result, a number of characteristic features of Wang Xilin's form were revealed: frequent use of strettas and retained counterpositions, the absence of intermedia; open tonal plans, and the crescendo type of progression. The composer uses fugato as introduction, modulating conjunction, development, postlude and coda. The thematicism is based on the forth-second intonation, which came into his work from the folklore of the Shanxi and Shaanxi regions. Wang Xilin works flexibly with themes: he uses European development techniques (augmentation, turning, horizontal-shifting counterpoint) and variation distortions from folk song improvisation. It would be entirely appropriate to compare Wang Xilin with M. Glinka, both composers having put the national material into a European form.

KEYWORDS

Chinese music, orchestral fugato, Wang Xilin, imitation technique, stretta, retained contraposition, canon, symphonic suite

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 пристатейный 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.