

Ученые записки

2023
4(47)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3

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

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

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

Подписано в печать
01.12.2023 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, 2023

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кириарская Дина Константиновна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор
психологических наук, профессор, Институт
язычных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2023
4(47)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3

**Registration
certificate**

ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безвозмездной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal **"Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music"** — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний

доктор искусствоведения, профессор

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова

кандидат искусствоведения

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор,

администратор веб-сайта

Валерия Вячеславовна Кудряшова

музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина

Кандидат искусствоведения

Редактор-переводчик

Ильяс Рашидович Хананов

музыковед

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Тел./факс: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy

Dr.Sci. (Arts), Professor

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova

Cand.Sci. (Arts)

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor,

Website Administrator

Valeria V. Kudryashova

musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina

Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

Ilyas R. Khananov

музыковед

Adress

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36

Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	7	СОБЫТИЯ	
ЮБИЛЕЙ		МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)	
<i>М. С. Бурлаков</i>		<i>Т. Н. Красникова</i>	
Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...» (интервью с композитором)	10	«Прекрасен мир во всех его обмерах...». Заметки о Международной научной конференции «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника»	125
МУЗЫКА XX ВЕКА		<i>Н. В. Пилипенко</i>	
<i>В. В. Рубцова</i>		О систематизации сценических топосов	133
К вопросу о структуре стихотворного текста «Предварительного действия»	33	<i>И. М. Ромащук</i>	
А. Н. Скрябина		О логике «идеального нарратива»	141
<i>Ю. С. Векслер</i>		<i>А. В. Малинковская</i>	
Нарратив и нарративность в «Лирической сюите»	39	Нарратив и архитектоника в исполнительско-педагогическом аспекте	145
Альбана Берга		<i>Е. М. Алкон</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР		Нотный текст как «тайна за семью печатами», или Странности в композиции и нарративе как «особое приглашение»	149
<i>Н. В. Пилипенко</i>		ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО	
Две «Золушки» и «Агатина»: структура сюжета и композиция в операх	56	<i>Л. С. Зорилова, О. Е. Шилова</i>	
Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини		Духовно-творческий мир М. В. Юдиной и его отражение в исполнительской деятельности	154
<i>Ю. П. Медведева</i>		КНИГИ	
Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям	70	<i>И. М. Ромащук</i>	
<i>Нгуен Кхак Хоа, Ю. В. Васильев</i>		«Масштаб времени» в пространстве музыкальной культуры	164
Народный театр Вьетнама как предшественник национальной вьетнамской оперы	81	<i>Требования к статьям</i>	169
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ			
<i>Е. И. Чигарева</i>			
Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко)	96		

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	EVENTS	
		ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESSIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)	
ANNIVERSARY		<i>Tatiana N. Krasnikova</i>	
<i>Mikhail S. Burlakov</i>		"Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen...". Notes about the 5th International academic conference "Musical composition: narrative vs. architectonics"	125
Kirill Volkov: "Some intonations or folk themes determined the main mood of a whole segment of my life..." (interview with the composer)	10		
		<i>Nina V. Pilipenko</i>	
MUSIC OF THE XX CENTURY		On the systematization of scenic topoi	133
<i>Valentina V. Rubtsova</i>			
On the poetic text structure of Alexander Scriabin's "L'acte préalable"	33		
		<i>Inna M. Romashchuk</i>	
<i>Yulia S. Veksler</i>		On the logic of the "ideal narrative"	141
Narrative and narrativity in Alban Berg's "Lyric suite"	39		
		<i>Augusta V. Malinkovskaya</i>	
MUSICAL THEATRE		Narrative and architectonics in the performing and educational aspect	145
<i>Nina V. Pilipenko</i>			
"Cendrillon", "Cenerentola", and "Agatina": Plot structure and composition in operas by Nicolò Izouard, Stefano Pavesi and Gioachino Rossini	56		
		<i>Elena M. Alkon</i>	
<i>Yulia P. Medvedeva</i>		The musical text as a "secret behind seven seals", or Peculiarities in composition and narrative as a "special invitation"	149
East and West in opera narratives of the 20th century: from collisions to mirror images	70		
		PERFORMING ARTS	
<i>Nguyen Khac Hoa, Yuri V. Vasiliev</i>		<i>Larisa S. Zorilova, Olga E. Shilova</i>	
Folk theater of Vietnam as the predecessor of the national Vietnamese opera	81	The spiritual and creative world of M. V. Yudina and its reflection in her performing activities	154
		BOOKS	
MUSICAL GENRES AND FORMS		<i>Inna M. Romashchuk</i>	
<i>Evgeny I. Chigareva</i>		"Time scale" in the realm of musical culture	164
Word and music: the genre the authorial song (based on the example of the work by Vladimir Ilyushenko)	96		
		<i>Requirements for articles</i>	169

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Последний номер уходящего 2023 года, как всегда, разнообразен по тематике. Но при всем разнообразии в нем есть единство, заключающееся в стремлении авторов к глубокому анализу изучаемого объекта, в котором музыкальная лексика рассматривается с точки зрения семантики и *нарратива*. Сам термин не всегда фигурирует, но по сути подразумевается. Тенденция к аналитичности музыкального (словесного или какого-либо иного) материала будет впредь развиваться и поощряться нашим изданием.

Выпуск открывается юбилейной статьей **Михаила Бурлакова «Кирилл Волков: “Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...” (интервью с композитором)»**. В многогранном творчестве композитора, создавшего оперы, симфонии, музыку к кинофильмам, особая роль отведена сочинениям для народных инструментов. К.Е. Волков не просто обогатил их выразительные возможности, но, по справедливому утверждению автора статьи, представил возможность слушателю прочувствовать художественный мир композитора, как и его живое слово, звучащее в этом интервью. Иное отношение к баяну, чем это было раньше, открытие в нем новой духовно-эмоциональной сущности — прекрасный результат, достигнутый в его произведениях.

Валентина Рубцова в статье **«К вопросу о структуре стихотворного текста “Предварительного действия” А. Н. Скрябина»** затрагивает тему, которая не может вновь и вновь не привлекать исследователей, изучающих композиторский опус с различных точек зрения. Пролог к Мистерии, существующий под названием «Предварительное действие», автор статьи рассматривает с позиций композиторской работы над словесным текстом, претерпевшем многочисленные литературные правки. Важным представляется вопрос и о театрализации, весьма умеренной, но все же существующей в этом сочинении. Осмысление «Предварительного действия» — сложный процесс, требующий глубокого погружения в его нарративные особенности.

Юлия Векслер в своей статье **«Нарратив и нарративность в “Лирической сюите” Альбана Берга»** продолжает затронутую ранее проблему и открывает дополнительные возможности трактовки известного сочинения. Автор осмысливает его как нарративную структуру, обладающую тайной программой. Автор рассматривает два нарратива, один из которых образован жизненной ситуацией (историей любви композитора), а другой — воплощением ее в музыкальном произведении. Содержание Сюиты, однако, согласно мнению автора, не сводится к любовной истории. Композитор ставил и другие задачи...

Рубрику *«Музыкальный театр»* открывает статья **Нины Пилипенко «Две “Золушки” и “Агатина”: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини»**. Автор прослеживает путь к россиниевской «Золушке», которой предшествовали различные оперные версии, значительно трансформировавшие сюжет и композицию, прежде чем сказка обрела совершенную форму в прекрасном шедевре Россини. Анализ сходств и различий версий, несомненно, заинтересует читателя тонкими наблюдениями и авторским языком описания. Либретто «Золушек», как выясняется, отличается от своего первоисточника — сказки Ш. Перро; каждый либреттист и композитор трактует его по-своему, в результате чего варианты знаменитого сюжета обретают новые сюжетные повороты, новых персонажей.

Рубрику продолжает статья **Юлии Медведевой «Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям»**. Ориенталистские мотивы в европейской опере — вопрос, казалось бы, изученный. Однако автор поднимает пласты, о которых имеется весьма смутное представление. Например, эволюция восточной поэтики в музыкальной культуре Европы и ее связь с социально-политическими событиями в странах Азии, — бесспорно, новый аспект исследования, как и нарратологический ракурс рассмотрения опер Пуччини «Мадам Баттерфляй» и «Турандот». Немалую роль в становлении нового восточного нарратива в европейской опере сыграли Б. Бриттен, («Река Керлю»), О. Мессиян («Святой Франциск Ассизский»), Д. Адамс («Никсон в Китае»), Д. Вейр («Ночь в китайской опере»).

Тему театра продолжает статья **Нгуен Кхак Хоа и Юрия Васильева «Народный театр Вьетнама как предшественник национальной вьетнамской оперы»**. Авторы рассматривают две театральные формы вьетнамской культуры, одна из которых представлена древним театром Чео, в котором важную роль играет пение и танец. Спектакли сопровождаются ансамблем народных инструментов: лютнями *дан нгуэт* и *дан ны*, монохордом *дан бау*, бамбуковой флейтой *шао*. Носителем второй формы театрально-музыкального спектакля Вьетнама является театр Туонг, особенностью которого является взаимодействие вьетнамской и китайской культур. Театральные традиции Чео и Туонг заложили основы, на которых сформировалась вьетнамская национальная опера.

В рубрике **Музыкальные жанры и формы Евгения Чигарева** продолжает свои изыскания по изучению произведений современного поэта и композитора в статье **«Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко)»**. Тесная связь слова и музыки не означает их совпадения по линии содержания. Автор статьи анализирует имманентную выразительность каждой сферы, особо акцентируя внимание на музыкальности стихов В. Илюшенко. Одновременно не упускается и такой аспект, как творческий процесс создателя авторских песен. Связь лирических стихов с музыкальными формами — еще один ракурс их представления. Поэтичность и музыкальностью отличается и язык самого исследования.

Рубрика **События** озаглавлена рядом выступлений участников «круглого стола» в связи с прошедшей 18–20 апреля 2023 г. Международной научной конференцией «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника», приуроченной к 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной. Рубрику открывает выступление **Татьяны Красниковой «Прекрасен мир во всех его обмерах...»**. Столь поэтичное название получил обзор материалов конференции. Автор подчеркивает масштабность мероприятия, проявившуюся как в смысловом, так и в историческом, географическом (буквальном и исследовательском) аспектах. Музыкальная семиотика и психология, нарратология и музыкальная педагогика, театр и проблемы исполнительской интерпретации — основной, но далеко не полный спектр охваченных конференцией направлений.

Нина Пилипенко в своем выступлении на тему **«О систематизации сценических топосов»** рассматривает способность заявленной теории обобщить огромный пласт имеющихся наблюдений об опере. Топосы привлекают внимание авторов, изучающих данный объект, своей знаковой природой, по-

скольку обладают узнаваемостью, нередко адресуя к подтексту. Автор убедительно доказывает необходимость дальнейшего изучения и систематизации данной сферы накопленного опыта.

Используя семантическую терминологию Франка Анкерсмита, **Инна Ромащук** в своей статье «О логике “идеального нарратива”» анализирует Шестую симфонию Г. Попова для оркестра с органом, носящую наименование «Праздничная». Суть программы заключается в содержании, которое может описываться такими понятиями, как гротеск, ирония, лирическое высказывание, что определяется ее философским смыслом и установкой на внутреннюю программу сочинения.

Тема *круглого стола*, как оказалось, волнует не только музыковедов. **Августа Малинковская** красноречиво дает понять об этом в своем выступлении «**Нарратив и архитекtonика в исполнительско-педагогическом аспекте**». Сравнивая композиторский и исполнительский нарративы, автор говорит о том, что в первом случае он запечатлевается в нотном тексте и его архитектонике; во втором случае процесс создания нарратива всякий раз возрождается вновь во время концертного исполнения произведения. Поиск их взаимодействия — важнейший путь к слушателю.

Проблема текста — одна из самых обсуждаемых в научном сообществе. **Елена Алкон** рассматривает его особенности применительно к музыке: «**Нотный текст как тайна за семью печатями**». Предлагаемое автором глубокое погружение в текст поможет раскрыть его содержательную многослойность. Для этого необходимо выйти за пределы собственного «я», подключив не только слуховые, но и зрительные впечатления, а также собственный психологический опыт.

Творчеству великой русской пианистки посвящена статья **Ларисы Зориловой и Ольги Шиловой** «**Духовно-творческий мир М. В. Юдиной и его отражение в исполнительской деятельности**». Манера исполнения, как и строй мыслей, отличали М. Юдину особой индивидуальностью. Любовь к музыке Баха, венских классиков, романтиков, а также композиторов XX века, искрометный талант лектора завораживающе действовали не только на слушателей, но и на профессиональных музыкантов. Многие старались ей подражать. В их числе — Д. Шостакович. Состояние творческого поиска сопровождало М. Юдину всю жизнь.

Инна Ромащук завершает выпуск философской темой: «**“Масштаб времени” в пространстве музыкальной культуры**». Внимание автора сосредоточено на исследовании китайского ученого Цзо Чжэньгуаня, анализирующего культурно-исторический путь, проделанный Китаем, начиная с династий Ся и Шан до настоящего времени. Описываемый труд высоко оценивается автором статьи. Он охватывает историю китайской музыкальной культуры, подчеркивая роль европейских и русских музыкантов.

Дорогие друзья!

Редакция Ученых записок поздравляет всех с Новым 2024 годом!
Желаем вам крепкого здоровья, любви, творческого вдохновения
и приятно-полезного чтения нашего журнала!

Ирина Стогний

Юбилей

Персоналии

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32



Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...» (интервью с композитором)



Михаил Сергеевич Бурлаков

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
bourlakovm@yahoo.com, <https://orcid.org/0009-0007-1012-601X>*

Аннотация: Беседа с Народным артистом России, лауреатом Государственной премии имени М. И. Глинки К. Е. Волковым подготовлена к юбилею композитора доцентом Российской академии музыки имени Гнесиных М. С. Бурлаковым — концертирующим солистом, исполнителем большей части сочинений Волкова для баяна. В интервью затрагиваются темы личного отношения музыканта к творческому процессу и современной музыке, художественные ориентиры творческого мировоззрения композитора, а также вопросы интонационных истоков его сочинений.

Основное внимание автор уделяет баянному творчеству композитора, полагая, что в нем находят отражение темы, образы и идеи, представленные в других жанрах музыки Волкова. Производится попытка представить широкому кругу читателей часть художественного мира Волкова в слове от первого лица: раскрыть нюансы драматургии сочинений для баяна, обозначить индивидуальные особенности письма, а также выявить некоторые программные параллели с литературными источниками, по которым создавалась эта музыка, ее связи с персоналиями и событиями отечественной истории, имеющими важное значение для композитора.

Ключевые слова: К. Е. Волков, интервью, творчество, интонация, драматургия, программа, жанр, баян, стиль, музыка, композиция

Для цитирования: Бурлаков М. С. Кирилл Волков: «Некоторые интонации или народные темы определяли основное настроение целого отрезка моей жизни...» (интервью с композитором) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 10–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32

Anniversary

Personalities

Kirill Volkov: "Some intonations or folk themes determined the main mood of a whole segment of my life..." (interview with the composer)

Mikhail S. Burlakov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
burlakovm@yahoo.com, <https://orcid.org/0009-0007-1012-601X>

Abstract: The interview with the National Artist of Russia, laureate of the Glinka State Prize K. E. Volkov was prepared by associate professor of Gnesin Russian Academy of Music, M. S. Burlakov, for the composer's anniversary. Being a concert soloist, the author of this paper has been the performer of most of Volkov's compositions for the accordion, some of them were performed for the first time. The interview touches on the topics of the musician's personal attitude to the creative process and modern music, artistic guidelines of the composer's creative worldview, as well as questions of the intonational origins of his compositions.

The author pays special attention to the composer's accordion work, believing that it reflects themes, images and ideas presented in other genres of Volkov's music. An attempt is made to present to a wide range of readers a part of Volkov's artistic world in the word from the first person: to reveal the nuances of the dramaturgy of compositions for the accordion, to identify individual features of writing, as well as to identify some programmatic parallels with the literary sources on which this music was created, its connections with personalities and events of national history that are important for the composer.

Keywords: K. E. Volkov, interview, creativity, intonation, drama, program, genre, accordion, style, music, composition

For citation: Burlakov M. S. Kirill Volkov: "Some intonations or folk themes determined the main mood of a whole segment of my life..." (interview with the composer). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):10-32. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-10-32

Кирилл Волков (1943) — один из ярких и самобытных современных композиторов. Народный артист России, лауреат Государственной премии имени М. И. Глинки, Кирилл Евгеньевич уже более 50 лет преподает в музыкальных вузах Москвы, из них 35 — в Российской академии музыки имени Гнесиных. Композитором создано множество сочинений различных жанров: от опер и симфоний до музыки к кинофильмам. Особое место в его творчестве занимает музыка для народных инструментов. Волков входит в число композиторов, благодаря которым эта сфера музыкального творчества стала полноправной частью академического исполнительства, значительно обогатив свои выразитель-



Кирилл Евгеньевич Волков
Kirill E. Volkov

ные и технические возможности. Личный взгляд на вечные проблемы, выраженный в музыке для баяна, дает нам почувствовать художественный мир композитора, его необычайную цельность и органичность в той же степени, что и другие области его многогранного творчества — оперная, хоровая, симфоническая...

В декабре 2023 года профессор Волков отмечает юбилей. Эта публикация — наше скромное приношение выдающемуся мастеру, продолжающему свою плодотворную деятельность композитора, педагога, музыкального просветителя.

Основной фокус беседы — произведения Кирилла Волкова для баяна, однако затрагивались и другие темы: творческий процесс композитора,

его отношение к современной музыке, к искусству предшественников, к собственному творчеству.

М. Б.: Кирилл Евгеньевич, как в вашей творческой жизни появился баян, чем ценен для вас этот инструмент, и как он соотносится с вашими творческими идеями?

К. В.: Было событие во время моей работы в секретариате Союза композиторов, которое натолкнуло на определенные мысли. В советское время проводилось много фестивалей, пленумов, некоторые из них были посвящены народным инструментам, в частности, преломлению фольклора в творчестве композиторов. Один из них проходил в Литве, где композиторы очень своеобразно использовали музыкальный фольклор, писали интересную и яркую музыку. Композитор Владимир Блок¹ выступал с тезисом о сохранении и развитии народной музыки; этот процесс, по его мнению, происходил в сфере музыки для народных оркестров и инструментов. Именно в сочинениях для ОРНИ фольклорная основа — известные напевы, понятные и доступные, вариационный орнамент, гомофонно-гармоническая фактура... Но националь-

¹ Владимир Михайлович Блок (1932–1996) — советский и российский композитор, пианист, музыковед, журналист. Окончил Московскую консерваторию по классам композиции (класс В. Я. Шебалина) и фортепиано (класс Э. Г. Гилельса), аспирантуру по теории музыки (рук. — Л. А. Мазель). Является основателем Общества венгерской музыки и музыкальной педагогики в России (1995), автором музыки для хора, оркестра, солистов с оркестром, ансамблей и фортепиано, транскрипций и редакций произведений других композиторов.

ная история наша — это не только популярные темы, но и древние образцы мелоса, который интонационно очень богат и тонок эмоционально. Мне тогда показалось, что правда не в том, о чем говорил Блок. Упомянутый репертуар народного оркестра — не развитие, а своего рода клетка, капкан... И проблемы эти связаны с появлением в России конца XIX века гармонии, а позже готового баяна². Народные обработки, которые я писал в предыдущие годы, помогли мне перечувствовать мелодику русской песни, поэтому и отношение к интонированию у меня заметно изменилось.

Русская речевая интонация гораздо обширнее и глубже того, что в основном использовалось композиторами в те годы. Да и наши русские классики немного иначе относились к фольклору... В общем, к 1970-м годам баян зачастую упрощенно отражал народный мелос, а не выражал всю глубину его, эмоциональную суть. Поэтому я в основном писал для инструментов, которые могли выразить то, что я хочу. А первые мои опыты с баяном еще не подразумевали всей полноты баянных возможностей, я относился к нему проще, чем сейчас — скорее, как к инструменту традиционному, нарядному и орнаментальному, связанному с праздником. Это есть в Симфониетте³ — битональный «полет шмеля» в финале, например.

Потом я познакомился с известным баянистом Эдуардом Митченко⁴. Я чувствовал, что человек интуитивно бьется, ищет, рискует, потому что ему тесно в репертуарных рамках. Он может больше, но вынужден играть то, что есть. Я написал по просьбе Митченко Концерт⁵. Тогда я еще неуверенно ощущал инструмент, не знал точно, чего можно добиться от него. Спустя многие годы после премьеры я подумал, что Концерт лишен лирического начала, но замечательный композитор Александр Вустин разубедил меня менять что-нибудь. Он говорил, что все юношеское, хулиганское в Концерте и составляет

² Многочисленные произведения на фольклорной основе являются своеобразным фундаментом оригинального репертуара для баяна. Истоки авторской музыки для народных инструментов восходят к подвижнической деятельности В. В. Андреева и его партнеров на рубеже XIX–XX веков, которые в процессе формирования состава оркестра и его репертуара учитывали русскую этническую принадлежность инструментов. Баянная музыка спустя несколько десятилетий во многом повторила этот путь: к началу 1970-х годов большая ее часть была представлена разнообразными вариациями, парафразами, фантазиями на самые известные народные мелодии, темы городских романсов, военных песен и т. п.

³ Трехчастная Симфониетта для малого симфонического оркестра, написанная композитором в 1965 году, является первым в его творчестве произведением с участием баяна (два солиста). Заключительная часть сочинения отличается яркой праздничностью, а баянный тембр подчеркивает бытовой народный колорит.

⁴ Эдуард Павлович Митченко (1937–2014) — советский баянист, один из первых лауреатов международного конкурса «Кубок мира» (Прага, 1962). Широко концертировал в СССР и за рубежом, первый исполнитель произведений Н. Я. Чайкина (Концертная сюита, Концерт № 2 для баяна с оркестром, Соната № 2), В. А. Золотарева (Партита), К. А. Хачатуряна (Интродукция и fuga) и др.

⁵ Концерт для баяна и малого симфонического оркестра создан в 1972 году и исполнен Эдуардом Митченко 14 апреля 1973 года (дирижер — Вероника Дударова). По сравнению с последующими баянными произведениями композитора партия солиста имеет более традиционные черты, ее фактура в основном раскрывает орнаментальные возможности инструмента и технический потенциал исполнителя.

его суть. Ну а если постоянно редактировать, то в конце концов все творчество может стать одинаковым, выхолощенным...

А Фридрих Липс сознательно выстраивал процесс развития еще молодого инструмента, и это у него блистательно получалось. Ведь надо было быстрыми, взрывными импульсами догнать инструменты с историей, репертуаром, традициями. Причем об эстетике или каких-то конкретных образах мы не говорили, он просто играл, показывал все, что можно делать на инструменте, и меня сразу захватила его идея. Я понял, что на баяне возможно все, чего в основном хотелось: это и хоровая пластика, и интонирование тонкое, полифония, тембры... Я бы сказал, вокально-духовая природа, какая-то трепетность и тепло человеческое свойственны голосу этого инструмента.

И не всегда ведь требуется в творчестве нечто глобальное, например, хор или инструментальный состав, вычурный, громоздкий. Наоборот, камерная интимность высказывания в сочетании с многоголосием — вот что важно в моем понимании. И все это один исполнитель на баяне может сделать! Если взять, скажем, орган, то получится некая холодная фреска, и тут хочется больше эмоций. Если для хора написать, то на первый план выйдет вокализация, произношение слов... И в хоровом письме еще одна проблема возникает: текст иногда и не воспринимается слушателем из-за полифонического изложения, фактурных сложностей хоровой партитуры, а мне часто хочется нечто иное (помимо текста) в музыке выразить. Слова, конечно, можно прочитать заранее в программке, эмоционально настроиться... В общем, баян универсален и позволяет свести многое воедино. И он не сковывает меня нисколько. Поэтому в баянной музыке у меня сошлись интересы, которые я находил во многих других жанрах.

Вот Валерий Гаврилин не написал ничего для баяна, хотя его путь творческий очень созвучен тому баяну, который звучит вместе с частушкой, плясом. Такой баян я себе и представлял до знакомства с Липсом. Или, например, потрясающий композитор Геннадий Баншиков, у которого замечательные оригинальные сонаты, высокая европейская, мировая музыка, которая показывает, что баян стал современным инструментом и способен выразить любую мысль композитора. Но у Баншикова нет ярко выраженного народного начала в музыке. Михаил Броннер, напротив, опирается на фольклор, но не очень древний, тогда как народ и культура его гораздо старше...

Я, наверное, где-то между. Во-первых, мне близок фольклор, идущий от календарно-обрядовых попевок, закличек, былин, тот, который еще недалеко от интонаций речи ушел. Во-вторых, есть большой пласт русской православной музыки — дореформенный и послереформенный, который можно найти, по-своему переосмыслить и выразить средствами баяна в том числе. Но никто такого не делал (ко времени моего знакомства с Липсом), а благодаря Липсу я постарался показать это в первых же сонатах. С тех пор баянный музыкальный мир со своими законами, интересами и развитием остается в моем сознании. Сегодня баянная музыка стала совершенно неотделима от симфонической, композиторы могут мыслить красками и категориями оркестра.

М. Б.: Каковы основные идеи первых баянных сонат? Какие тематические источники положены в их основу?

К. В.: Что касается Первой сонаты⁶, то в основе ее лежит чтение апокрифического духовного стиха диаконом или иереем, которое переходит в небольшие попевки. Связи с конкретным текстом нет, но можно подставить большинство реплик из просительных ектений в церковном обиходе. Вторая часть — скерцо, здесь фактура ближе к инструментальному народному началу. А мелодия эпизода называется «Что же ты, рябина», это Псковской области песня. Вторая соната⁷ — о Куликовском сражении. Тематическая основа здесь ближе к знаменному распеву, но конкретного текста или образца музыкального тоже не стоит искать, скорее все-таки это мое. Просто в то время я увлеченно осваивал книги Бражникова⁸ и Успенского⁹, посвященные древнерусскому духовному пению, тогда разрешили печатать распевы, это оттуда пришло...

Что касается идей, то темы человека, борьбы, войн, влияния исторических событий на потомков — вот то, что тогда мне хотелось вложить. Эти вопросы важны всегда, так что позже они отразились и в других сочинениях: «Живи и помни»¹⁰, например, где Андрей подвергается страданиям без вины, а Настена уходит из жизни, обрекая неродившегося ребенка на гибель вместе с собой... Один из центральных образов в моем творчестве связан с Отечеством, хотя слово и среднего рода, это женский образ.

Третья соната¹¹, как и предыдущие, была написана по просьбе Липса. Новый баянный репертуар — это часто сложная музыка, ведь глубокие философские

⁶ Соната № 1 написана в 1976 году и впервые исполнена Ф. Р. Липсом; издана на аудионосителе в 1991 году (фирма «Мелодия», C20 30867 008 30867). Четырехчастный цикл основан на темах вокально-речевой природы, части исполняются без перерыва и образуют сонатную форму с эпизодом.

⁷ Соната № 2 «Опять над полем Куликовым», написанная в 1980 году к 600-летию Куликовской битвы под впечатлением от одноименного цикла стихотворений Александра Блока, посвящена Фридриху Липсу. Цикл состоит из двух частей и во многом продолжает композиционную линию, обозначенную композитором в Первой сонате. Соната № 2 — эпическое противопоставление интонаций русского знаменного распева и восточной ангемитоники со сквозным развитием. Существует также авторская версия сочинения для органа.

⁸ Речь идет о книге «Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам 15–18 веков» (Л.: Музыка, 1972) русского музыковеда и композитора, основоположника научной школы русской музыкальной медиэвистики М. В. Бражникова.

⁹ Имеется в виду труд музыковеда и литургиста Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М.: Советский композитор, 1971).

¹⁰ Опера в двух действиях «Живи и помни» написана по одноименной повести Валентина Распутина в 1979 году (вторая редакция — 1984), поставлена в Берлине (высшая школа музыки имени Х. Эйслера) и Москве (Камерный музыкальный театр Бориса Покровского). За оперу и две кантаты («Тихая моя Родина» и «Слово») композитор удостоен Государственной премии РФ имени М. И. Глинки. В центре драмы судьба деревенской девушки Настены и ее мужа Андрея Гуськова, который вынужденно дезертирует с фронта Великой Отечественной войны и скрывается до ее окончания, тайно встречаясь с женой. Устав от необходимости скрывать отцовство будущего ребенка, Настена совершает самоубийство. Главная партия Сонаты № 2 впоследствии использована композитором в опере в качестве «темы Михеича» (отца Андрея), а заключительный эпизод второй части полностью повторяется в заключительном монологе Настены.

¹¹ Соната № 3 создана в 1984 году, впервые исполнена Александром Ковтуном и издана на аудионосителе фирмой «Мелодия» (C20 28109 009, 1988). Отличается от других сонат формой: четыре основных части с прелюдией (в начале) и интерлюдией (между второй и третьей частями).

образы требуют другого языка, и понимать, чувствовать все это нелегко без подготовки и знания. А поскольку баян оставался и народным тоже, исполнителя в то время упрекали в отрыве от национальных корней. Хотя, надо сказать, в его репертуаре была и традиционная народная музыка — обработки, фантазии. Я включил в Сонату несколько народных тем, которые скрепляются духовным стихом «Аника-воин» в Прелюдии, Интерлюдии и коде финала. Чтобы подчеркнуть связь музыки с русским народным мелосом, я дал ей название «Фольклорная». Устроена Соната № 3 несколько иначе, чем первые две, на сюиту похожа.

М. Б.: Соната № 4... В нашем репертуаре это одна из самых сложных и масштабных крупных форм¹². Что вы можете сказать о связях этой музыки с литературной основой, о ее отличительных особенностях? Каковы основные художественные ориентиры для современных исполнителей, включающих Сонату в свой репертуар?

К. В.: С особенностями, наверное, лучше разберутся музыковеды, я ведь не стараюсь следовать какому-либо плану. В основном как чувствую, так и пишу. Первоначально музыка Сонаты возникала как будто к балету по одноименной драматической поэме Гумилева «Гондла»¹³. До сцены этот балет не дошел, быть может, позже получится. Так вот, поскольку изначально задумывался спектакль, предполагающий яркие действия, краски, динамичность, то в Сонате они тоже есть, надеюсь. Конечно, здесь другая культура прежде всего — викинги и кельты; природа суровая и прекрасная, холодное беспокойное море, скалы... В самом начале тема из морской и горной стихий появляется, а дальше уже можно по-разному воспринимать отзвуки широт этих — шум морской или гром далекий... В общем есть пейзажный фон, звукопись. Не стану конкретизировать, потому что мне важно разное слышать, может, даже новое для себя. Как бы кто ни играл — все правильно. В разнице ценность. Надо сказать, что меня, особенно в молодости, редко полностью удовлетворяло то, что я слушал, не получалось с подлинным интересом слушать свое. Может быть, лишь иногда. Интереснее, как исполнители трактуют то, что я написал. И сегодня не очень люблю слушать свою музыку, занятие довольно нервное. Лучше фильм с игрой замечательных актеров посмотреть, благо судьба расстала меня с миром театра через супругу¹⁴.

¹² Соната № 4 «Гондла» написана в 2008 году по прочтении одноименной драматической поэмы Николая Гумилева и посвящена ее первому исполнителю Михаилу Бурлакову; издана на аудионосителе (издательство «Артсервис», ART-238, 2011). Трехчастный цикл отличает обращение композитора к древнескандинавскому фольклору, а также более широкое использование тембровых и фактурно-динамических возможностей современного баяна.

¹³ В основу Сонаты № 4 положен материал балета, работа над которым предшествовала созданию Сонаты. Это обусловило оркестровость музыкальной ткани сочинения и наличие в ней некоторых элементов образности. В частности, это колористические приемы, которые можно соотнести с описанием Гумилевым природы Исландии (шум моря, раскаты грома), а также аллюзия на пение птиц во второй части Сонаты.

¹⁴ Мария Евгеньевна Велихова (р. 1943) — советская актриса и театральная деятель, профессор училища имени М. С. Щепкина, соавтор книги «Маятник времени» о творческом пути композитора (М.: Композитор, 2008).

В поэме Гумилева меня заинтересовало и тронуло как музыканта противостояние, точнее, момент столкновения язычества и христианства, описанный как миф. Между прочим, философ Алексей Лосев считал, что миф в определенном смысле реальнее, правдивее, чем наука¹⁵. Сюжет поэмы не надо искать в Сонате, хотя ее тематизм строится на двух интонационных сферах. С одной стороны, это христианский мир, который только еще формируется, расширяется, с другой — народные скандинавские мотивы, стихия язычества. Там скорее главный герой в центре, его душа и подвиг, то, как он приходит к нему¹⁶. Да и жизненный путь самого поэта тоже в каком-то смысле созвучен идеям его поэмы¹⁷. Первая тема — христианская, духовная суть Гондлы, вторая — это его мечта далекая. Тема власти появляется дальше, но в конце Сонаты уходит, потому что власть не есть главное в жизни человека. Как говорит главный герой, «мой венец не земной, а небесный... терны — алмазы его». Я это не планировал нарочно, оно как-то само собой получилось, потому что момент в конце поэмы, когда ладья с телом Гондлы уплывает в море, меня очень захватил эмоционально. Растворение нервной, трепетной, мятущейся жизни в Вечности, Природе, Море, в некоей Вселенской идее — это вызвало щемящее чувство. Можно темы Сонаты с Гондлой связывать: он и король настоящий, и отказывается в итоге от реальной власти, умирает, чтобы самим собой остаться¹⁸. У Гумилева ведь и музыка тоже в поэме есть — Гондла на кельтской арфе играет и поет, может быть, в середине Сонаты это слышно¹⁹.

М. Б.: Каким образом фольклорные музыкальные источники, которые Вы используете, определяют выбор композиторских средств? На что стоит обратить внимание исполнителю в процессе интерпретации ваших сочинений?

¹⁵ А. Ф. Лосев пишет: «Нужно быть до последней степени близоруким в науке, даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но — наиболее яркая и самая подлинная действительность». (Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 9.)

¹⁶ Сюжет поэмы Гумилева (1917) строится вокруг главного героя — исландского королевича Гондлы, горбатого и некрасивого, но верного христианским принципам. Гондла влюблен в дочь знатного исландца Леру. На фоне сложных взаимоотношений между народами (исландцами-завоевателями и ирландцами-христианами), через страдания, причиняемые окружением короля, Гондла получает земную власть над двумя государствами, но отрекается от нее в пользу сохранения своей внутренней духовной сути и добровольно уходит из жизни, тем самым обращая в христианскую веру воинственное сообщество.

¹⁷ Николай Степанович Гумилев (1886–1921) — русский поэт серебряного века, отец Л. Н. Гумилева, путешественник-исследователь, участник Первой мировой войны, кавалер двух Георгиевских крестов. В Советской России открыто заявлял о своих христианских и монархических воззрениях. Расстрелян 26 августа 1921 года по сфабрикованному обвинению в участии в антисоветском заговоре. Реабилитирован в 1991 году.

¹⁸ Речь идет об экспозиции Сонаты, темы которой разрабатываются на протяжении всего цикла. В финале тема власти теряет свой первоначальный фундаментальный мощный образ, растворяясь в тремолированной фактуре, и в заключительном разделе части больше не появляется.

¹⁹ Во второй части Сонаты присутствует аллюзия на звучание кельтской арфы (традиционный музыкальный инструмент правящего класса Ирландии и Шотландии, изображена на гербе Ирландии). Волшебная лютня Гондлы в поэме Гумилева имеет важное значение — это символ искусства, оружия, не причиняющего боль врагу, и пока Гондла играет на ней, он неуязвим.

К. В.: В определенный момент я почувствовал, что надо уходить от метрической сетки, особенно если играют один или два исполнителя: тогда им проще преодолеть разомкнутость метра и отразить склонность к асимметрии в русской музыке. А большие составы нуждаются в сетке, поэтому я пробую и так и этак. Если сетка есть, — то для удобства, чтобы было легко читать ноты, дирижировать. Кульминационные зоны в моей баянной музыке часто вызывают ассоциации с хором. Составные (сдвоенные по вертикали) аккорды в первых сонатах и плагальные гармонические обороты — код славянской музыкальной культуры, хотя я не придавал этому изначально конкретного значения... Акцентные аккорды²⁰, завершающие построения в сонатах, — это по смыслу конец молитвы, «Аминь». Но по ударности слогов обычно получается «Амен». Я тут сам себе немного противоречу, так как редко во время работы думаю о форме, чаще полагаюсь на интуицию, пишу по наитию, это же рекомендую и своим ученикам...

В основе моей музыки лежит диатоника (за редкими исключениями), но, может быть, чуть-чуть «раненая» — иногда между нотами, созвучиями возникают трения, ущемления, диссонансы. Она ведь сохраняет ценностные характеристики родного языка. Диссонирующие хроматические расслоения — моя попытка передать плавность речевого интонирования, это может быть плач или стон. Темперированный инструмент имеет соответствующие рамки возможностей, а тут я пытаюсь немного выйти за них... Или, например, как у Прокофьева: возникает диссонантность в основном в «широких» темах. Допустим, первый фрагмент темы — диатонический, дальше он же, но уже в другой тональности и так далее. И если их совместить, то, как ни странно, сплошная хроматика будет... Понятно, что у Прокофьева свой стиль, но я вслед за ним тоже этим пользуюсь.

Сегодня интонационная основа нашей национальной речи утрачивается, деформируется, речь перестает быть интересно интонированной, ее влияние на музыку ослабевает. Диапазон современной художественно-поэтической интонации совсем не так широк, как если бы мы услышали голоса прошлого, скажем, Есенина (есть запись) — это иногда больше полутора октав²¹; или ближе к нашему времени — Вознесенского²², у него тоже не меньше. Слава Богу, слух мой позволяет выявить их диапазон, не зря прошли будни студенческие, когда мы занимались расшифровкой материала из фольклорных экспедиций.

М. Б.: Кто из композиторов так или иначе влиял на ваше творческое мировоззрение?

К. В.: Многие... Без Глинки, конечно, не обойтись, но прежде всего Мусоргского ощущаешь как благодатную почву. Причем не только тот Мусоргский, который «Бориса Годунова» написал, а и тот, который создал «Детскую», «Женитьбу». Там есть именно то, что идет от речи, от интонирования, слуша-

²⁰ Речь идет о двойных аккордах с восходящим или нисходящим тоном, которые встречаются в Первой, Второй и Четвертой сонатах Волкова. Этот яркий, узнаваемый элемент музыкальной ткани является своего рода лейтмотивом, скрепляющим форму данных циклов.

²¹ Запись доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=5sqy5hdhiqY>.

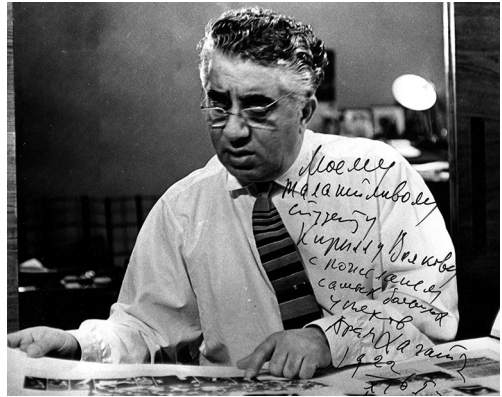
²² Запись доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=XmWEIRSNB5I>.

ешь и чувствуешь: какой прекрасный русский язык! Мусоргский услышал его и мелодизировал, а мы слышим просто речь, люди разговаривают... и как красиво, выразительно звучит!

Потом волей-неволей Стравинский. «Неволей» в каком смысле? Оттуда еще баян отчасти пошел... Стравинский, пожалуй, единственный, кто отнесся по-настоящему широко к русской народной инструментальной музыке. Кроме него только у Глинки в «Руслане и Людмиле» имитируется гусельное звучание, и в «Садко» Римского-Корсакова нечто подобное услышать можно. А у Стравинского весь русский период построен на попевках, наигрышах: жалейки, лиры, рожки, свирели и так далее... Позднее в его неоклассическом творческом периоде

тоже прослушивается эта основа. Из этого рождается вся его музыка, «Петрушка» особенно (там есть и меха гармошечные), «Весна священная»... Поэтому он мне и близок очень. Когда я молодым только еще вступил в Союз композиторов и показал концерт «Андрей Рублев»²³, кто-то из старших коллег сказал, что здесь очень прослушивается Стравинский. А Сергей Разоренов²⁴ ответил, что кто бы сейчас не обратился к фольклорным истокам, возникнут ассоциации со Стравинским, потому как то, что он сделал, долгое время никто не развивал...

Дальше, конечно, Мясковский, музыку которого я очень люблю. Мой учитель²⁵ говорил: «Кирилл, если бы был жив Николай Яковлевич, я бы вас за руку к нему в класс отвел, потому что вы бы друг другу очень подошли».



Надпись Арама Хачатуряна на дарственном фото: «Моему талантливому студенту Кириллу Волкову с пожеланием самых больших успехов»

Aram Khachaturian's inscription on the gift photo: "To my talented student Kirill Volkov with wishes of the greatest success"

²³ Концерт-картина для оркестра с солирующим квинтетом духовых «Андрей Рублев» (1970) написан по заказу города Халле (Германия); состоит из трех частей с интермедиями между ними и продолжает линию непрограммного симфонизма в творчестве Волкова. В этом сочинении композитор постарался отразить духовно-исторический облик России, сопоставив его с одной из центральных фигур русской иконописи. Автор использует своеобразный, тщательно выверенный набор выразительных средств внутри развитого Concerto grosso. Успех премьерных исполнений в ГДР (Дессау), Словакии (Братислава), на Кубе (Гавана) и в Чехии (запись на радио) обусловил новый заказ городской Филармонии Халле на Концерт для большого симфонического оркестра (1975).

²⁴ Сергей Алексеевич Разоренов (1909–1991) — советский композитор и педагог, учился в Московской консерватории у Н. Я. Мясковского (композиция), Л. А. Мазеля (анализ форм), Д. Р. Рогаль-Левицкого (инструментовка) и Г. Р. Гинзбурга (фортепиано). В разные годы работал редактором издательств Музыкального фонда СССР, Музгиз, «Музыка» и «Советский композитор». Автор симфонической музыки, инструментальных пьес для виолончели, скрипки, фортепиано, баяна, гитары и домры, а также романсов и песен.

²⁵ Речь идет о А. И. Хачатуряне, у которого композитор обучался в Московской консерватории и аспирантуре с 1962 по 1969 годы.

Последние годы — это Яначек. На Западе чаще звучит его музыка, что связано главным образом с широко развитой системой приглашения солистов, в частности, из Чехии — родины моравского диалекта. У нас его нечасто исполняют, поскольку еще и трудно. И петь, и играть нелегко, ведь чтобы это все почувствовать и передать в полной мере, надо, конечно же, иметь представление об интонационно сложном, непривычном для нас родном языке автора. Яначек моравскую речь описывает, как мягкий бархат или масло, и говорит, что не может не выразить эту красоту в музыке. Потрясающий композитор... И еще Богуслав Мартину. Вот они пятеро.

М. Б.: Как вы нашли и осознали свой путь в композиции?

К. В.: В своей городской молодости я был знаком с Натальей Сурковой, дочерью поэта Суркова²⁶, мы учились в Мерзляковке вместе. Впоследствии она стала довольно известной журналисткой, работала на популярной тогда радиостанции «Юность». Периодически приглашала меня на телевидение, где я рассказывал о музыке, которая на тот момент новой считалась. Однажды она сказала: «Знаешь, Кирилл, ты как трава пророс сквозь городской асфальт и смотришь на этот железно-кирпичный мир с удивлением». Я действительно очень интересовался фольклором и много работал с ним, хотя меня и не брали в экспедиции по здоровью. Наверное, эта тяга к крестьянскому искусству генетически заложена во мне...

А по-настоящему это выявил во мне мой Учитель — Хачатурян. Благодаря ему я потерял минимум времени на первом курсе консерватории, потому что он сразу и необыкновенно точно почувствовал, что я в каком-то смысле застрял: не знал, что и, главное, как писать. Я тогда, надо сказать, подражал Шостаковичу. Он не был моим любимым композитором, но я преклонялся перед гением и посещал все его премьеры, которые регулярно проходили каждый год. Арам Ильич предложил заняться гармонизацией и обработкой народных песен, отобрать лучшие из расшифровок, которые я постоянно делал. Таким образом он как бы окончательно расчистил асфальт вокруг меня, и тогда я почувствовал, что вот он — мой мир... Ну и потом стал дальше развиваться. Мне хотелось, чтобы была квинтэссенция и вокально-инструментального народного начала, и авторского оригинального письма — именно такую задачу мне нужно было решить.

А последнее, что я выдал из себя до того момента на первом курсе, — это музыка на стихи греческого поэта Никифороса Вреттакоса²⁷. Я стихотворных сборников покупал много, все, что можно, читал. Интересно было, что пишут поэты-современники.

²⁶ Алексей Александрович Сурков (1899–1983) — русский советский поэт и литературный критик, журналист, военный корреспондент. Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1951), Герой Социалистического труда (1969). Автор множества поэтических сборников, стихов, которые стали народными песнями («Бьется в тесной печурке огонь...», «Песня смелых» и др.), переводов, статей и очерков.

²⁷ Никифорос Вреттакос (1912–1991) — греческий поэт, академик Афинской академии наук, дважды лауреат Государственной премии; автор книг «Один из двух миров» (посв. СССР) и «Глубина мира», поэм («Героическая симфония», «33 дня», «Письмо Роберту Оппенгеймеру»), поэтических сборников («Под тенью и светом», «Гримасы человека», «Книга Маргариты», «Плумица»), которые переведены на многие языки мира.

М. Б.: Чьи стихи произвели наибольшее впечатление?

К. В.: Я читал Заболоцкого²⁸, Мартынова²⁹, но они не очень-то влияли на потребность писать музыку. Писал на народные тексты в основном, Симфония первая³⁰, например, Пушкин, конечно, «Бессонница», но я очень осторожно писал по нему — боязно ... Тютчев с его действенной философией тоже мне близок, гармонией рационального и эмоционального ...

Однажды Григорий Фрид³¹ (ранее я учился у него несколько месяцев в Мерзляковке, а после мы всегда были в контакте и очень хорошо общались) порекомендовал меня для работы с Леонидом Хейфецем³² для участия в постановке пьесы «Летние прогулки»³³ в Малом театре. На одной из репетиций Хейфец дал мне стихи Николая Рубцова³⁴ (он тогда еще не был известен,

²⁸ Николай Алексеевич Заболоцкий (1903–1958) — русский советский поэт и переводчик, член Союза писателей СССР. Репрессирован в 1938 году на основании тенденциозных «критических» статей, обвинен в создании контрреволюционной организации. Автор книги стихов «Столбцы» и поэмы «Торжество земледелия», которые сатирически описывают изъятия советской действительности. Также перу Заболоцкого принадлежат поэтический цикл «Последняя любовь», мемуары «История моего заключения», одна из лучших адаптаций «Слова о полку Игореве», художественные переводы.

²⁹ Леонид Николаевич Мартынов (1905–1980) — поэт, журналист и переводчик, лауреат Государственной премии СССР, член Союза писателей СССР. Участник неофициальной литературно-художественной группы «Червонная тройка» и антикоммунистического объединения сибирских литераторов «Памир», в 1932 году обвинен в контрреволюционной пропаганде и выслан в Вологду. Выступал с осуждением Б. Л. Пастернака в связи с публикацией романа «Доктор Живаго». Автор стихов (сборники «Лукоморье», «Эрцинский лес») и поэм, статей и очерков о Сибири, поэтических переводов, мемуаров («Стоглав»), сборников новелл («Воздушные фрегаты», «Черты сходства»).

³⁰ Симфония № 1 (Вокально-симфонические картины для меццо-сопрано и оркестра на русские народные тексты) написана в 1969 году и посвящена образу русской женщины. В интонационной основе сочинения — причеты и протяжные песни Русского Севера, а также детский фольклор.

³¹ Григорий Самуилович Фрид (1915–2012) — советский и российский композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, художник. Окончил Московскую консерваторию (1939) и аспирантуру (1948), учился у Г. И. Литинского и В. Я. Шебалина; участник Великой Отечественной войны, организатор и руководитель Московского молодежного музыкального клуба при Всесоюзном доме композиторов, с 1947 по 1961 год преподавал в Музыкальном училище при консерватории. Автор моноопер, симфонических и вокальных сочинений, музыки к кинофильмам, спектаклям и радиопостановкам, а также около 150 пейзажей, портретов, натюрмортов, которые в разное время были представлены на выставках в Москве и Вильнюсе; картины Григория Фрида содержатся в частных коллекциях Германии, Финляндии, Израиля (см.: URL: <http://museum.ru/N3478>).

³² Леонид Ефимович Хейфец (1934–2022) — советский и российский театральный режиссер, педагог, Народный артист РФ, лауреат Государственной премии имени К. С. Станиславского, профессор Российского института театрального искусства (ГИТИС). Преподавал в Высшем театральном училище имени М. С. Щепкина, театральном институте имени Б. В. Щукина, работал режиссером в Рижском театре юного зрителя, Центральном театре Советской армии, Московских театрах имени Владимира Маяковского и имени Моссовета, а также в Государственном академическом Малом театре с 1971 по 1986 год. Спектакль «Летние прогулки» по одноименной пьесе Афанасия Салынского поставлен Леонидом Хейфецем и Василием Чириковым в Государственном академическом Малом театре в 1982 году.

³⁴ Николай Михайлович Рубцов (1936–1971) — советский поэт-лирик, главной творческой темой которого была любовь к России и ее самобытности. Автор поэтических сборников «Волны и скалы» (1962, самиздат), «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970) и др. Черты поэзии Рубцова — классическая простота, романтическая искренность и философская масштабность.

распространяли его, как потом «Доктора Живаго»³⁵, — на печатной машинке), чтобы положить кое-что из них на музыку. Почитав стихи Рубцова дома, я сразу понял — это мой поэт. Его образы и есть музыка — застывшая река, последний пароход, отходящий от пристани... Стихи его мне очень близки ностальгией по «Руси уходящей»... ушедшей... Они захватывают эмоциональным потоком, и для меня это что-то необъяснимое. Если бы я мог писать такие стихи, то считал бы, что не зря прожил жизнь...

Как известно, тогда определенная литература, проза, философия, особенно писателей-эмигрантов, была нежелательной, но я ее читал — некоторые вещи просто замечательные. Особенно врезалась в меня переписка Цветаевой с Пастернаком...

Потом появился такой поэт, с которым я мог бы познакомиться, — он даже на нашей улице жил, но, как ни странно, не случилось. Это Юрий Кузнецов³⁶. В его творчестве много мысли, много рационального, на его стихи я некоторые вещи уже гораздо позже писал для хора, сложные, многопластовые, когда текст стихотворения прежде всего надо знать³⁷.

М. Б.: Дает ли вам какие-либо ориентиры для творчества изобразительное искусство?

К. В.: Все, что касается искусства, с самого детства меня интересовало, но мало привлекало развлекательное. Меня знакомили с художниками, ищущими новые пути. Кинетические скульптуры Вячеслава Колейчука³⁸ были интересны по-своему. Близко дружили семьями с Юрием Селиверстовым³⁹, он очень

³⁵ Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» о жизни российской интеллигенции первой половины XX века, считающийся вершиной творчества писателя, был негативно встречен партийной и официальной литературной общественностью СССР и запрещен к изданию. Впервые на русском языке нелегально изданный в 1958 году в Голландии тиражом 500 экземпляров, распространялся среди советских туристов на Всемирной выставке в Брюсселе. В том же году Пастернак был удостоен Нобелевской премии, но под давлением власти вынужден был от нее отказаться. Распространялся в СССР в течение трех десятилетий самиздатом.

³⁶ Юрий Поликарпович Кузнецов (1941–2003) — советский и российский поэт, литературный критик, редактор, переводчик. Основные темы творчества Кузнецова — извечные вопросы бытия, философское осмысление человеческого и божественного (поэмы «Путь Христа», «Сошествие в Ад»), символизм и мифология, война и мир («Возвращение»), история («Сказание о Сергии Радонежском»). Автор поэтических сборников (всего около 20) и переводов, многие стихотворения поэта положены на музыку.

³⁷ Хор «Знамя с Куликова...» на стихи Кузнецова написан в 2016 году и исполнен 27 декабря Государственным академическим русским хором имени А. В. Свешникова под руководством Евгения Волкова в Московском Доме композиторов. Автор указывает в аннотации к записи, что сочинение продолжает линию Сонаты № 2 для баяна «Опять над полем Куликовым».

³⁸ Вячеслав Фомич Колейчук (1941–2018) — советский и российский художник, представитель кинетического направления современного искусства, профессор Московского архитектурного института, член Союза архитекторов и Профессионально-творческого Союза художников и графиков (входит в Международную федерацию искусств ЮНЕСКО). Работы Колейчука находятся в собраниях Третьяковской галереи, Государственного русского музея, Московского музея современного искусства и Государственного центра современного искусства, а также за рубежом (Чехия, Великобритания, США, Франция, Бельгия).

³⁹ Юрий Иванович Селиверстов (1940–1990) — советский художник-график, член Союза журналистов и Союза художников СССР. Проиллюстрировал более 100 книг мировой и отечествен-

любил музыку, в частности Мусоргского, и был человеком очень высокой культуры, работал над портретами русских мыслителей и композиторов в несколько сюрреалистической манере. А одна из последних его работ — это художественное оформление комплекта пластинок оперы «Живи и помни»⁴⁰. Я уговорил его сделать иллюстрацию. Очень хорошо получилось. Кроме современников, как ни странно, мне очень дорого творчество совсем друг другу не близких по манере письма Виктора Борисова-Мусатова⁴¹ и Кузьмы Петрова-Водкина. У первого своя гамма, чистота стиля, этакий настоящий русский импрессионизм. А Петров-Водкин — яркий, прямой и такой же глубокий.

М. Б.: Как вы можете охарактеризовать собственный стиль письма и отношение к современным композиционным техникам?

К. В.: Я согласен с Эдисоном Денисовым, который говорил нам во время учебы, что не бывает полистилистики, а есть только эклектика. И все, что выпадало из стиля в любом искусстве, меня физически мучило... В музыке я не против этого, такие композиторы есть, у них много поклонников, и это действительно интересно. Но сам не выношу, не нравится, тут дело в моих личных пристрастиях, индивидуальном вкусе. В основе моего творчества — различные жанры: и песня, и музыка православия, и бытовая музыка рубежа XIX–XX веков (вальс из «Доктора Живаго»⁴², люди празднуют и танцуют, при том что размер меняется постоянно...). Но по своему внутреннему складу я всегда пытался объединить это в единое стилевое целое: не путем сложения или сопоставления, а сплавления через мое индивидуальное видение.

Что касается новых техник и средств композиторских, то я не отказываюсь от них, это мне не чуждо, даже интересно иногда. Просто понимаю, что это ничего не дает. В этом смысле для меня особенно дорог Мясковский. Ведь он был в курсе всех новшеств музыкального языка, но остался верен себе, что в его музыке слышно всегда. И Арам Ильич говорил, что столько уже сказано и написано, что если хоть одно слово в ноосфере останется от вас, то жизнь не зря прожита. Композитор Эдуард Хагагортян⁴³, который иногда ассистиро-

ной классики, создатель первых в советское время иллюстраций к Евангелию, автор проектов памятника Победы и воссоздания храма Христа Спасителя в Москве, а также декораций к театральным постановкам. Работы Селиверстова присутствуют в Третьяковской галерее, Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и в зарубежных собраниях.

⁴⁰ Опера записана Всесоюзной студией грамзаписи (оркестр Московского камерного музыкального театра, дирижер Владимир Агронский, звукорежиссер Павел Кондрашин, 1988) и издана фирмой «Мелодия» (С10 29147 002, 1990).

⁴¹ Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905) — русский живописец Серебряного века, ученик И. Ф. Ананьева, П. П. Чистякова и Фернана Кормона (студия в Париже), член Союза русских художников. Мастер символических изображений мира провинциального дворянства.

⁴² Балет «Доктор Живаго» по роману Бориса Пастернака создавался композитором в 1994–1996 годах. Музыка была значительно переработана во второй редакции и исполнена оркестром Государственной капеллы России Валерия Полянского (дирижер — Сергей Скрипка, либретто и балетмейстер — Константин Уральский). Поставлен в США (Де Мойн), Болгарии (Варна), России. Музыка удостоена Всероссийского приза «Душа танца» журнала «Балет».

⁴³ Эдуард Арамович Хагагортян (1930–1983) — советский армянский композитор, Заслуженный деятель искусств России. Окончил Ереванскую консерваторию (класс Г. Е. Егизаряна) и аспиран-

вал Хачатуряну в годы моей учебы и очень хорошо ко мне относился, призвал меня писать сочинения в разных стилях, используя новые приемы и техники. И я на это, конечно же, реагировал: появилась соната «Частоговорки»⁴⁴, за которую мне хотели двойку поставить в консерватории. Комиссия решила, что я использую восьмитоновую серию... И еще Концерт для оркестра... начинается со старинных попевок, а ближе к финалу включается короткий алеаторический фрагмент, после которого опять возвращается фиксированная нотная запись. Ведь в Концерте присутствуют и русская тема, и немецкая (Генделя), а алеаторический эпизод показывает как бы «наше» время. Может быть, это прямолинейно сделано, не знаю... вроде бы вот она (алеаторика) — есть, но не подходит всей музыке Концерта, чужеродна...

М. Б.: Диптих «Складень»⁴⁵ для баяна и органа посвящен Кириллу и Мефодию: почему именно эти инструменты? Далеко не часто можно встретить такое сочетание...

К. В.: Братья Константин⁴⁶ и Мефодий очень разные были, но природа одна. Маленькую икону-складень⁴⁷ я, конечно, видел, но не изображение впечатлило, а то, что она — единое целое, символ некоего двуединства, братской любви. Для воплощения замысла баян необходим как более живой по трепетности звука. В противовес баяну — философствующий, величественный, несколько отстраненный орган. Вообще-то, можно и дуэту баянистов играть эту пьесу, потому что темы пересекаются, перетекают из партии в партию. Нужно просто грамотно регистрировать и найти нужный характер звукоизвлечения. (К тому же не во всех залах хороший орган — возникают сложности с исполнением.) Гимн Чайковского, посвященный нашим славянским учителям, проходит во второй части в каноне у обоих инструментов. Важно регистрировать его так, чтобы орган не «задавил» баян. А в остальном даже небольшие расхождения между ними по микропульсации возможны. Все-таки миссия одна у Кирилла и Мефодия была, а пути часто и различались...

М. Б.: Возвращаясь к баяну... Наделяете ли вы его какой-то особой ролью в камерно-ансамблевых сочинениях или в Концерте с оркестром? Ска-

туру Московской консерватории (класс А. И. Хачатуряна), член правления Союза композиторов СССР, заместитель главного редактора издательства «Советский композитор». Автор опер и ораторий, балетов, шести симфоний, инструментальных концертов, музыки к фильмам.

⁴⁴ Соната для фортепиано № 2 «Частоговорки» написана композитором в 1966 году и впервые исполнена Семеном Бальшемом. Подверглась критике со стороны композитора Михаила Чулаки за использование серийной техники.

⁴⁵ Диптих для баяна и органа написан в 2010 году, впервые исполнен Михаилом Бурлаковым и Светланой Фурник (Большой зал Российской академии музыки имени Гнесиных, 2011) и издан на аудионосителе (издательство «Артсервис», ART-238, 2011). Во второй части произведения используется тема моравского песнопения, которую П. И. Чайковский положил в основу «Гимна в честь Кирилла и Мефодия».

⁴⁶ Монашеское имя Кирилл младший из братьев получил незадолго до смерти, приняв схиму.

⁴⁷ Складнем называется миниатюрная створчатая икона, пришедшая на Русь из Византии примерно в X веке. Бывают нательные и поставные (большого формата) для дома, путные (в дорогу) и походные (для процессий). Изготавливались из металлов (медь, железо, реже бронза), дерева, иногда покрывались разноцветной эмалью.

жем, у Губайдулиной в партии «Семь слов»⁴⁸ это Бог Отец, в «Silenzio»⁴⁹ — «чудовище, которое дышит»... Нет ли такого, например, в «Стихире»⁵⁰, «Складне», «Марии»⁵¹ или «Поклоне»?⁵²

К. В.: Скорее, нет, по крайней мере, я не стремился к этому. В «Складне» инструменты — это не столько два отдельных персонажа (Кирилл и Мефодий), сколько некое братское двуединство прежде всего, в котором и история наша, и люди, повлиявшие на нее. В «Марии» это два потока. Один — домра, ее русский голос, другой — баян; в баянной партии и французские шарманочные мотивики есть, отзвуки улиц, набережных Парижа, где музыканты в том числе



Александра Скрозникова, Кирилл Волков и Михаил Бурлаков после премьеры пьесы «Мать Мария» в Московском доме композиторов на фестивале «Московская осень» (2017)

Alexandra Skroznikova, Kirill Volkov and Mikhail Burlakov after the premiere of the composition "Mother Maria" at the Moscow House of Composers at the Moscow Autumn festival (2017)

⁴⁸ В семичастном цикле Софии Губайдулиной для баяна, виолончели и струнного оркестра (1982) инструменты символизируют три ипостаси Святой Троицы: Бог Отец (баян), Бог Сын (виолончель) и Святой Дух (струнные).

⁴⁹ Цикл *Silenzio* (Молчание) — пять пьес для баяна, виолончели и скрипки (1991). Композитор использует специфический баянный эффект — шум воздуха при нажатии кнопки отдушника, которым имитируется живое дыхание. Этот же прием встречается и во многих других баянных сочинениях С. А. Губайдулиной.

⁵⁰ «Стихира Иоанна Грозного» для виолончели и баяна (1994) посвящена Фридриху Липсу и Влადимиру Тонхе. В десятиминутном диалоге двух инструментов выражен глубокий исповедальный порыв, а в финальном разделе композиции цитируется мелодия стихир, авторство которой приписывается Иоанну Грозному. Впоследствии мелодия стала известна как белорусская народная песня «Перепелочка».

⁵¹ «Мать Мария» для домры и баяна (2017) — пьеса, посвященная Елизавете Юрьевне Пиленко. В 1932 году она приняла монашеский постриг в церкви Свято-Сергиевского православного института и получила имя Мария в честь святой Марии Египетской. В оккупированной фашистами Франции работала во Французском сопротивлении, спасая еврейских детей, французских и советских военнопленных. В феврале 1943 года арестована по доносу вместе со своим сыном и отправлена в концлагерь. Погибла 31 марта 1945 года в концлагере Равенсбрюк, спасая ценой собственной жизни молодую девушку: надела на себя ее одежду и вошла в газовую камеру. Через неделю лагерь был освобожден советскими солдатами. В 2004 году канонизирована Константинопольским патриархатом как преподобномученица. Произведение впервые исполнено в 2017 году Михаилом Бурлаковым и Александрой Скрозниковой (Малый зал Российской академии музыки имени Гнесиных).

⁵² Пьеса «Поклон Томмазо ди Челано» для виолончели и баяна (2008) посвящена св. Фоме Челанскому (итальянский писатель XIII века, последователь св. Франциска Ассизского, а также автор его жития). Ирландский историк XVI века Лука Ваддинг приписывает Томмазо ди Челано авторство латинского гимна «Dies irae», по данным других источников ему принадлежат только первые три стиха или окончательная редакция гимна. Первоначально была написана версия для органа и тромбона (впервые исполнена Татьяной Сергеевой и Иваном Вихаревым), позже автор переориентировал материал сочинения на баян и виолончель, существенно его переработав.

и на аккордеоне часто играли. Это портрет русской женщины большой души с героической и трудной судьбой, которая тесно связана с Францией. В «Поклоне» — история наша музыкальная и не только, в которой тема *Dies irae* такое важное значение приобрела, в чем заслуга Томмазо ди Челано. «Стихира» тоже устроена подобным образом.

В целом в отношении этих пьес справедливо будет разделять нечто Космическое, Вселенское, некий холодный Разум и то, что ближе к человеческой жизни, чувствам тех людей, о которых идет речь. Чувствам, которые они, возможно, испытывали на своем пути. Орган — первое, баян — второе (это в «Складне», например). Также и в ансамблях с виолончелью или домрой, только тут уже, конечно, высшие константы выражены средствами баяна в большей степени. Сама концепция подталкивает слушателя к тому, чтобы ассоциировать голос струнного инструмента с героем повествования, от этого не уйти... Это я позднее понял, но изначально не стремился к тому, чтобы персонажи соответствовали инструментальным партиям.

М. Б.: Вы сказали, что действуете интуитивно при сочинении музыки. Или все же есть некий план? Расскажите о процессе ее создания от формирования идеи до появления текстовых набросков.

К. В.: У каждого композитора есть определенный план и какая-то часть его совпадает в большинстве случаев, это связано с необходимостью сочинять музыку по заказу. У Баха, например, есть кетенский период творчества, когда он писал почти только светскую музыку, по заказу, ведь он был на службе у местного князя⁵³.

В моей практике есть сочинения заказные, есть косвенно заказные, но есть и те, которые изначально имеют творческий импульс, внешний или внутренний. С заказными сочинениями все понятно, это несложно. Косвенно заказные в моем творчестве связаны, например, с периодом, когда мой сын Евгений Волков⁵⁴ руководил хором имени Александра Свешникова. Я тогда чаще обращался к хоровой музыке, главным образом по этой причине. Просто знал, что есть возможность исполнить. А услышать написанное, конечно, всегда очень важно для композитора.

Импульсы были разные. Скажем, по прочтении литературных произведений. «Живи и помни» — один из таких примеров. Я уже писал клавир, был в конце первого акта, когда ко мне обратился директор Музфонда, предложив сюжет Распутина положить в основу либретто оперы (тогда деревенская проза была одной из востребованных тем). Я понял, что лед тронулся — надо скорее заканчивать оперу.

⁵³ Князь Ангальт-Кетенский Леопольд щедро оплачивал капельмейстерскую работу И. С. Баха и предоставлял ему относительную свободу творчества, однако, будучи кальвинистом, не приветствовал музыку для богослужения.

⁵⁴ Евгений Кириллович Волков (р. 1975) — российский дирижер, хормейстер, педагог. Окончил Московскую консерваторию и аспирантуру в классе Б. Г. Тевлина, с 2011 по 2019 годы работал главным хормейстером Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова, в настоящее время — доцент Московской консерватории.

«Доктор Живаго» тоже, хотя поначалу не думалось писать этот балет по двум причинам. Во-первых, не все убедило в романе: любовный «четырехугольник», стихи Юрия Живаго — прекрасны, а вот претензии на эпический разворот (вроде бы «Война и мир» нового времени) не убеждали. Во-вторых, Арам Ильич в свое время нас «запугивал» балетами, специфичной хореографическими постановками — «нельзя ни минуты музыки писать без балетмейстера». А они меняются, хотя либретто понемногу переписывают, поэтому приходится все время музыку корректировать. Хачатурян имел в виду, конечно, судьбы своих балетов «Гаянэ» и «Спартак». Мы видели, как он страдает по этому поводу, потому что не мог отказать балетмейстерам... Прошел примерно год с прочтения «Живаго», а из головы он все не выходил. И я понял, что в памяти остаются страстные любовные сплетения романа. Эти скульптурно движущиеся отношения мне показались очень близкими к хореографическим номерам Бориса Эйфмана⁵⁵, когда все рождается из скульптур Родена. Необыкновенно эмоциональная хореография. И я ощутил желание писать. Это самое ценное, в таком состоянии все другое только отвлекает...

Ну а Гумилев сразу убедил. Я даже начал делать наброски, но идея балета постепенно отпала, растворилась в чувстве, что слово здесь не очень нужно (при всем уважении к поэту), по крайней мере, для меня. Хотелось выразить то, что над словом, а это только музыка. В итоге выбор пал на баян.

Бывает и просто: нечто рождается по большей части без какого-то явно-го внешнего влияния, особенно если говорить о непрограммной музыке. Это скорее про Вторую симфонию памяти Николая Мясковского. Я часто думал о Мясковском, чувствовал в нем родную душу. Но нельзя, так сказать, и от земли отрываться. Хачатурян говорил, что музыка — это и театральные моменты, которые мы должны учитывать, совсем без планирования тоже не обойтись. Когда я писал Первую симфонию, он посоветовал дать певиче соло в начале первой части, чтобы она не сидела просто так, потупив взор, в ожидании своего вступления. В итоге она поет в первой, третьей и пятой частях, получилось очень даже стройно по форме.

М. Б.: Существует ли по вашему внутреннему ощущению некая периодизация вашего творческого пути? Как менялись эстетические ориентиры, творческие интересы?

К. В.: Есть перемены в пристрастиях к некоторым жанрам, наверное... Период становления продолжался по первый курс консерватории включительно, когда я немного барахтался в освоении техники, ориентировался на Шостаковича, чье творчество в хорошем смысле доминировало над всеми нами,

⁵⁵ Борис Яковлевич Эйфман (р. 1946) — советский и российский балетмейстер, Народный артист России, художественный руководитель Театра Бориса Эйфмана и президент Академии танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург), лауреат Государственной премии России (1999, 2018). Автор хореографических постановок на музыку Б. Бартока, М. И. Глинки, И. Ф. Стравинского, А. С. Аренского, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, В. С. Калинникова, Р. К. Щедрина, И. Калныньша.

тогда еще студентами. Сюда в какой-то мере можно отнести оперу «Мужицкий сказ»⁵⁶, однако ее же можно обозначить как переход в следующий этап. Просто дальше почувствовал, что это неправильно: больше придумываю, чем творю. Ощутил себя в каком-то смысле марсианином, который не знает истории своей земли. Стал осваивать народное музыкальное искусство и понял, почувствовал свою принадлежность, вместе с тем не отдаляясь от мирового музыкального искусства.

Потом писал, как сложится, иногда обращался к конкретным источникам, но не было идеи специально связывать творчество с фольклором, то есть цитировать. Возникало нечто близкое к национальному, но мое, — не мог уже по-другому мыслить. И это большой период, когда мне хотелось пробовать сочинять в различных жанрах, прежде всего в инструментально-симфонических. Оперу очень ценил за поющее слово после опыта с «Мужицким сказом». Однажды Родион Щедрин сказал, что я слишком бережно, осторожно, с любованием отношусь к слову, а надо быть смелее: композитор же главный тут — менять ударения, слог... Мне такой подход показался надуманным. Если обращаешься к стихам, значит любишь поэта. Как же можно грубо вторгаться в его поэтическую ткань?.. Опера меня тогда очень захватила. А дальше двигался в сторону хорового творчества, продолжая осваивать то богатство, тот «пепел отцов, по которому мы ходим» (как часто говаривал Хачатурян). Но одно не мог освоить, потому что сначала к этому практически не было доступа. Я имею в виду все то, что связано с православием и написано людьми неизвестными для музыкально-повседневного бытования. Это духовная музыка крестьян, песни странников, духовные стихи. Бражников и Успенский мне помогли. Хоровое и духовное отразилось в музыке для баяна, особенно во Второй сонате. Тема войны и мира, как я ее чувствовал, отсюда тоже пошла.

Диффузия моих творческих интересов продолжается и по сей день. Идей много — Пушкин, женский хор... кое-что написано лет десять назад фрагментами, но было отложено, а сейчас возвращаюсь к этому материалу.

М. Б.: Каково ваше личное отношение к религии?

К. В.: Слава Богу, война не отняла у меня отца, его отозвали и он вернулся к нам. До сих пор дома есть его протершийся уже на сгибах аттестат с оценками, который он получил в Скобелевской классической гимназии. Так вот, в этом аттестате наряду с отличными оценками по пяти языкам есть единственная четверка — по закону Божьему. Он объяснял, что получить «отлично» по этому предмету было в каком-то смысле неприлично, потому что гимназисты того времени были демократических, либеральных взглядов, мода такая была. Но икона с окладом у нас висела в доме, как произведение ис-

⁵⁶ Опера в трех картинах «Мужицкий сказ» по мотивам повести Лидии Сейфуллиной «Мужицкий сказ о Ленине» написана по заказу Центрального телевидения в 1969 году. Поставлена в ГДР (Дессау, Дрезден), демонстрировалась в эфире берлинского телевидения, издана на аудионосителе фирмой «Мелодия» (С10 19709000, 1983).

кусства; отец не был партийным, и это его спасло. Мать была из обедневшего дворянства и верующей, конечно. Немного маскировались они в советское время, но она приводила нас с сестрой в церковь Воскресения Христова в Сокольниках посмотреть обряды православные, как готовятся к Пасхе, освящают дары. С ней же мы постоянно посещали и театры (музыкальные, драматические, кукольные) и очень часто концерты...

Трудно сказать, как я ощущаю себя сегодня в этом смысле, скорее, православным христианином, невоцерковленным, потому что хожу в церковь, но не очень-то методично... Однако религия вошла в мое сознание и кровь: это история моего народа, и я не могу отделить себя от нее. Можно думать, сомневаться, рассуждать согласно воле своей и разуму, но народ русский — не население, живущее сегодня вокруг, народ — это понятие историческое прежде всего.

М. Б.: Расскажите немного о новой Сонате⁵⁷ для баяна, пожалуйста.

К. В.: Это музыкальные письма к Араму Ильичу. Сейчас многие его вспоминают — празднуется юбилейный год композитора. И я тоже обращаюсь к нему, но вспоминаю не как колоссальную фигуру в музыке, а как старшего родственника, своего музыкального отца. Хотя мой родной отец тоже был очень музыкальным... Вначале думал, что будет две части, но потом склонился к трем. В Сонате есть тема Хачатуряна, которая необыкновенно проста, если сравнивать с другими мелодиями композитора. Вроде бы ничего в ней такого и нет, но западает в душу, мелодия-загадка такая. Она соприкасается с моей плачевой песенной темой, появившейся первоначально еще в Сюите⁵⁸.

Сонату я не ставил бы в один ряд с остальными, это не Пятая соната. Это элегия, камерная, более интимная, там нет конфликтных столкновений, эпоса или какой-то емкой концепции. Есть Квартет моего любимого Леоша Яначека, который так и называется «Интимные письма». Здесь, наверное, я где-то по тому же пути иду, только партитура для баяна.

М. Б.: Какие из ваших сочинений наиболее важны для вас и почему?

К. В.: Я думаю, что «Живи и помни». Повесть Распутина возникла в момент определенных надежд части нашего общества⁵⁹, а оперу я достаточно бы-

⁵⁷ Работа композитора над Сонатой-элегией «Письма к учителю» закончена в феврале 2023 года. Композиция состоит из трех частей, во второй используется мелодия (Andantino) А. И. Хачатуряна из первой тетради «Детского альбома» для фортепиано.

⁵⁸ Несколько небольших пьес написаны в 1993 году, позже наброски с дополнениями были объединены в сюиту для баяна из пяти частей: Былина, Короткая сказка, Витязи, Песня, Языческий танец. Впервые исполнена Семеном Шмельковым в концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных и издана 2012 году («Альбом для детей и юношества», М.: Музыка, EAN 9790660060575). Автор называет Сюиту «детской», поскольку ее окончательное оформление связано с инициативой Фридриха Липса пополнить оригинальный репертуар для детей музыкой современных композиторов.

⁵⁹ С исторических позиций 1970-е годы в СССР характеризуются снижением уровня внешнеполитического напряжения («разрядка» в холодной войне), возникновением правозащитного движения (после дела Синявского и Даниэля), развитием науки и промышленности, распростра-

стро написал, спустя несколько лет уже, вовремя в некотором смысле. С ней связан очень содержательный и интересный период моей жизни, почему она и ценна для меня. На второе место «Доктор Живаго» я бы поставил, конечно, потому что эта работа для меня стала экспериментом. Демократичная музыка, старинные романсы — все это оказалось очень близко душе. Кроме того, когда работаешь с хорошим балетмейстером, то видишь звук, интонацию, которые возникают в пластике, уже в другом искусстве. Это очень интересно было и воодушевляло меня на следующие работы.

Из баянной музыки это Третья соната. Фридрих Липс поставил трудную задачу, когда попросил написать ее, потому что нужны были именно народные темы, а творческую работу, в которой есть некий момент преодоления, я очень люблю. Нужно было вернуться к практике работы с конкретным материалом — вот это запомнилось. Второе сочинение — «Складень». Во-первых, я не очень понимал, почему письменность, уже существовавшая и достаточно развитая на Руси языческой, поменялась под влиянием братьев. Читал хороших авторов о Кирилле и Мефодии и их деятельности — замечательно написано, интересно, но мало новых сведений. Загадочность этих фигур не давала мне покоя, долго сидела в памяти. Возможно, это повлияло на формирование идеи. Во-вторых, стояла задача соединить в одной партитуре баян и орган, инструменты с разными «весовыми категориями». Я думал об этом и раньше, еще в студенчестве, когда писал Сонату-диптих⁶⁰, и решил, что если напишу «Складень», то что-то прояснится, может быть, такое сочетание и вовсе противопоказано. Но так до конца и не прояснилось... «Складень» — это дань тем людям, которые понимают, что культура и просвещение важнее многих вещей.

М. Б.: Придаете ли вы символическое значение каким-либо мотивам или интонациям в своем творчестве?

К. В.: У меня такое было... Если проводить аналогии с картиной художника, то это его росчерк на ней или на ее обороте. Но у меня не совсем так. Некоторые интонации или народные темы в сознании определяли основное настроение целого отрезка моей жизни. Это наигрыши, попевки, песни, чаще всего протяжные. Например, интонация бесконечной дороги... примерно в 60-е годы. Я включил ее в Симфониетту, хотя она присутствует и не на первом плане. А подсмотрел в Прибалтике: на проводах сидели птицы, наверное, как им удобно было сидеть, на крайних проводах, словно ноты на стане. Глядя снизу, я сразу же подставил скрипичный ключ, потому что птицы кричат высоко, воркуют, поют... и летают тоже высоко. И если мыс-

нением новой литературы (преимущественно самиздатом) вопреки постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в том числе «деревенской прозы», а также резким ростом уровня образования населения.

⁶⁰ Речь идет о Сонате-диптихе для виолончели и органа (клавесина), написанной в 1964 году для Давида Герингаса. Впервые исполнена в Малом зале Московской консерватории (партия органа — Борис Романов, партия клавесина — Кирилл Волков).

ленно провести между ними линию, то образуется мелодия, похожая и на крылья, и на рисунок кардиограммы бьющегося сердца: *f2-d2-e1-d2-f2-f2-d2-e1-d2-f2-d2-e1-d2...* Литературовед Юрий Селезнев⁶¹ говорил, что образ дороги — определяющая, главная тема русского искусства⁶². Он имел в виду художников и поэтов прежде всего, а в музыке, думаю, это ощущение есть у Мясковского в главной партии виолончельного концерта⁶³ и особенно у Танеева в кантате «Иоанн Дамаскин» — «Иду в неведомый мне путь». Так что, может быть, Селезнев прав был...

Потом для меня символом была тема северной песни «Куда ж милый скрылся»⁶⁴. Это плач женщины, ждущей мужа-рыбака из Студеного моря, который, как уже сразу понятно, не вернется. Запись привез мне Андрей Никитин⁶⁵ из экспедиции по побережью Белого моря. В Концерте⁶⁶ для оркестра в конце ка-

⁶¹ Юрий Иванович Селезнев (1939–1984) — советский литературный критик, исследователь творчества Федора Достоевского (кандидатская диссертация «Поэтика пространства и времени романов Ф. М. Достоевского»), главный редактор серии художественно-биографических книг «Жизнь замечательных людей» (1976–1981), заместитель главного редактора журнала «Наш современник» (1981–1982).

⁶² Концепт пути в русской культуре, сформировавшийся на стыке язычества и христианства, является одним из основных. Понятие «русского странничества», как особого образа жизни православного человека, помимо фактического перемещения на большие расстояния (преимущественно в одиночку и пешком) предполагает поиск смысла жизни, правды или Бога через трудности и лишения, сам жизненный путь, устремленный к правильному и благому, судьбу. Представлен в литературе с XII века («Хождение во Святую землю» игумена Даниила — один из первых известных памятников русской словесности, описывающих религиозное путешествие), далее находит отражение в отечественной поэзии и прозе (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, С. А. Есенин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой), в иконописи — с XI века, в светском изобразительном искусстве наиболее ярко выражен в XIX веке, в музыке М. П. Мусоргского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, Р. К. Щедрин и др. Тема дороги в контексте национальной культуры разрабатывается в современных исследованиях по философии, культурологии, филологии.

⁶³ Концерт для виолончели с оркестром в двух частях Николая Мясковского (ор. 66, 1944), посвященный известному виолончелисту С. Н. Кнушевицкому (1907–1963), удостоен Сталинской премии I степени в 1945 году. Лирико-эпичная первая часть (монологичная соната с элементами разработки) отличается от предыдущих симфонических сочинений композитора умеренным драматизмом и эмоциональным равновесием.

⁶⁴ Тема песни звучит в фильме Дмитрия Демина «Терский берег» (1969) по сценарию Андрея Никитина, музыка Кирилла Волкова.

⁶⁵ Андрей Леонидович Никитин (1935–2005) — российский историк, археолог, литературовед и публицист. Изучал Волго-Окское междуречье (побережье Белого моря), участвовал в раскопках древнего Новгорода, Владимира, Тамани, Ярославля, Ростова Великого, Переславля-Залесского. Член Союза писателей СССР с 1973 года, с 1974 — Всесоюзного Географического общества Российской академии наук. Автор книг, статей, научных публикаций на темы охраны природного и культурного наследия страны, экономики российской провинции, Русского Севера, истории общественной жизни России начала XX века, текстологии древнерусского летописания.

⁶⁶ Концерт для большого симфонического оркестра написан по заказу Филармонии г. Халле (Германия) в 1975 году к юбилею местного оркестра. В основу Концерта положены темы, близкие русским наигрышам и протяжным песням, а также тема Г. Ф. Генделя из Оратории «О радости, печали и мудрости» (№ 13), которая звучит в третьей части цикла.

ждой части она тихонечко так звучит, как подпись на обороте картины, ниоткуда не вытекает и никуда не ведет... но она есть.

М. Б.: Благодарю вас, Кирилл Евгеньевич, за интересную беседу и ценные мысли, раскрывающие особенности творческого процесса композитора.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. С. Бурлаков — доцент кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки имени Гнесиных.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mikhail S. Burlakov — Associate Professor of the Bayan and Accordion Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 26.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 23.06.2023

Музыка XX века

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-33-38



К вопросу о структуре стихотворного текста «Предварительного действия» А. Н. Скрябина



Валентина Васильевна Рубцова

Издательство «Музыка», Москва, Россия,

sternlibra@hotmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-1079-4209>

Аннотация: В статье рассматривается начатая А. Н. Скрябиным переработка собственного стихотворного текста «Предварительного действия». Анализ изменений позволяет сделать вывод о том, что композитор стремился к более определенной прорисовке сюжета и фабулы, организации системы персонажей, выделению голоса рассказчика (нарратора), синтезу сюжетных линий.

Ключевые слова: «Предварительное действие», А. Н. Скрябин, стихотворный текст, прорисовка персонажей, нарратор

Для цитирования: Рубцова В. В. К вопросу о структуре стихотворного текста «Предварительного действия» А. Н. Скрябина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 33–38. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-33-38

Music of the XX century

Original article

On the poetic text structure of Alexander Scriabin's "L'acte préalable"

Valentina V. Rubtsova

Publishing house "Musyka", Moscow, Russia,
sternlibra@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1079-4209>

Abstract: The article examines A. N. Scriabin's reworking of his own poetic text for "Preliminary Action". Analysis of the changes allows the conclusion that the composer aimed for a more definite delineation of the plot and storyline, the organization of the character system, the highlighting of the narrator's voice, and the synthesis of plot lines.

Keywords: "Preliminary Action", A. N. Scriabin, poetic text, character delineation, narrator

For citation: Rubtsova V. V. On the poetic text structure of Alexander Scriabin's "L'acte préalable". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):33-38. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-33-38

Идея «Предварительного действия»¹ А. Н. Скрябина, как известно, связана с Мистерией, прологом к которой оно задумывалось. В нем, как писал Б. Ф. Шлёцер, бывший свидетелем того, как создавался этот текст, — «история человеческих рас, как процесс разделения и погружения Духа в материю и обратного возвращения к единству, процесс космической эволюции и инволюции, рассматривавшийся им [Скрябиным], конечно, как процесс исключительно духовный, точнее — психический» [1, 114]. Неудивительно, что оно привлекает исследователей творчества композитора, которые рассматривают его под разными углами зрения и в различных контекстах — см., например, [2], [3], [4].

Текст к «Предварительному действию», написанный в жанре литературной поэмы, существует в двух вариантах. Первый был завершен в 1914 году. Именно его композитор прочитал «своим друзьям-поэтам — Вячеславу Иванову и Ю. К. Балтрушайтису, мнению которых он придавал большое значение. <...> Отзыв их рассеял его сомнения» [1, 116]. По свидетельству М. Ф. Гнесина, Скрябин даже обдумывал, как именно будут произноситься стихи в «Предварительном действии» [5, 21]. Однако впоследствии композитор начал его править, но работу закончить не успел. Осталась непроработанной вторая большая часть поэмы, в которой повествуется о погружении в череду чувственных страстей,

¹ В литературе о Скрябине Пролог к Мистерии называют по-разному: «Предварительное Действие» и «Предварительное Действо». Представляется предпочтительным последнее, поскольку в нем есть мифологизированный и сакральный оттенок.

мир «падших» и, наконец, очищении — «последнем свершении» — слиянии со смертью «*в красе обнаженной сверкающих душ*» [6, 235].

Переработка текста была весьма существенной, что и позволяет говорить о двух версиях — законченной и незавершенной.

Первоначальный текст представляет собой структуру поэтического литературного повествования, в котором заложен сюжет с последовательным обозначением его отдельных поворотов. В их прорисовке появляются образы-символы. Одни из них участвуют в действии и диалогах. Другие только называются в текстах монологов, существуя в сложносмысловых, эмоциональных, ассоциативных, поэтических описаниях. Так, «семь ангелов в эфирных облаченьях», они же «небожители», «судеб вершители» оказываются плодами порождения творческого горения героя. Голос, повествующий о них, вещает:

*Они твои, тебя терзающие дети
Тобой рожденные в взволнованной груди <... >
Они строители сверкающего храма
Где творчества должна свершиться драма* [там же, 205]².

Сравнение двух версий текста обнаруживает стремление композитора выявить в нем более отчетливо моменты действия. В первоначальном варианте достаточно четко обозначены главные «персонажи» — Предвечный и Смерти белое звучание. Но их тексты не расписаны по репликам, как в сценарии театральной пьесы. Отдельно выделены только тексты «Волны жизни» и «Песня-пляска падших».

Во второй версии, сохраняя общий лирико-эпический характер повествования, композитор вносит персонификацию отдельных образов-символов. Появляется Голос женственного и Голос мужественного. Наряду с Волнами жизни обозначаются голоса Пробуждающихся чувств. Из Волн жизни выделяется одна Волна, «окрыльней всех», вступающая в диалог с Лучом³. Эти персонифицированные образы образуют пары, символизирующие излюбленный Скрябиным принцип двуединства.

Подобные образы все же трудно назвать персонажами. В них заключена максимальная абстракция смысла. Однако в общей конструкции текста, благодаря распределению их ролей, более явственно обозначаются диалоги и моменты действия. Интересно также, что подобным образом в одном из эпизодов Скрябин обрисовывает и место действия, то есть характеризует квазиреальное пространство, вводя голоса Гор, Полей, Леса, Пустыни, в общем же контексте Пролога пространством является космическая бесконечность, и сюжетные ситуации обрисованы, как правило, без реалистических деталей.

Вводит композитор с самого начала еще двух участников Действа — Хор, комментирующий события и еще один безымянный голос, который можно

² При цитировании фрагментов Пролога всюду сохраняется авторская пунктуация или отсутствие таковой, как это принято в поэзии рубежа и начала XX века. Здесь сказывается влияние поэтики футуристов, провозгласивших: «*Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана*» [7, 106].

³ В воспоминаниях Л. Л. Сабанеева приводится скрябинская характеристика этого образа: «*Луч олицетворяет творческую волю, личность, поднявшуюся над общим уровнем*» [8, 333].

назвать голосом рассказчика. Именно он произносит первое четверостишие Пролога, излагая волю Предвечного:

*Еще раз волит в вас Предвечный
Радость творчества познать
Еще раз волит Бесконечный
Себя в конечном опознать* [6, 202].

Возможно, рассказчику могли быть в дальнейшем определены еще две важнейшие ремарки в тексте. Первая отделяет гимны «небесных гармоний» от появляющихся далее «дрожащих светов», «тайных зовов»:

Люди, ища разрешенных созвучий им чуждых касаются струн [там же, 217].

Эта ремарка отмечает переломный момент в развитии действия — начало утраты духовного, погружение в материальный мир с его страстями, кровавыми распрями...

Вторая ремарка — вопрос, который также может задать только голос извне:

Зачем Предвечный столь глубокое паденье

Любимых чад своих позволил допустить [там же, 221].

Три следующих четверостишья — явный комментарий Хора о том, что «связь утратившие с небесами» должны испить «до дна кипящий страстию фиал», познать «все ужасы последнего страдания», чтобы затем «воздвигнуть снова храм бессмертной красоты».

Однако все же трудно предположить, какие образы могли быть персонифицированы во второй части текста, хотя некоторые из них уже имеют имена, например, Странник. Известно, что композитор считал необходимым серьезно доработать оставшуюся часть Пролога.

Редактируя текст, более выпукло прорисовывая сценические ситуации, Скрябин в ряде случаев вносит исправления, меняющие смысловые акценты. Особенно показательно в этом отношении начало текста — важнейшая заставка действия. Здесь, волеизъявлением Предвечного рождается мироздание, движущей силой которого является любовь («любовью любящая... себя воссоздающая»). Возникает жизнь, образуется Вселенная:

*О жизнь! Загорается
Божественный твой свет
Вселенная рождается
Ей радостный ответ* [там же, 235].

В переработанной версии Скрябин снимает этот последний стих — гимн жизни и Вселенной — и завершает по-другому:

*Со смертью венчается
В горении сердец
Предвечный наш Отец!* [там же].

Тем самым перебрасывается арка к финалу, укрупняется значение вводного раздела и роль рассказчика — носителя знания о финале.

Перерабатывая текст, Скрябин меняет стихотворные размеры, вносит ритмические и стилистические поправки, отбирает отдельные факты, иногда сжимает повествование. Так, в первой версии на пути к блаженному растворению испытуемый

*Семь искусов выдержать должен...
Семь подвигов славных совершить
Семь побед над собой одержать
Семь жертв принести, жертв великих, обильных.*

Во второй версии Голос женственного вещает:

*Три подвига должен совершить ты, Предвечный,
Три жертвы принести в опьяняющей сменности [там же, 237].*

Обратим внимание, что здесь определенно называется имя Предвечного. Следовательно, именно он перед этим говорит Голосом мужественного. «Маскируя» таким образом персонажа, Скрябин увеличивает мифотворческий потенциал и многозначность этого символа. Кроме того, вводя условно-абстрактные имена участникам диалогов, композитор снижает налет театральности, стремясь максимально отвести жанр будущего синтетического действия от драмы.

Права С. А. Макарова, автор содержательнейшей работы о «Предварительном действе» А. Н. Скрябина: «Чтение и осмысление "Предварительного действия" — невероятно сложные процессы. Философское содержание, единство жизнестроительных и апокалиптических идей <...> космическое пространство, вечное время, мифотворческие сюжеты, символические образы, драматургичность композиции, лиро-эпическая родовая специфика... жанровое пространство... объемные синтаксические построения...» [4, 165]. Рассмотрение этих проблем требует объемного исследования. Нами намечены лишь те моменты, которые при редактировании Скрябиным литературного текста «Предварительного действия» выявляют принципы нарративности, а именно: прорисовка сюжета, фабулы, организация системы персонажей, выделение голоса рассказчика (нарратора), носителя знания о финале, синтезирующем сюжетные линии.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Шлёцер Б. Ф. Записка о Предварительном Действии // Русские пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / собрал и приготовил к печати М. Гершензон. — Москва: изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. — С. 99–119.
2. Дятлов Д. А. Последний опус Александра Скрябина как музыкальный «эскиз» мистерии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2022. — Т. 24. — № 86. — С. 63–73. — DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-86-63-73
3. Субботина Н. М. «Таинство пленения мечты» (о философско-эстетических основаниях творчества А. Н. Скрябина) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2023. — Вып. 33. — С. 7–19. — DOI: 10.24412/2658-7858-2023-33-7-19
4. Макарова С. А. «Предварительное действо» А. Н. Скрябина: идейно-содержательное и художественное своеобразие стихотворного пролога «Мистерии» // Ученые записки Мемориального музея А. Н. Скрябина. — Москва: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2021. — Вып. 10. — С. 125–169.

5. Гапонов А. А. К 150-летию со дня рождения А. Н. Скрябина (1872–1915). Воспоминания Михаила Фабиановича Гнесина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2023. — № 1. — С. 6–26. — DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-6-26
6. Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / собрал и приготовил к печати М. Гершензон. — Москва: Издательство М. и С. Сабашниковых, 1919. — С. 120–247.
7. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика. — Москва: Высшая школа, 1988. — 367 с.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. — Москва: Классика-XXI, 2000. — 389 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. В. Рубцова — доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

REFERENCES

1. Schloezer B. F. Zapiska o Predvaritel'nom Dejstvii [Note on "L'acte préalable"] // Russkie propilei [Russian Propylaea]. T. 6. Materials on the History of Russian Thought and Literature / collected and prepared for printing by M. Gershenzon. Moscow: ed. M. and S. Sabashnikov, 1919. P. 99–119.
2. Dyatlov D. A. Poslednij opus Aleksandra Skryabina kak muzykal'nyj "eskiz" misterii [The Last Opus of Alexander Scriabin as a Musical "Sketch" of the Mystery] // Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Biomedical Sciences. 2022. Vol. 24. No. 86. P. 63–73. DOI:10.37313/2413-9645-2022-24-86-63-73
3. Subbotina N. M. "Tainstvo plneniya mecht" (o filosofsko- esteticheskikh osnovaniyakh tvorchestva A. N. Skryabina) ["The Mystery of Dream Captivity" (On the Philosophical and Aesthetic Foundations of the Work of A. N. Scriabin)] // Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory. 2023. Iss. 33. P. 7–19. DOI:10.24412/2658-7858-2023-33-7-19
4. Makarova S. A. "Predvaritel'noe dejstvo" A. N. Skryabina: idejno-soderzhatel'noe i hudozhestvennoe svoeobrazie stihotvornogo prologa "Misterii" ["L'acte préalable" A. N. Scriabin: ideological, content and artistic originality of the poetic prologue of "Mystery"] // Scientific Notes of the Memorial Museum of A. N. Scriabin. Vol. 10. Moscow: Memorial Museum of A. N. Scriabin, 2021. P. 125–169.
5. Gaponov A. A. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya A. N. Skryabina (1872–1915). Vospominaniya Mihaila Fabianovicha Gnesina [To the 150th Anniversary of the Birth of Alexander Nikolaevich Scriabin (1872–1915). Memories of Mikhail Fabianovich Gnesin] // Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2023. № 1. C. 6–26. DOI:10.56620/2227-9997-2023-1-44-6-26
6. Zapisi A. N. Skryabina [Notes of A. N. Scriabin] // Russkie propilei [Russian Propylaea]. T. 6. Materials on the History of Russian Thought and Literature / collected and prepared for printing by M. Gershenzon. Moscow: M. and S. Sabashnikov Publishing House, 1919. P. 120–247.
7. Poeticheskie techeniya v russkoj literature konca XIX — nachala XX veka. Literaturnye manifesty i hudozhestvennaya praktika [Poetic Movements in Russian Literature of the Late 19th and Early 20th Centuries. Literary Manifestos and Artistic Practice]. Moscow: Higher School, 1988. 367 p.
8. Sabaneev L. L. Vospominaniya o Skryabine [Memories of Scriabin]. Moscow: Classics-XXI, 2000. 389 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Valentina V. Rubtsova — Dr.Sci. (Arts), Chief Editor of "Musyka" Publishing House.

Поступила в редакцию / Received: 26.07.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 06.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 28.09.2023

Музыка XX века

Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55



Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга



Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация: Статья посвящена «Лирической сюите» Альбана Берга, которая уже полвека является объектом герменевтического анализа как классический образец инструментальной музыки со скрытой программой. «Нарративный поворот» в музыковедении последних лет вызвал к жизни другую интерпретацию этого сочинения, нацеленную на выявление в нем принципов нарративности. Это и становится задачей настоящей статьи.

Накопленный к настоящему времени арсенал источников позволяет трактовать Сюиту как систему субтекстов, не только музыкальных, но и вербальных. Нарративная структура включает в себя автора (он же герой), персонажей, сюжет, несколько явных и скрытых адресатов, события, происходящие в определенном месте и в определенное время, отчетливо выраженную точку зрения автора, которая раскрывается посредством цитирования трех сочинений о любви: «Лирической симфонии» А. Цемлинского, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера и «De profundis clamavi» Ш. Бодлера. История любви, не имеющая счастливого конца, разворачивается в нескольких планах: реальном, мистическом и мифологическом.

Расширяя понятие нарративности, можно указать и на иные нарративные свойства Сюиты эстетического и композиционно-технического рода: романтический нарратив, связанный с взаимоотношением слова и музыки; нарратив кино, отсылающий к современности; нарратив додекафонии как индивидуальная трактовка шенберговского метода композиции посредством 12 тонов.

Ключевые слова: нарратив, скрытая программа, Альбан Берг, цитирование, слово и музыка, кино, додекафония

Для цитирования: Векслер Ю. С. Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 39–55. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55

© Векслер Ю. С., 2023

Music of the XX century

Original article

Narrative and narrativity in Alban Berg's "Lyric suite"

Yulia S. Veksler

M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract: The article is devoted to Alban Berg's "Lyric Suite", which has been the object of hermeneutical analysis for half a century as a classic example of instrumental music with a hidden program. "The narrative turn" in musicology in recent years has brought to life another interpretation of this work, aimed at revealing the principles of narrative in it. This becomes the task of this article.

The arsenal of sources accumulated to date allows us to interpret the Suite as a system of subtexts, not only musical, but also verbal. The narrative structure includes: the author (he is also the hero), characters, plot, several explicit and hidden addressees, events happening in a certain place and at a certain time, a clearly expressed author's point of view, which is revealed by quoting from three works about love: "Lyric Symphony" by A. Zemlinsky, "Tristan and Isolde" by R. Wagner and "De profundis clamavi" by Ch. Baudelaire. A love story that does not have a happy ending unfolds in several planes: real, mystical and mythological.

Expanding the concept of narrativity, it is possible to point out other narrative properties of aesthetic and compositional-technical kind in the Suite: a romantic narrative associated with the relationship of words and music; the narrative of cinema, referring to the present; the narrative of dodecaphony as an individual interpretation of A. Schoenberg's twelve-tone method of composition.

Keywords: narrative, hidden program, Alban Berg, quoting, word and music, cinema, dodecaphony

For citation: Veksler Yu. S. Narrative and narrativity in Alban Berg's "Lyric suite". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):39-55. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55

Нарративный поворот («narrative turn») в музыковедении¹ затронул и берговедение последних лет. Если в конце прошлого столетия не прекращались дискуссии по поводу программности и автобиографичности творчества Берга, в работах недавнего времени все более отчетливо зазвучала тема нарративности — как в операх, так и в инструментальной музыке композитора [1], [2]. Оказалось, что обширный материал, связанный с понятием скрытой программы, может быть весьма успешно интерпретирован

¹ См. об этом, в частности: [19].

в категориях нарратива². Великолепным примером тому может послужить «Лирическая сюита» для струнного квартета (1925–1926).

Почти полвека назад была открыта тайная программа сочинения, расшифрованы рукописи, найден аннотированный экземпляр партитуры. В дальнейшем эти ценные источники пополнились публикацией переписки Берга с его пассией, с его близкими, друзьями и коллегами, а также комментированным изданием музыкально-теоретических работ. Накопленный к настоящему времени арсенал источников позволяет трактовать Сюиту как систему субтекстов, не только музыкальных, но и вербальных [3, 35]. Ее нарративная структура включает в себя автора (он же герой), персонажей, сюжет, события, происходящие в определенном месте и в определенное время, несколько явных и скрытых адресатов, отчетливо выраженную точку зрения³.

Роман с Ханной Фукс (ил. 1) — одна из самых загадочных страниц в биографии Берга. В музыковедении преобладают две совершенно противоположные точки зрения на него. Первая: дело Ханны не следует воспринимать слишком серьезно, это одна из многих любовных интрижек, которые Берг пережил в своей жизни. «У него самого были многочисленные любовные истории, — писал в своих воспоминаниях Теодор Адорно, — которые, однако, всегда оканчивались неудачно, этот *unhappy end* в определенной мере был предусмотрен, и создавалось впечатление, что эти любовные аферы были частью его продуктивного аппарата, что они, в духе австрийской шутки, были отчаянными, но не серьезными» [4, 490]. Несчастливая любовь давала Бергу дополнительную мотивацию для сочинения музыки, но не затрагивала фундаментальные основы его существования, не была для него в центре бытия. Вторая точка зрения: история любви к Ханне — это трагическая коллизия, которая наложила отпечаток на все последующие годы, на протяжении которых Берг был глубоко несчастен. Берговед К. Флорос пишет о ней как о «событии определяющей силы, которое имело непредвиденные последствия для его душевной жизни, изменило его жизнеощущение и тяжким бременем легло на его творчество» [5, 4]. В настоящее время выдвигается и третья трактовка событий: эта история отразила внутреннюю трансформацию Берга в личностном и творческом плане. Б. Симмс и Ш. Эрвин истолковывают ее как «стремление к эмоциональной самореализации, бегство от покорности, которое он замыслил на протяжении многих лет и которое было,

² Термины «нарратив» и «нарративность» разясняются в статье И. Стогний [20, 462–463]. Автор определяет нарратив как «повествование» или «сюжет», а «нарративность» истолковывает как, «с одной стороны, <...> наличие в тексте “повествователя”, “нарратора” или “рассказчика”, а с другой — линейное развертывание текста».

³ Компоненты нарративной структуры вариативны. Так, согласно Н. Йост-Реш, в «Лирической сюите» нарративность генерируется отношениями нескольких инстанций, в их числе «автор (или композитор), рассказчик (который не всегда отождествляется с автором и который может быть как фиктивной фигурой, так и реальным персонажем), нарративные персонажи и по меньшей мере один (фиктивный или реальный) адресат» [1, 293]. В диссертации О. Москвиной под нарративом понимается «структура музыкального повествования, предполагающая наличие таких составляющих компонентов, как система персонажей, события, фабула и сюжет, голос нарратора, точка зрения, презентация» [21, 3–4].



Ил. 1. Альбан Берг,
Ханна Фукс-Робеттин. 1925

Pic. 1. Alban Berg,
Hanna Fuchs-Robettin. 1925

как он сам полагал, необходимо для того, чтобы добиться успеха в течение следующего (и последнего) десятилетия его жизни» [6, 257].

Роман не возник сам собой, немалую роль в нем сыграли «подстрекатели» или, лучше сказать, «катализаторы», прежде всего Альма Малер. В декабре 1924 года она пригласила Берга и его жену Хелену в Прагу по случаю исполнения А. Цемлинским фрагмента Десятой симфонии Малера (см. телеграмму Альмы Хелене и Альбану Бергам от 9 декабря [7, 124]). Там, на званом вечере в доме родителей ее мужа Франца Верфеля, Берг (вероятно он был без жены) впервые встретился с супругами Фукс-Робеттин: богатым пражским промышленником Гербертом и его женой Ханной — сестрой Франца Верфеля и золовкой Альмы Малер. Он определенно заметил эту красивую женщину, посылавшую ему флюиды любви. Но собственно история начинается полгода спустя.

В мае 1925 года Берг должен был приехать в Прагу на исполнение «Трех отрывков из оперы “Воцтек”» (*Drei Bruchstücke aus “Wozzeck”*) под управлением А. Цемлинского⁴. И Альма Малер делает все, чтобы он увидел Ханну вновь. По ее просьбе Фуксы приглашают композитора провести неделю с 14 по 21 мая на своей пражской вилле. Эти дни стали судьбоносными для Берга-композитора. Фестиваль Международного общества новой музыки (IGNM) собрал музыкальную общественность со всего света. *«Музыкальная жизнь всего мира бурлит вокруг меня так, что мой мозг кипит, — пишет Берг Хелене 15 мая. — Я уже повстречал сотню знакомых, говорил на всех языках, почувствовал, как я уважаю и знаменит» [8, 416].* Не меньшим событием стало его пребывание в «зача-

⁴ Исполнение оперы «Воцтек», состоявшееся в рамках внеочередного концерта на Втором фестивале Международного общества Новой музыки в Праге, предвляло концертную премьеру оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода», см.: [8, 415]. Пражская премьера «Отрывков» состоялась ранее, 19 апреля того же года в филармоническом концерте под руководством Цемлинского [16, 371].

рованном замке» Фуксов. Берг потрясен их достатком и комфортом: горячая вода в комнате, изысканная еда и великолепные вина, предоставленный в его распоряжение автомобиль. Всего этого он был лишен в Вене, где еще недавно приходилось просто выживать в условиях бешеной инфляции. Описывая Хелене «естественную роскошь» жизни Фуксов, он горестно восклицает: «*Ах! если бы я мог тебе это предложить!!!*» [Ibid., 417–418]. Его очаровали милые и непосредственные дети — 7-летний Мунцо и 3-летняя Додо (Доротея), но более всего обаяла сама хозяйка, «*златовласая королева из сказки*» [6, 256]. Она была так не похожа на ревнивую и подозрительную Хелену, которая все больше отдалялась от мужа по причине своих постоянных болезней и необходимости длительного лечения в санаториях. Отсутствие детей в их браке тоже не радовало Берга.

Стремительно развивавшиеся отношения с Ханной, по-видимому, зашли далеко, когда в день исполнения «Трех отрывков из оперы “Воцтек”» — 20 мая — Берг оказался наедине с возлюбленной. Перед его отъездом любовники заключили соглашение о том, что все останется между ними и они не будут стремиться к дальнейшему общению. Их супруги не должны узнать об этом романе, семьи не будут разрушены. Но тайну сохранить не удалось: Ханна сама рассказала обо всем мужу некоторое время спустя, Хелена же подозревала о чем-то уже с самой первой встречи с Ханной и ловко манипулировала Бергом, — в частности, в те майские дни она постоянно выражала свое намерение приехать в Прагу, хотя вовсе и не собиралась этого делать (в то время она находилась в санатории в Вене, см. письмо от 19 мая [8, 421]).

Запрет на продолжение отношений Берг нарушил сам, через несколько недель отправив Ханне длинное и весьма сумбурное письмо, проникнутое отчаянием и нешуточным драматизмом (оно написано между 11 и 23 июля [5, 33–41]). В нем он уверяет Ханну, что их любовь, «*сравнимая со страстью Тристана и Изольды, Пеллеаса и Мелизанды*» [Ibid., 39], освящена отречением от плоти, при этом откровенно восхваляет ее женские достоинства — как это делает впоследствии в опере «Лулу» его персонаж Альва⁵, который поет гимн своей возлюбленной, — и намекает на то, что они могли бы организовать встречи под видом дружбы.

Такие встречи периодически имели место, хотя никогда не проходили с глаз на глаз, — так, спустя полгода Берг останавливался у Фуксов по пути в Берлин, где присутствовал на последних репетициях к премьере оперы «Воцтек». Роман запечатлен в 15 длинных письмах Берга, которые передавались из рук в руки с помощью почтальонов любви (postillon d’amour) — Альмы, Верфеля и друзей Берга Теодора Адорно и Зомы Моргенштерна⁶. Они словно бы воскрешают юного Берга в период ухаживаний за Хеленой: это письма к далекой возлюбленной, проникнутые романтическим пафосом и пронизанные многочисленными аллюзиями на любовные сюжеты в истории литературы и искусства. Драматическая кульминация романа — события в Праге в ноябре 1926 года во время

⁵ Драмы Ф. Ведекinda о Лулу, известные Бергу с юности, неизменно вызывали его восхищение.

⁶ Публикация К. Флороса включает не только «тайные» письма Ханне, но и официальные обоюдные послания обеих супружеских пар [5, 30–69].

чешской премьеры оперы «Воцек». Берг, который приехал туда двумя днями раньше своей жены и вновь увидел Ханну, той же ночью — «ночью безумия» — совершил многокилометровый марш к вилле возлюбленной и, одержимый страстью, долго бродил вокруг спящего дома, заглядывая в окна [5, 58].

О катастрофичности событий тех дней для семейной жизни Берга говорит тот факт, что Хелена уничтожила все письма мужа, написанные ей в 1926 году⁷. Берг перестал писать и Ханне. Их переписка возобновилась лишь в 1928-м. Доминирующий тон писем — резиньяция, которая сдерживала проявление страсти («*Но моя любовь остается, хотя все остальное, что составляет ее, похоронено заживо*» [5, 63]). Последнее послание Ханне Берг отправил за год до смерти, в 1934-м.

В окружении Берга Ханну оценивали не слишком высоко. При всей своей красоте она была довольно поверхностна и неглубока, Адорно подчеркивал, что Берг не мог не осознавать того, что она ему не ровня (об этом он писал Хелене уже после смерти Берга [9, 222]). Моргенштерн отзывался о ней как о «*прямой даме того типа, что ему абсолютно не нравился*» [10, 307], и с трудом играл порученную ему роль возлюбленного Ханны, передавая письма от Берга. Для Берга же роман имел колоссальное значение. Не случайно его начало связано с первыми исполнениями оперы «Воцек» — сочинения, которое ознаменовало прорыв в творческой биографии Берга: из закомплексованного и неуверенного в себе ученика Шенберга он превратился в одного из наиболее известных современных композиторов. Прилив творческой энергии — вспомним аналогичную ситуацию с Рихардом Вагнером и Матильдой Везендонк — позволил ему как композитору подняться на новую ступень. Тема любви остается в его творчестве до самого конца, он не стесняется быть «запоздавшим романтиком» вопреки утвердившимся антиромантическим тенденциям.

«Лирическая сюита», запечатлевшая роман с Ханной, создавалась «внутри него»: первые наброски были сделаны в сентябре 1925 года, то есть после недели, проведенной у Фуксов; завершена Сюита 30 сентября 1926, до ноябрьской катастрофы в Праге. Два этих нарратива — нарратив жизни и нарратив художественного произведения — причудливым образом переплетаются и обуславливают друг друга: если первые четыре части вобрали в себя события минувших дней, последние две скорее предсказали будущее.

Обратимся к персонажам Сюиты. В истории любви Берга и Ханны были задействованы многие лица, которые находились рядом или же помогали осуществлению контактов. В Сюите круг персонажей ограничен. Прежде всего это сами герои романа: композитор Альбан Берг и его возлюбленная Ханна Фукс, кроме того, дети Ханны Мунцо и Додо. Мужу Ханны места в сочинении не нашлось. Отсутствует и супруга Берга Хелена.

Берг излагает сюжет трижды. Наиболее кратко — в письме Ханне от июля 1925 года, до начала работы над Сюитой: «*В рамках этих четырех частей должно происходить все, что я проделал с того момента, как вошел в Ваш дом.*

⁷ Единственная сохранившаяся открытка была намеренно датирована Хеленой 1925 годом [8, 457].

От 1 — первых часов, дней и вечеров, проведенных среди Вас в матовом, благородном блеске невозмутимости, 2 — через тихо и все притягательнее зарождающуюся любовь к тебе 3 — через величайшее блаженство получаса и целую вечность того утра 4 до глухой ледяной ночи разлуки, одиночества, полной безнадежности, отречения и скуки». Он еще не знает, что 4-частный цикл разрастется до 6-частного, но уже нашел стихотворение Ш. Бодлера, «которое так верно передает содержание последней части» [5, 35–36].

По окончании Сюиты, в письме Ханне от 23.10.1926, изложение сюжета становится более точным и детализированным, Берг называет Сюиту «исповедью... нашего любовного переживания»:

«С начала моего приезда в Прагу в мае 1925: первой части, *Allegretto gioiale* с его почти необязательным, приветливым вступительным характером <... >

Но уже II часть говорит на другом языке: *Andante amoroso* (наверное, это лучшее из того, что я написал) показывает тебя и твоих милых детей в трех темах, которые постоянно возвращаются в виде рондо. Когда ближе к концу твоя [тема], самая красивая, теплая и искренняя, в последний раз сияет над двумя другими, темой Мунца со славянским оттенком и остигавшей темой Додо, даже самый ни о чем не подозревающий слушатель должен почувствовать что-то от той привлекательности, что мне виделась и видится всегда, когда я думаю о тебе, любимая.

III часть, *Allegro misterioso*, изображает поначалу неясное, таинственное, мимолетное в нашем свидании, в которое включен как *Trio extatico* первый краткий порыв любви, положенный затем в основу IV части, *Adagio affettuoso*⁸. Лишь здесь осознание любви, поразившее как молния, развивается до большой и бесконечной любовной страсти. Восторженно произнесенные в первый раз слова: “Ты моя, моя!” (дословная цитата из “Лирической симфонии” Цемлинского) ты повторяешь с чувством нежной, чуть сдержанной мечтательности.

Из этого краткого счастья вырывает *Presto delirando* следующей части (V) с его скачущим пульсом, с его делирием, вновь и вновь вторгающимся в глухую пустоту ночей, чтобы, наконец, достичь кульминации в последней части, *Largo desolato* (VI).

Клянусь Богом:

Нет ничего страшней жестокости светила,

Что излучает лед. А эта ночь — могила,

Где Хаос погребен!⁹

Поймет ли кто-нибудь, кроме тебя, что должны сказать эти звуки, которые так непосредственно и просто исполняют четыре инструмента? Почувствует ли кто-нибудь, когда они в конце один за другим перестают играть и совсем умолкают, бесконечную печаль, которая придет за тем кратким счастьем — “покуда свой клубок разматывает время?”» [5, 50–51].

⁸ Берг допускает неточность в обозначении характера.

⁹ Берг цитирует три строки стихотворения «De profundis» Ш. Бодлера, которые здесь приведены в переводе А. Эфрон.

Наконец, в 1928-м через Верфеля он передает возлюбленной аннотированную печатную партитуру Сюиты. Она содержит наиболее детальные словесные комментарии¹⁰, включая указание на символические числа 23 и 10, инициалы АВ и НН, цитаты, которые Берг уже упоминал в приведенном выше письме¹¹. Проследим этот сюжет на основе таблицы (таблица 1).

Таблица 1
Table 1

	время действия	персонажи	комментарий	буквенная символика	вербальные цитаты	музыкальные цитаты
I. Allegretto gioviale	прибытие к Фуксам	не определены	«беззаботное настроение ничем не предвещает последующую трагедию...»	F – H (начальный и конечный тон) F dur, H dur		
II. Andante amoroso	первые дни у Фуксов до 20.5.1925	Ханна и ее дети Мунцо и Додо Берг как наблюдатель	«показывает тебя и твоих милых детей в трех темах, которые постоянно возвращаются в виде рондо»	Do-Do – Доротея FH - AB		
III. Allegro misterioso	день премьеры «Трех отрывков из <i>Воццека</i> » 20.5.1925	Берг и Ханна	«поначалу неясное, таинственное, мимолетное нашего свидания, в которое включен... первый краткий порыв любви»	BAFH, ABHF, ABFH, BAFH, FHBA	<i>Воцтек.</i> Колыбельная Мари (1.3). «Только знай вина им давай»	<i>Воцтек.</i> Колыбельная Мари (1.3) Т. 396
IV. Adagio appassionato	«на следующий день», в день отъезда из Праги 21.5.1925	Берг и Ханна	«осознание любви, поразившее как молния, развивается до большой и бесконечной любовной страсти»	ABHF, HFAB	<i>Лирическая симфония А. Цемлинского, часть 3</i> «Ты моя, моя»	<i>Лирическая симфония А. Цемлинского, часть 3</i>
V. Presto delirando	«ночь безумия», ноябрь 1926	Берг	«ужас дней с их скачущим пульсом.. ночь в мучительном забытии, которое едва ли можно назвать сном»			
VI. Largo desolato	вечно без Ханны	Берг	«глухая ледяная ночь разлуки, одиночества, полной безнадежности, отречения»	F-H (скордатура) AF - BH	<i>De profundis clamavi</i> III. Бодлера «К Тебе, к Тебе одной взываю я из бездны...»	Тристан-мотив

I часть, *Allegretto gioviale*, — беззаботное прибытие к Фуксам, не предвещающее последующих событий, общий план без прорисовки деталей.

II часть, *Andante amoroso*, — первое знакомство: Ханна и дети, семейный портрет в форме рондо. Нарративный потенциал музыкальных форм Берг осознает еще в «*Воццеке*», где семья (Воцтек, Мари и Ребенок, см. 1 картину II действия) представлена сонатной формой, как в «*Домашней симфонии*» Р. Штрауса. Но в Сюите семья показана не целиком, без Герберта, нет противопоставления женского и мужского, поэтому нет и сонатной формы. Рефрен представляет Ханну, эпизоды — ее детей.

¹⁰ Впервые «тайная программа» была опубликована в статье Дж. Перла [22], публикации. на русском языке см.: [23, 136–149]. В настоящее время аннотированная партитура хранится в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки (F 21 Berg 3437).

¹¹ Детали программы в черновых рукописях «*Лирической сюиты*» описаны также в работе Ю. Векслер: [24, 52–53].

III часть, *Allegro misterioso*, помечена точной датой «20.5.1925». Здесь два персонажа — Берг и Ханна. Оставшись вдвоем, они проводят «блаженные полчаса» в библиотеке. Слова «все было тайной, тайной для нас» поясняют необычное шелестящее звучание — влюбленные общались шепотом (соответственно, музыканты играют *pp* с сурдиной и у подставки — поразительный эффект сродни микрополифонии [6, 275]). Крайние части *Allegro* написаны в форме палиндрома. Если до этого время шло поступательно, от прошлого к будущему, в репризе оно возвращается вспять («Забудьте это!» — призывает Берг Ханну). Трио — первая краткая вспышка страсти, которая послужит материалом последующего *Adagio*: забыть произошедшее невозможно.

События IV части, *Adagio appassionato*, происходят «на следующий день» (т.е. в день отъезда Берга). Участвуют те же персонажи. Если в III части они шептались, здесь говорят в полный голос в диалоге альта (Берг) и скрипки (Ханна). Герои признаются друг другу в любви при помощи цитаты из «Лирической симфонии» А. Цемлинского.

V и VI части монологичны. Это разлука с возлюбленной, жизнь без Ханны. В V части — будущая поездка в Прагу, в VI — словно бы вся оставшаяся жизнь.

V часть, *Presto delirando*, рисует «ужас дней с их скачущим пульсом» и мучительные бессонные ночи. Если герои вагнеровского «Тристана» проклинали день и воспевали ночь, здесь ни то ни другое не дает возможности соединиться с возлюбленной.

Финал *Largo desolato* — апогей любовной тоски, которая не находит утешения. Эта часть манифестирует «фатальный поворот от любовного безумия к жажде смерти» [11, 326]. Крайне медленный темп вступления, контрастный предшествующему *Presto*, передает замедленный ход времени, которое превращается в вечность, становится мифологическим (очевидная ассоциация — вагнеровская нить судьбы из «Заката богов»). О любовной трагедии Берг говорит не только при помощи поэзии Бодлера и вагнеровского мотива томления. На нее указывает и открытая форма — драма не имеет окончания, соединение любящих невозможно¹².

Рассказанный Бергом сюжет, таким образом, совмещает несколько планов повествования: реальный (история визита в пражский дом Фуксов), мистический (таинственные события в библиотеке, которые разожгли любовную страсть) и мифологический (любственное томление как вечное и неразрешимое).

Какое место занимает Берг в нарративе «Лирической сюиты»? В сочинении, которое «вписывается в концепт автофикции» [2, 1700], то есть жанра, содержащего элементы автобиографии и вымысла [12, 36], он присутствует в трех лицах: как автор — создатель музыкального произведения, как имплицитный и отчасти эксплицитный нарратор (повествователь), комментирующий партитуру и зашифровывающий в ней автобиографические отсылки,

¹² В завершении *Largo* отсутствует двойная черта, инструменты квартета умолкают один за другим, пока не остается один альт, повторяющий звуки *des-f*. Число повторений в партитуре точно не указано: «Он должен играть всегда, только мы этого больше не услышим» [25, 462].

и как герой, участник драмы. Портретной характеристики автора-персонажа в сочинении нет, единственный портрет во II части представляет Ханну и ее двух детей, каждый из которых характеризуется своей темой: Мунцо — чешским лендлером (мальчик говорил по-чешски лучше, чем по-немецки), Доротея, Додо, — анаграммой «до-до», Ханна — лирической темой рефрена. В III и IV частях автор появляется вместе со своей пассией, причем в III любовники идентифицируются при помощи «наших инициалов Н F A B», а в IV они обретают голос в цитате из «Лирической симфонии» Цемлинского (в комментариях здесь впервые появляется важное для персонификации нарратора местоимение «я»), которая проводится дважды: страстно и горячо от лица автора и нежно и мечтательно от лица его возлюбленной. Берг-протагонист безраздельно господствует в двух заключительных частях «без Ханны», причем в V показано его психическое состояние между полюсами перевозбуждения и прострации, а в VI — его обращение к возлюбленной при помощи строк Бодлера («К тебе, к тебе одной взываю я из бездны»).

Еще одна категория нарративности — точка зрения. Она выявляется не только в комментариях к аннотированной партитуре, но в трех цитатах о любви: Цемлинского, Бодлера и Вагнера. Цитата Цемлинского содержит как музыку, так и текст (ил. 2), который не исполняется, но подразумевается (часть текста от лица Ханны сочинена Бергом). Текст Бодлера присутствует как скрытое, умолчанное слово, устремленное в музыку. Тристан-мотив (ил. 3), как и у Вагнера, лишен слова, он чисто инструментальный¹³.

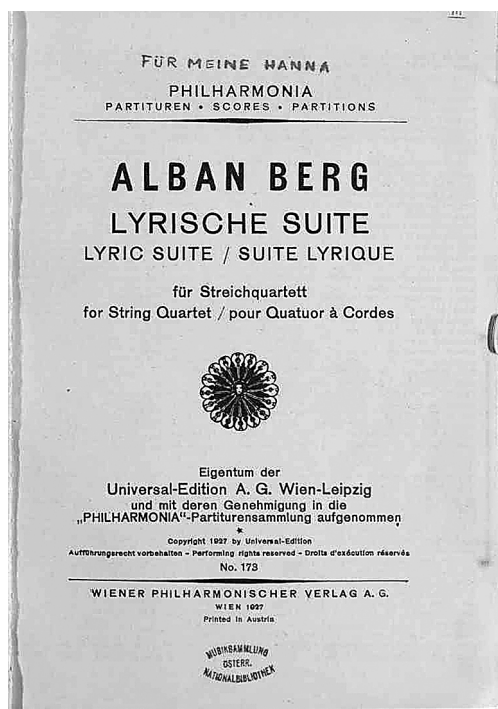
Три цитаты выявляют взгляд на любовь как неосуществимое. Единение влюбленных — по крайней мере в данной реальности — невозможно. «Лирическая симфония» Цемлинского написана на стихи индийского поэта-символиста Рабиндраната Тагора¹⁴. Любовь в них предстает не как плотское, но скорее как духовное начало, которое может быть уничтожено попыткой близости (вспомним красноречивый сюжет оперы Кайи Саариано «Любовь издалека»). Расставание влюбленных происходит не в результате угасания чувства, но в момент его кульминации.

Тристан-мотив воплощает идею *Liebestod*, любви-смерти. Жизнь убивает любовь, смерть ее сберегает и соединяет влюбленных навечно. Она есть залог осуществления любви.

В названии стихотворения Бодлера «De profundis clamavi» (Из бездны взываю), которое рисует постапокалиптическую картину безжизненной пустыни, присутствуют начальные слова покаянного псалма. Поэт адресует эту «кощунственную молитву» (Г. Данузер) своей возлюбленной. Текст стихотворения руководил Бергом при создании финала. Вначале о нем стало известно из черновиков, где стихотворение выписано отдельно и является

¹³ Особенности цитирования Тристан-мотива подробно рассматриваются в статье: [26, 87–87].

¹⁴ В основу ее были положены семь стихотворений из цикла Тагора «Садовник». Подробнее о сочинении см.: [27, 207–219].



Ил. 4. Лирическая сюита (аннотированный экземпляр для Ханны Фукс).
Титульный лист партитуры

Пик. 4. Lyric Suite (annotated copy for Hanna Fuchs). The title page of the score

вопреки официальному посвящению — написана каждая нота этого сочинения, — признается Берг в комментарии. — <...> Пусть она будет маленьким памятником большой любви» (ил. 4). Вместе с тем содержание Сюиты не сводится к любовному посланию, у нее были и другие задачи.

Об этом свидетельствует официальное посвящение А. Цемлинскому. Крайне ценимый музыкант в кругу нововенцев, единственный учитель Шенберга, Цемлинский сыграл большую роль в его становлении. Искренними и теплыми были отношения Цемлинского и Берга. Последний возлагал надежды на премьеру «Воццека» в Праге под его руководством, но этого не произошло (однако Цемлинский исполнил «Три отрывка из “Воццека”» в те майские дни). Лирическая доминанта как основной тон творчества Цемлинского также резонировала берговскому «Я»: он тоже лирик, «запоздавший романтик». В Сюите по меньшей мере три отсылки к Цемлинскому: название «Лирическая сюита» (по аналогии с «Лирической симфонией»), официальное по-

[14, 139]. Будучи изложена ровными восьмыми, воображаемая вокальная партия обнаруживает «близость ритуальной декламации, принятой в кружке Георге» [11, 326–327]. Такая версия также не аутентична — текст не должен звучать, «субтекстуальная поэзия не предназначена для того, чтобы ее исполняли как один из слоев текста сочинения» [15, 32].

Наконец, обратимся к адресатам Сюиты. Адресат — одна из важнейших нарратологических категорий. Это предполагаемые автором «читатели, <...> декодеры, дешифровщики, интерпретаторы письменных (нарративных) текстов»¹⁷. В «Лирической сюите» Берг обращается не только к абстрактному, «идеальному» реципиенту, но и к абсолютно конкретным, реальным лицам, которых несколько.

В первую очередь это Ханна Фукс. Ей, не владевшей нотной грамотой, была послана партитура с подробными разъяснениями, которые, впрочем, содержались и в отправленных ранее письмах. «Для тебя одной —

¹⁷ Джеральд Принс, цит. по: [1, 295].

священие, которое никак нельзя признать неискренним, и цитата из третьей части «Лирической симфонии»¹⁸. Сочинение Цемлинского — несомненный прообраз Сюиты Берга, который познакомился с ним еще в 1922 году¹⁹, а в 1924 услышал в оркестровом исполнении²⁰ и сразу же написал Цемлинскому о своем «глубочайшем восторге» по отношению к сочинению, которое «по-человечески ему очень близко» [16, 308].

Один из адресатов — скрипач и примариус Венского струнного квартета Рудольф Колиш, который стал первым исполнителем Сюиты. Берг обращается к нему посредством профессионального комментария, который известен как «Девять листов к “Лирической сюите”»²¹. Хотя Колиш был в курсе автобиографического содержания сочинения, об этом в «Девяти листах» нет ни слова. Там говорится о преобразованиях серии, которые дают возможность выстроить драматургию сочинения.

Еще одним адресатом стал учитель Берга Арнольд Шенберг, создатель метода композиции на основе 12 тонов. Берг определенно считал себя обязанным как можно скорее освоить его, что было не только знаком уважения к мэтру, но без преувеличения моральным долгом перед учителем и искусством. Сюита — первое полномасштабное додекафонное произведение Берга. В процессе его создания он пишет Шенбергу: «И я тоже постепенно начинаю входить в эту манеру письма, что меня очень успокаивает. Ибо мне было бы очень больно, если бы я не смог выразить себя в музыке таким образом» [17, 267]²².

Имплицитным адресатом, на которого нет непосредственных указаний в тексте и комментариях, является критик Юлиус Корнгольд, с которым у Берга были давние счеты. К нему композитор обращается через «Девять листов», где присутствует скрытая цитата фрагмента одной из его критических статей: это выражение «претерпевая судьбу» (*Schicksal erleidend*), которое было произнесено Корнгольдом в связи с обвинением «атоналистов» в неспособности построения крупной формы, в основе которой — тематическое развитие²³. Заочно полемизируя с Корнгольдом, Берг демонстрирует именно то, что способно «претерпевать судьбу», т.е. развиваться в рамках целого. Развитие осуществляется путем перестановки звуков серии — оно «не влияет на линию, но влияет на характер» [18, 236].

¹⁸ К. Флорос находит в сюите целых три цитаты из «Лирической симфонии» [159, 74], что, на наш взгляд, лишено основания.

¹⁹ Цемлинский исполнил раннюю версию своего сочинения на фортепиано, посетив виллу Шенберга в Медлинге, см.: [6, 277].

²⁰ Это произошло в начале июня 1924 года, еще до событий с Ханной, когда Берг вместе со своей супругой Хеленой приехал в Прагу на премьеру монодрамы Шенберга «Ожидание».

²¹ Комментарий Берга «Девять листов к “Лирической сюите”» см. в издании: [18, 236–253], русский перевод — в работе Жисуповой Ж. и Ценовой В.: [23, 125–135].

²² К процитированному письму от 13 июля 1926 года приложен написанный на отдельном листе комментарий о 12-тоновой технике [17, 268–277]. Его перевод на русский язык представлен в работе Жисуповой Ж. и Ценовой В.: [23, 157–159].

²³ Подробнее о выражении «*Schicksal erleidend*» см.: [29, 161–167].

Хелена Берг — также имплицитный адресат Сюиты. По мнению Дж. Перла, задача Берга по отношению к Хелене заключалась в том, чтобы скрыть любовное послание. Берг якобы отказался от вокальной партии ради Хелены, отказав свой замысел [6, 282]²⁴. Перл полагает, что аутентичной является именно вокальная версия Сюиты, а инструментальная может рассматриваться лишь как ее аранжировка, однако с этим трудно согласиться. Хелена едва ли пребывала в неведении относительно скрытопрограммных намеков Сюиты. После смерти композитора Теодор Адорно пытался представить эту историю его вдове как необходимое условие творческого процесса: «Берг любил Ханну, чтобы написать Сюиту», но не наоборот: «написал ее, потому что любил» [9, 329–334].

Поразительная многослойность Сюиты распространяется и на иные ее нарративные свойства эстетического и композиционно-технического рода. Так, рассказываемая история позволяет выделить три типа нарратива, которые здесь могут быть лишь намечены:

1. Романтический нарратив, связанный с взаимоотношением слова и музыки, которые словно перетекают друг в друга: слово стремится в музыку, музыка обретает слово — вспомним вагнеровскую метафору об оплодотворении музыки (женского) словом (мужским) и их взаиморастворении в музыкальной драме. Эта традиция продолжается и далее, на рубеже веков, в программных симфонических поэмах Р. Штрауса или симфониях Г. Малера, в которых нередко присутствует слово. К ней примыкает и Берг. Его музыка будто бы подтекстована словом, и в этом состоит особое очарование Сюиты. Очистить ее от скрытого слова, трактовать как абсолютную музыку — большая ошибка.

2. Нарратив кино, отсылающий к современности: бурное развитие кинематографа принесло с собой возможность *play back*, обратной перемотки (основа берговских палиндромов), совмещения и чередования разных планов, крупного и общего, ускоренного и замедленного движения. Многое из этого мы найдем в «Лирической сюите», но более всего киноэстетика проявит себя в будущей опере «Лулу».

3. Нарратив додекафонии. Берг осваивает новую технику композиции, сравнивая возможности додекафонии и свободной атональности (Сюита сочетает части и разделы, написанные «строго» и «свободно»). Прием пермутации, перестановки звуков серии, понимается им как основа драматургического развития, история любви рассказывается также и посредством модификации серийных форм: инициалы Берга и Ханны, разделенные вначале, сближаются в Третьей части, чтобы затем разойтись вновь.

В настоящей статье обозначены лишь некоторые аспекты нарративного исследования. Многие из намеченных проблем требуют более основательного изучения. Но даже эскизное их представление способно показать, какой потенциал таит в себе, казалось бы, хорошо знакомый и исследованный материал, рассмотренный сквозь призму нарратива и нарративности.

²⁴ К. Качальтер обозначает это явление как «скрытый», «подавленный» (*unterdrückt*) нарратив, см.: [30, 147].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Jost-Rösch N.* Im Spannungsfeld von Musik, Erzählung, Biographie und Fiktion. Erzählinstanzen in Alban Bergs "Lyrischer Suite" // Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven / hrsg. von F. Döhl und D. M. Feige. — Bielefeld: transcript Verlag, 2015. — P. 291–320.
2. *Jost-Rösch N.* Alban Berg: Lyric Suite (1925/1926) // Handbook of Autobiography / Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. — Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. — P. 1688–1702.
3. *Katschthaler K.* Latente Theatralität und Offenheit: zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág. — Frankfurt, M. usw.: Lang, 2012. — 229 S.
4. *Adorno Th.W.* Musikalische Schriften V. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. — 841 S.
5. *Floros C.* Alban Berg und Hanna Fuchs: Briefe und Studien. Erstveröffentlichungen // Österreichische Musikzeitschrift spezial. — Wien, 1995. — 88 S.
6. *Simms B. R.; Erwin Ch.* Berg. — New York: Oxford University Press, 2021. — 514 p. — DOI: 10.1093/oso/9780190931445/001.0001
7. "Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken": Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau / hrsg. von M. Steiger. — Wien: Seifert, 2008. — 672 S.
8. Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. Gesamtausgabe / hrsg. von H. Knaus und Th. Leibnitz. Bd. 3. 1920–1935. — Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 2016. — 763 S.
9. *Adorno Th.W.* Berg A. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von Henri Lonitz. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. — 384 S.
10. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. — Lüneburg: zu K.Lampen, 1995. — 408 S.
11. *Utz Ch.* Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne // Die Musikforschung. — 2020. — Bd. 73. — № 4. — S. 324–354. — DOI: <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
12. *Боруруева Н.* Автофикция в «литературе пограничья»: автобиографические мотивы в романах Малики Мокеддем // Известия ЮФУ. Филологические науки. — 2014. — С. 35–42.
13. Alban Berg. Lyric suite: the secret vocal part. Ed. by George Perle. — New York: Universal Edition, 1999. — 27 p.
14. *Scott C.* "Ich löse mich in Tönen...": zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule. — Berlin: Frank & Timme, 2007. — 164 S.
15. *Danuser H.* Nahe Ferne: Aufgehobene Dichtung in moderner Musik // Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Krones. — Wien: Böhlau, 2001. — S. 27–44.
16. Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schrecker / hrsg. von H. Weber. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. — 403 S.
17. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. — Mainz u.a.: Schott, 2007. — Bd. II. — 655 S.
18. *Berg A.* Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett // Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. — Leipzig: Reclam, 1981. — S. 236–254.
19. *Klein M. L.* Musical Story // M. L. Klein, N. Reyland (Ed.). Music and Narrative since 1900. — Bloomington: Indiana University Press, 2013. — P. 3–28.
20. *Стогний И.* Тональная драматургия: нарратологический аспект // Термины, понятия и категории в музыковедении. IV Международный конгресс Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года. Материалы конгресса. — Казань: Казанская государственная консерватория, 2021. — С. 462–474. — DOI: 10.48201/9785854012843_462
21. *Москвина О.* Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2013. — 242 с.
22. *Perle G.* The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. — P. 629–632, 709–713, 809–813.
23. *Жисупова Ж., Ценова В.* Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. — М: Московская консерватория, 1998. — 192 с.

24. Векслер Ю. О композиционном процессе Альбана Берга. Монография. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2017. — 153 с.
25. Adorno Th.W. Die Musikalischen Monographien. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. — 521 S.
26. Векслер Ю. Тристановский топос в творчестве Альбана Берга // Современные проблемы музыкального искусства. — 2017. — № 2. — С. 76–98.
27. Власова Н. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. — Москва: Московская консерватория, 2014. — 416 с.
28. Green D. M. Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite // The International Alban Berg Society. — 1977. — P. 13–23.
29. Векслер Ю. Альбан Берг о технике музыкального сочинения: pro mundo-pro domo // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / сост. Л. Л. Гервер. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 158–170.
30. Katschthaler K. Zwischen Atmosphäre und Narration: Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. — Bielefeld: transcript Verlag, 2022. — 268 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

REFERENCES

1. Jost-Rösch N. In the field of tension between music, narrative, biography and fiction. Narration instances in Alban Berg's "Lyrical Suite" // Music and Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven / ed. by F. Döhl and D. M. Feige. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. P. 291–320.
2. Jost-Rösch N. Alban Berg: Lyric Suite (1925/1926) // Handbook of Autobiography / Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. P. 1688–1702.
3. Katschthaler K. Latent theatricality and openness: on the relationship between text, music and scene in works by Alban Berg, Franz Schubert and György Kurtág. — Frankfurt, M. usw.: Lang, 2012.
4. Adorno Th.W. Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 841 p.
5. Floros C. Alban Berg and Hanna Fuchs: Letters and studies. First published // Austrian music magazine spezial. Vienna, 1995. 88 p.
6. Simms B. R.; Erwin Ch. Berg. New York: Oxford University Press, 2021.
7. "Again and again active spirits will tempt me": Alma Mahler-Werfel's letters to Alban Berg and his wife / ed. by M. Steiger. Wien: Seifert, 2008.
8. Exchange of letters Alban Berg — Helene Berg. Gesamtausgabe / ed. by H. Knaus and Th. Leibnitz. Bd. 3. 1920–1935. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 2016.
9. Adorno Th.W. Berg A. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
10. Morgenstern S. Alban Berg and his idols. Memories and letters. Lüneburg: zu Klampen, 1995.
11. Utz Ch. On the poetics and interpretation of the open conclusion. Stagings of spatiotemporal delimitation in modern music // Music Research. 2020. Vol. 73. № 4. P. 324–354. DOI: <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
12. Borurueva N. Avtofikciya v "literature pogranič'ya": avtobiograficheskie motivy v romanah Maliki Mokeddem [Autofiction in the "literature of the frontier": autobiographical motives in the novels of Malika Mokeddem] // Izvestiya YUFU. Filologicheskie nauki [News of the SFU. Philological sciences]. 2014. P. 35–42.
13. Alban Berg. Lyric suite: the secret vocal part. Ed. by George Perle. New York: Universal Edition, 1999.
14. Scott C. "I dissolve in tones...": on intermediality at Stefan George and the Second Viennese School — Berlin: Frank & Timme, 2007. 164 S.
15. Danuser H. Nahe Ferne: Abrogated Poetry in modern music // Voice and word in 20th century music / ed. by H. Krones. Wien: Böhlau, 2001. S. 27–44.

16. Alexander Zemlinsky. Correspondence with Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg and Franz Schrecker / ed. by H. Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
17. Correspondence Arnold Schönberg — Alban Berg/ ed. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andre. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II.
18. Berg A. Nine sheets on the Lyrical Suite for string quartet // Faith, Hope and Love: Writings on Music / ed. by F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 236–254.
19. Klein M. L. Musical Story // M. L. Klein, N. Reyland (Ed.). Music and Narrative since 1900. Bloomington: Indiana University Press, 2013. P. 3–28.
20. Stognij I. Tonal'naya dramaturgiya: narratologicheskij aspekt [Tonal dramaturgy: a narratological aspect] // Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii. IV Mezhdunarodnyj kongress Obshchestva teorii muzyki. Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 goda. Materialy kongressa [Terms, concepts and categories in musicology. IV International Congress of the Society of Music Theory. Kazan, October 2–5, 2019. Materials of the Congress]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2021. P. 462–474. DOI: 10.48201/9785854012843_462
21. Moskvina O. Principy` narrativnosti v simfonicheskix sochineniyax R. Shtrausa: special'nost` 17.00.02 "Iskusstvovedenie": avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The principles of narrative in the symphonic works of R. Strauss: specialty 17.00.02 "Art criticism": abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, 2013.
22. Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. P. 629–632, 709–713, 809–813.
23. Zhisupova Zh., Cenova V. Drama serdca i 12 zvukov: O Liricheskoy syuite Al'bana Berga [Drama of the heart and 12 sounds: About Alban Berg's Lyrical Suite]. Moscow: Moscow Conservatory, 1998.
24. Veksler Yu. O kompozicionnom processe Al'bana Berga. Monografiya [About Alban Berg's compositional process. Monograph]. Nizhny Novgorod: Publishing House of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2017.
25. Adorno Th. W. The Musical Monographs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.
26. Veksler Yu. Tristanovskij topos v tvorchestve Al'bana Berga [Tristan's topos in the work of Alban Berg] // Sovremennye problemy muzykoznaviya [Modern problems of musicology]. 2017. № 2. P. 76–98.
27. Vlasova N. Aleksandr Cemlinskij. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya [Alexander Tsemilinsky. Life and work: monograph]. Moscow: Moscow Conservatory, 2014.
28. Green D. M. Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite // The International Alban Berg Society. 1977. P. 13–23.
29. Veksler Yu. Al'ban Berg o tekhnike muzykal'nogo sochineniya: pro mundo-pro domo [Alban Berg on the technique of musical composition: pro mundo-pro domo] // Tekhnika muzykal'nogo sochineniya v raz'yasneniyah avtora: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 16–17 aprelya 2015 goda [The technique of musical composition in the explanations of the author: Materials of the international scientific conference on April 16–17, 2015] / comp. L. L. Gerver. Moscow: RAM after Gnesinykh, 2016. P. 158–170.
30. Katschthaler K. Between atmosphere and narration: The relationship between music, language and literature in the 20th and 21st centuries. Bielefeld: transcript Verlag, 2022.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia S. Veksler — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.07.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-56-69



Две «Золушки» и «Агатина»: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини



Нина Владимировна Пилипенко

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>*

Аннотация: Цель представленной статьи — сравнение либретто трех опер: «Золушки» Николо Изуара, «Агатины» Стефано Павези и «Золушки» Джоаккино Россини. В зарубежной литературе (на русском языке такого рода исследований нет) принято больше внимания обращать на соотношение россиниевского опуса со второй из названных опер, в то время как первая обычно только упоминается — как предшественница обоих сочинений и один из источников либретто. Действительно, автор текста россиниевской «Золушки» Я. Ферретти, скорее всего, черпал идеи именно из «Агатины». Однако это несколько не умаляет той роли, которую «Золушка» Изуара сыграла в появлении своей итальянской тезки. В статье впервые проведено детальное сравнение либретто трех опер. Это позволяет глубже понять связи между ними, а также выявить отличия, обусловленные как разницей во французской и итальянской традициях, так и индивидуальностью авторов либретто и музыки.

Ключевые слова: «Золушка», «Золушка, или Торжество добродетели», «Агатина, или Вознагражденная добродетель», Николо Изуар, Стефано Павези, Джоаккино Россини, опера, либретто

Для цитирования: Пилипенко Н. В. Две «Золушки» и «Агатина»: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 56–69. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-56-69

Musical theater

Original article

"Cendrillon", "Cenerentola", and "Agatina": Plot structure and composition in operas by Nicolò Izouard, Stefano Pavesi and Gioachino Rossini

Nina V. Pilipenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract: The purpose of the presented article is to compare the librettos of three operas: "Cendrillon" by Nicolò Izouard, "Agatina o la Virtù premiata" by Stefano Pavesi and "La Cenerentola ossia La bontà in trionfo" by Gioachino Rossini. In foreign research (there are no studies of this kind in Russian), it is customary to pay more attention to the relationship between Rossini's opus and the second of these operas, while the first is usually only mentioned as the predecessor of both works and as one of the sources of the libretto. Indeed, the author of the text of Rossini's opera, Jacopo Ferretti, most likely took his ideas from "Agatina". However, this does not in any way detract from the role that Izouard's "Cendrillon" played in the emergence of its Italian namesake. The article is the first to compare the librettos of all three operas, which allows us to understand better the connections between them, as well as to identify differences due to both the variation in French and Italian traditions, and the individualities of the authors of the libretto and music.

Keywords: "Cendrillon", "La Cenerentola ossia La bontà in trionfo", "Agatina o la Virtù premiata", Nicolò Izouard, Stefano Pavesi, Gioachino Rossini, opera, libretto

For citation: Pilipenko N. V. "Cendrillon", "Cenerentola", and "Agatina": Plot structure and composition in operas by Nicolò Izouard, Stefano Pavesi and Gioachino Rossini. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):56-69. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-56-69

Музыкально-сценических интерпретаций «Золушки» существует очень много. Однако, по выражению Вернера Вундерлиха, свой «величайший триумф эта сказочная героиня пережила на оперной сцене» [1, 558]. И хотя он перечисляет не менее дюжины сочинений [Ibid., 558–560], большинство из которых сейчас прочно забыты, понятно, что имеется в виду прежде всего «Золушка» Джоаккино Россини (1817).

У этой «Золушки», как известно, есть предыстория. Была еще одна опера на тот же сюжет, которая также пережила «величайший триумф» сначала на парижских подмостках, а затем и на других европейских сценах — это



Илл. 1. Мадемуазель Александрина Сент-Обен, первая исполнительница роли Золушки в одноименной опере Изуара⁶

Рис. 1. M-le Alexandrina Saint-Auben, the first performer of the main role in N. Izouard's "Cendrillon"

«Золушка» Николо Изуара (1810)¹. Именно ее либретто стало основой для одноименной оперы Россини, и все отличия последней от знаменитой сказки Шарля Перро — на совести либреттиста Изуара, Шарля Гийома Этьена², опытного драматурга, хорошо представлявшего вкусы современной ему публики.

Вместе с тем известно, что непосредственным источником для Россини и его либреттиста Якопо Ферретти³, скорее всего, была другая итальянская опера, также обязанная своим появлением «Золушке» Изуара — «Агати́на, или Вознагражденная добродетель» Стефано Павези⁴ на либретто Франческо Фиорини⁵, поставленная в 1814 году в Ла Скала.

Сходство между россиниевской «Золушкой» и «Агатиной» не ограничивается общим источником сюжета. Исследователи отмечают, что Ферретти использовал отдельные детали либретто Фиорини, а Россини в какой-то степени ориентировался на музыку Павези⁷ — по крайней мере в некоторых деталях структуры отдельных номеров [6, 107–108]. Например, знаменитая выходная ария переодетого слуги принца, Дандини, в обоих случаях не только звучит сра-

¹ *Cendrillon*, Nicolò (Nicolas) Isouard, 1773–1818.

² Charles-Guillaume Etienne, 1777–1845. На это же либретто немного позднее (в том же 1810 году, но уже для петербургской сцены) была создана другая опера — «Золушка» Даниэля Штейбельта (Daniel Gottlieb Steibelt, 1765–1823) [2, 534], [1, 560]. Краткий пересказ содержания либретто Этьена можно найти в статье Берловой [3, 74]. См. также [4, 797].

³ Jacopo Ferretti, 1784–1852.

⁴ Stefano Pavesi, 1779–1850.

⁵ Francesco Fiorini, годы жизни неизвестны. Долгое время считалось, что автор либретто — Феличе Романи. Именно его имя фигурирует в статье *The New Grove Dictionary of Opera* [5, 923], несмотря на то, что уже в начале 1980-х было установлено, что текст «Агатины» создал тенор Франческо Фиорини [6, 107]. Указывая на последний факт, Паоло Фаббри ссылается на две статьи: Mauceri M. F. F. padre ignoto dell' "Agatina" di P. // *Bollettino del Centro rossiniano di studi* XX. 1980. Nn. 1–3. P. 65–76; Mauceri M. Da Cendrillon a Cenerentola // *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo* / ed. by Mauceri. Pesaro: Fondazione Rossini, 1999. P. XV–XVIII [Ibid., 107]. См. также Lo Piccolo A. Backstage: "Agatina" di Pavesi, progenitrice della Cenerentola // *Opera Disk: website*. 2011. URL: http://www.operadisk.com/vis_tutto_backstage.php?idback=56 (дата обращения: 5.04.2023). Справедливости ради нужно отметить, что в статье о «Золушке» Россини *The New Grove Dictionary of Opera* либреттист «Агатины» указан верно [7, 799].

⁶ Источник иллюстрации — <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424604k.item>. См. также Isouard N. *Cendrillon: opéra féerie en trois actes et en prose; paroles de M. Etienne*. Paris: Chez Vente, 1810.

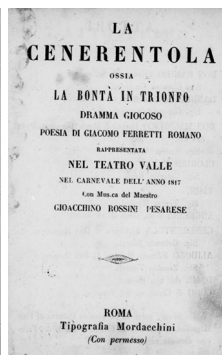
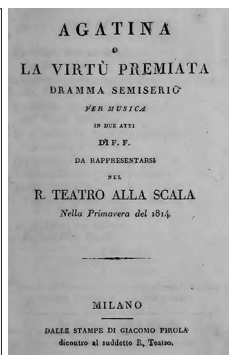
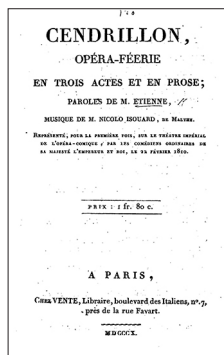
⁷ Эмануэль Сеничи отмечает, что «Россини явно восхищался сочинениями Павези, поскольку не менее пяти из них послужили источниками для его собственных» [8, 71]. Более того, находясь

ДВЕ «ЗОЛУШКИ» И «АГАТИНА»: СТРУКТУРА СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИЯ

Этьен / Изуар

Фиорини / Павези

Ферретти / Россини



Илл. 2. Титульные листы либретто «Золушки» Изуара, «Агатины» Павези и «Золушки» Россини⁸

Pic. 2. The front pages of N. Izouard's "Cendrillon", S. Pavesi's "Agatina o la Virtù premiata", and G. Rossini's "La Cenerentola ossia La bontà in trionfo"

зу после хора его свиты, но и начинается сходным образом — со сравнения, которое призвано создать комический эффект: «Как Алкид, я возвращаюсь вооруженным...» у Павези и «Как пчела в апреле...» у Россини [6, 110] — см. Таблицу 1.

Кроме того, главная героиня в либретто Фиорини и Ферретти наконец-то получает собственное имя, причем «говорящее»: в первом случае Агатина (от греческого «агатос» — хороший, добрый), а во втором — Анжелина («ангельское существо») [1, 561]. И даже само название оперы Россини — «Золушка, или Торжество добродетели» (*La bontà in trionfo*) — переключается с павезиевским «Агатина, или Вознагражденная добродетель» (*La virtù premiata*)⁹: *virtù* (добродетель) и *bontà* (доброта) выступают здесь как синонимы. И это, видимо, неслучайно, поскольку известно, что Ферретти вначале хотел дать опере название *Angiolina o la virtù premiata*, однако оно было отклонено цензурой [12, 178].

в дружеских отношениях, композиторы нередко приходили друг другу на помощь. Известен случай, когда Россини «одолжил» старшему товарищу несколько номеров из своего «Кира в Вавилоне» для премьеры оперы «Аспазия и Клеомен» (*Aspasia e Cleomene*) [ibid., 72]. С другой стороны, он позаимствовал у Павези арию из «Одоардо и Кристины» (*Odoardo e Cristina*) для собственной оперы на тот же сюжет — *Eduardo e Cristina* [ibid.], подробнее см.: [9]. Альдо Сальвандо указывает также, что в единственной постпремьерной постановке «Агатины» в Неаполе (1817) прозвучал не оригинальный дуэт Дандини и Дона Маньифико, а "Un segreto d'importanza" из россиниевской «Золушки» [10, 222].

⁸ Isouard N. Cendrillon... P. 1; Pavesi S. Agatina o la Virtù premiata. Dramma semiserio per musica in due atti di F. F. da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala nella primavera del 1814. Milano: dalle stampe di Giacomo Pirola, s. d. [1814]. P. 1; Rossini G. La Cenerentola ossia La bontà in trionfo. Dramma giocoso. Poesia di Giacomo Ferretti romano; rappresentata nel Teatro Valle nel carnevale dell'anno 1817; con musica del maestro Gioacchino Rossini pesarese. Roma: Tipografia Mordacchini, s. d. [1817]. P. 1.

⁹ На это указывает, в частности, Ричард Осборн, одновременно отмечая связи этой традиции «со сценическими версиями таких нравственно возвышающих произведений, как роман Сэмюэля Ричардсона "Памела"» [11, 246].

Таблица 1. Ария Дандини в первых актах опер Павези и Россини¹⁰

Table 1. Dandini's aria from the first acts of S. Pavesi and G. Rossini's operas

«Агати́на» С. Павези	
Come Alcide io torno in armi Col trofeo d'orrenda spoglia. La foresta non ha foglia, Che non tremi al mio valor.	Как Алкид, я возвращаюсь вооруженным, С ужасной шкурой-трофеем. В лесу нет листьев, Которые бы не дрожали от моей доблести.
«Золу́шка» Дж. Россини	
Come un'ape ne' giorni d'aprile va volando leggera e scherzosa; corre al giglio, poi salta alla rosa, dolce un fiore a cercare per sé: fra le belle m'aggioiro e rimiro...	Как пчела в апрельские дни летает легко и игриво; спешит к лилии, потом перелетает на розу, чтобы найти сладкий цветок: между красавицами брожу и любуюсь...

Тем интереснее обратиться к первоисточнику, «Золушке» Изуара, чтобы понять, какие трансформации и метаморфозы претерпел известный сюжет, прежде чем был отлит в совершенную форму россиниевской оперы.

Изменения, которые Этьен внес в сказку Перро, наиболее заметны в составе действующих лиц и новых сюжетных мотивах. Большую часть этих изменений мы знаем по опере Россини (Таблица 2): вместо мачехи — отчим, вместо феи-крестной — наставник принца. Некоторых героев Этьен и вовсе исключил из либретто: отсутствуют король с королевой¹¹ и (закономерным образом) отец Золушки. Зато появляется новый персонаж — слуга принца.

Таблица 2. Персонажи сказки Перро и оперы Изуара

Table 2. The Characters from C. Perrault's fairy-tale and from N. Izouard's opera

Сказка Перро	Опера Изуара
Принц →	Рамир
Золушка	Золушка
Мачеха	Отчим (барон де Монтефьяскон)
Сестры →	Клоринда, Тисба
Фея	Наставник (Алидор)
—	Слуга принца (Дандини)
Отец Золушки	—
Король	—
Королева	—

Еще одно нововведение — это имена. В сказке Перро их нет почти ни у кого¹², даже у главной героини, которая обходится прозвищем. В либретто Этьена име-

¹⁰ См. Pavesi S. Agatina... P. 27; Rossini G. La Cenerentola... P. 13–14.

¹¹ Согласно либретто, король перед смертью приказал принцу жениться в течение месяца (это объясняет, почему Рамира в диалогах называют королем). См.: Isouard N. Cendrillon... P. 11.

¹² Упоминается имя только одной из сестер — Жавотта.

на получают все, кроме Золушки — эту несправедливость, как уже было сказано выше, исправили только итальянцы. В остальном мы видим почти полное совпадение с оперой Россини: принц — Рамир, его слуга — Дандини, наставник — Алидор, отчим — барон Монтефьяскон, сестры — Клоринда и Тисба (Таблица 3). Единственное, что добавил к этому Ферретти, «говорящее» имя барона — Дон Маньифико¹³. Впрочем, он продолжил тенденцию, уже заложенную Этьеном: у сестер Золушки фактически тоже «говорящие» имена. Некоторые исследователи обращают внимание на то, что и Клоринда, и Тисба — литературные героини, любовные истории которых закончились трагически [1, 558–559]¹⁴.

Таблица 3. Действующие лица опер Изуара, Россини и Павези

Table 3. The main characters of the operas

Николо Изуар «Золушка» (1810)	Джоаккино Россини «Золушка, или Торжество добродетели» (1817)	Стефано Павези «Агати́на, или Вознагражденная добродетель» (1814)
Рамир, <i>принц Салерно</i>	Дон Рамиро, <i>принц Салерно</i>	Рамиро, суверен Салерно
Алидор, его наставник, <i>великий астролог</i>	Алидоро, его наставник, философ	Алидоро, его наставник, <i>великий астролог</i> и волшебник
Дандини, оруженосец принца	Дандини, <i>камердинер</i> принца	Дандини, <i>камердинер</i> принца
Барон де Монтефьяскон	Дон Маньифико , барон ди Монтефьясконе	Барон ди Монтефьясконе
Клоринда, его старшая дочь Тисба, его младшая дочь	Клоринда и Тисба, его дочери	Клоринда и Тисба, его дочери
Золушка, его падчерица	Анжели́на , его падчерица	Агати́на , его падчерица

Вопрос в том, насколько оригинален в этом был сам Этьен. Известно, что во французском музыкальном театре есть и более ранняя версия «Золушки» — комическая опера Жана-Луи Ларуэтта (Jean-Louis Laruette, 1731–1792) на либретто Луи Ансома (Louis Anseaume, 1721(?)–1784), поставленная на сцене Сен-Жерменского ярмарочного театра (*Théâtre de la foire Saint-Germain*) в 1759 году [1, 558], [10, 49]. До недавнего времени пришлось бы только гадать, не стала ли именно эта опера источником тех изменений, которые внес в сюжет Этьен. Однако сейчас — благодаря всеобщей «цифро-

¹³ Показательно, что и в «Агатине» отчим фигурирует как барон Монтефьясконе. И не менее показательно, что в уже упомянутой выше неаполитанской постановке оперы Павези 1817 года это имя «исчезает, уступая место Дону Маньифико» [10, 458], что доказывает влияние, которое россиниевская «Золушка» оказала на свою предшественницу [Ibid.]. Впрочем, имя Montefiascone само по себе может быть «говорящим» и переводиться как «гора-кувшин» — намек на пристрастие барона к вину [11, 249].

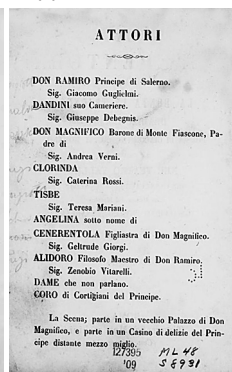
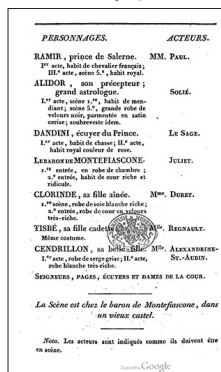
¹⁴ Напомню, что первая — персонаж из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, сарацинская дева-воительница, в которую был влюблен Танкред и которая погибла от его руки. Вторая — из «Метаморфоз» Овидия: Тисба (в русской традиции Фисба), возлюбленная Пирама, покончившая с собой после его смерти. Вундерлих указывает, что использование этих имен в либретто связано с «ироническими намеками на нереализованную любовь» [Ibid.].

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Этьен / Изуар

Фиорини / Павези

Ферретти / Россини

Илл. 3. Персонажи и место действия опер Изуара, Павези и Россини¹⁵

Pic. 3. The main characters and the settings of the operas

визации» — для изучения стало доступно ее либретто. Более того, в 2005 году была найдена партитура, по которой французы осуществили постановку (ее запись доступна на сайте Французской национальной библиотеки¹⁶). С одной стороны, либретто этой оперы почти ни в чем не предвосхищает «Золушку» Изуара. С другой, некоторые особенности указывают на то, что Этьен, даже если и не знал текста Ансома, двигался в том же направлении: в опере Ларуэтта исчезают мачеха, отец Золушки и король (как отдельный персонаж, введенный на сцену), а принц обретает имя (Азор) и слугу (тоже с именем — Пьеро)¹⁷.

Еще одна заслуга Этьена — конкретизация места событий: из списка действующих лиц мы узнаем, что Рамир — принц Салерно. Это уточнение без изменений переключало сначала в оперу Павези, а затем и Россини (разве что у первого Рамиро назван сувереном Салерно — см. илл. 3, однако в самом тексте либретто он фигурирует как принц).

Итальянцы заимствовали и указание на то, что действие происходит в старом замке барона (Таблица 4).

Таблица 4. Место действия в операх Изуара, Павези и Россини
Table 4. The settings of the 3 operas

Этьен / Изуар	Фиорини / Павези	Ферретти / Россини
Действие происходит у барона де Монтефиасконе, в старом замке	Действие происходит в старом замке барона и в Королевском дворце Салерно	Действие происходит частью в старом доме Дона Маньфики и частью в павильоне наслаждений принца, на расстоянии получили

¹⁵ Isouard N. Cendrillon... P. 2; Pavesi S. Agatina... P. 2; Rossini G. La Cenerentola... P. 2.

¹⁶ URL: <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/cendrillon-opera-comique-de-jean-louis-laruelle-et-louis-anseume-1759> (дата обращения: 6.09.2023).

¹⁷ Впрочем, опера Ларуэтта имеет свои «странности» — в частности, действие там начинается уже после того, как Золушка побывала на балу и потеряла туфельку.

Однако самое главное изменение по сравнению со сказкой Перро — новые сюжетные мотивы, которые появляются в опере Изуара. Наставник находит принцу достойную невесту и организует их встречу, а принц на время меняет ролями со своим слугой. Золушка и ее сестры проходят ряд испытаний. Сначала в их доме под видом нищего появляется Алидор, которого Клоринда и Тисба гонят прочь, а главная героиня привлекает, затем сестры отвергают настоящего принца, переодетого слугой, Золушка же влюбляется в Рамира, когда думает, что он простой оруженосец, и остается верна ему: в либретто Этьена она убегает с бала в тот момент, когда ей кажется, что ее заставят выйти замуж за Дандини, которого она считает принцем.

Все эти мотивы почти в неизменном виде перекочевали в либретто «Агадины» и россиниевской «Золушки». Возникает закономерный вопрос: есть ли вообще в сюжете последней что-либо оригинальное?

Как уже было сказано выше, Ферретти заимствовал из либретто Фиорини довольно много деталей. Однако в отношении ряда мотивов, сюжетных поворотов и даже композиции «Агатины» стоит гораздо ближе к французскому оригиналу, чем «Золушка» Россини.

Первое, что бросается в глаза — полное отсутствие в либретто Ферретти волшебной составляющей¹⁸. У Этьена Алидор, по своей функции заменяющий фею, — не только наставник принца, но и великий астролог, а у Фиорини еще и маг. Удивительно, но в «Агатине» волшебные элементы даже несколько усилены по сравнению с оперой Изуара¹⁹. Если во французском первоисточнике Алидор отправляет Золушку на бал во сне²⁰, то у Павези он превращает валун, на котором она уснула, в запряженную крылатыми драконами колесницу, уносящую их обоих во дворец принца²¹.

Кроме того, в либретто Этьена и Фиорини есть волшебная роза, которую Алидор вручает Золушке после того, как она просыпается во дворце. Роза должна помочь ей не только остаться неузнанной, но и чувствовать себя более свободно, а также наделить особыми талантами (диалоги у Этьена и Фиорини очень близки²²). В конце бала Золушка бросает цветок и убегает. В последней сцене Алидор возвращает ей розу, и платье героини превращается в тот же богатый наряд, в котором она была на балу²³.

Ничего этого, как известно, у Россини нет. Нет даже традиционной туфельки: Ферретти заменил башмачок браслетом, который Золушка сама отдает принцу, чтобы тот смог ее найти. Кстати, в либретто Этьена туфелька все-таки есть — одна из сестер Золушки сообщает в диалоге, что

¹⁸ Об этом пишут почти все исследователи, однако некоторые возводят этот отказ к либретто «Агадины» [13, 80], что в корне неверно — см. ниже.

¹⁹ На это указывает, в частности, Вундерлих [1, 560], см. также: [14].

²⁰ Isouard N. Cendrillon... P. 30–31.

²¹ Pavesi S. Agatina... P. 35.

²² Isouard N. Cendrillon... P. 33; Pavesi S. Agatina... P. 37.

²³ Isouard N. Cendrillon... P. 75; Pavesi S. Agatina... P. 58–59.

неизвестная принцесса, исчезнувшая вместе со свитой²⁴, потеряла маленький башмачок²⁵. Впрочем, Фиорини обошелся одной розой — туфельки у него тоже нет.

Имеются и другие детали, общие для опер Изуара и Павези, но отсутствующие у Россини. Например, мотив, пришедший из сказки Перро, когда Золушка одаривает на балу сестер — только не апельсинами, а жемчугами и бриллиантами со своего платья²⁶. Или эпизод встречи Золушки и принца после бала в замке барона: принц не узнает ее, а Золушка рассказывает ему, что ей приснился сон о бале. Принц там не был принцем, и никто не обращал на него внимания, за исключением прекрасной дамы, которая внезапно появилась в сопровождении большой свиты, а затем так же внезапно исчезла²⁷.

То же самое можно наблюдать и при сравнении композиции трех опер. Наиболее значительное число параллелей возникает между сочинениями Изуара и Павези, хотя, конечно, целый ряд сцен перешел в либретто «Золушки» Россини без принципиальных изменений. С другой стороны, некоторые номера последней из названных опер явным образом пересекаются с «Агатиной» и не имеют аналогов в опере «Золушка» Изуара.

Это очень хорошо видно на примере начальной сцены (Интродукции)²⁸. Ее структура во всех трех операх почти одинакова: вначале — дуэт Клоринды и Тисбы, затем песенка Золушки, которую сестры бранят. Слова этой песенки у всех разные, но, как видно из таблицы (Таблица 5), Ферретти позаимствовал начало у Фиорини.

Следующая сюжетная веха — появление Алидора под видом нищего — также есть во всех трех операх, что неудивительно, поскольку это один из ключевых моментов общей коллизии. Однако дальше версии отличаются. У Изуара и Павези сцена заканчивается общим ансамблем четверых участников, в центре которого — отношение сестер к нищему и его диалог с Золушкой. У Россини же, как мы знаем, эта сцена прерывается хором придворных, пришедших возвестить «любезным дочерям Дона Маньифико», что к ним приедет сам принц и лично пригласит их на бал, где будет выбирать себе невесту. В результате интродукция завершается ансамблем с хором, а новый сюжетный узел завязывается в музыкальной сцене, а не в диалоге или речитативе, как у Изуара и Павези.

²⁴ Мотив исчезнувшей свиты есть и у Павези [Ibid., 50].

²⁵ Клоринда: «Мы нашли только одну из ее красивых зеленых туфелек, которую она уронила, когда сбежала» ("On n'a plus trouvé qu'un de ses jolis petits souliers verts qu'elle a laissé tomber au moment où elle s'échappait"). См.: Isouard N. Cendrillon... P. 57.

²⁶ Isouard N. Cendrillon... P. 51; Pavesi S. Agatina... P. 45.

²⁷ Isouard N. Cendrillon... P. 70; Pavesi S. Agatina... P. 56.

²⁸ Подробное сравнение (в том числе с музыкальной точки зрения) Интродукций в операх Павези и Россини проведено в статье Фаббри [6, 107–109].

Таблица 5. Стroeение интродукций в операх Изуара, Павези и Россини
Table 5. The Introductions' structure in the 3 operas

Этьен / Изуар	Фиорини / Павези	Ферретти / Россини
I д.	I д.	I д.
ИНТРОДУКЦИЯ. Квартет (Золушка, Клоринда, Тисба, Алидор) Дуэт сестер Песенка Золушки <i>(Il était un p'tit homme — Он был маленьким человеком)</i> Появление Алидора под видом нищего: <i>(Смилуйтесь над моими страданиями; умирая от холода и голода, я прошу кусок хлеба. Внемлите моей мольбе; подайте, пожалуйста²⁹)</i>	ИНТРОДУКЦИЯ (Клоринда, Тисба, Агатиная, Алидора) Дуэт сестер Песенка Золушки <i>(C'era una volta un Re bello — Жил-был король красивый)</i> Появление Алидора под видом нищего: <i>(Подайте, синьоры, старому бедняку, что вот-вот умрет от голода ... Кусок хлеба, немного денег, прошу вас, сжальтесь³⁰)</i>	ИНТРОДУКЦИЯ и хор <i>(Клоринда, Тисба, Анжелиная, Алидора, хор)</i> Дуэт сестер Песенка Золушки <i>(Una volta c'era un Re — Жил-был король)</i> Появление Алидора под видом нищего: <i>(Подайте немного³¹)</i> Хор <i>(O figlie amabili di don Magnifico)</i>

В таблице ниже представлено также соотношение других сюжетных поворотов и номеров (Таблица 6): мы видим, например, что идея арии, в которой Барон рассказывает о своем сне, заимствована из «Агатины»³²; у Изуара это разговорная сцена³³. С другой стороны, в следующих сценах Фиорини следует за Этьеном — правда, меняя местами соло главной героини и дуэт Принца с наставником³⁴. Ферретти же заменяет эти эпизоды дуэтом Рамиро и Анджелины³⁵.

Таблица 6. Сцены первого акта
Table 6. The First acts' scenes

Этьен / Изуар	Фиорини / Павези	Ферретти / Россини
I д., сц. 3–6	I д., сц. 4–5	I д., сц. 4
появление Барона – разговорная сцена № 2. Романс Золушки <i>(Я скромна и покорна / <u>Мир мало меня видит</u>)</i> № 3. Дуэт Принца и Алидора	№ 2. Каватина Барона <i>(Mentre dorme il genitore)</i> № 3. Дуэт Принца и Алидора № 4. Ария Агатины <i>(Плохо одетая, <u>скрытая ото всех</u>)</i>	№ 2. Каватина Дона Маньфики <i>(Miei rampolli femminini)</i> № 3. Дуэт Рамиро и Анджелины

²⁹ Ayez pitié de ma misère transi de froid, mourant de faim, je demande un morceau de pain. Soyez sensible à ma prière; **La charité**, s'il vous plaît (Isouard N. Cendrillon... P. 4).

³⁰ **La carità**, signore, a un vecchio poverello, che or or di fame muore... Un tozzo, un quattrinello vi chiedo per pietà (Pavesi S. Agatina... P. 10).

³¹ Un tantin **di carità** (Rossini G. La Cenerentola... P. 4).

³² Pavesi S. Agatina... P. 13–14.

³³ Isouard N. Cendrillon... P. 7.

³⁴ Pavesi S. Agatina... P. 17–19; Isouard N. Cendrillon... P. 14–20.

³⁵ Rossini G. La Cenerentola... P. 11–12.

Интересный случай — появление Дандини (Таблица 7). У Изуара оно сопровождается хором охотников, воспевающих доблесть принца, после чего следует комическая разговорная сцена, где переодевшийся оруженосец переспрашивает свиту, действительно ли это он убил зверя. Придворные уверяют — да, убил именно он, а Дандини отвечает, что, кажется, вообще не стрелял³⁶. В опере Павези хор охотников сохранен (причем в тексте есть явное сходство с первоисточником³⁷ — см. Таблицу 7), но выход этого персонажа превращен в арию — и это как раз то, что позаимствовал Ферретти. Хор, предвещающий сцену, в россиниевской «Золушке» тоже имеется, но он уже никак не связан с охотой³⁸.

Таблица 7. Сцена появления Дандини под видом принца
Table 7. Dandini's appearance scene (disguised as the Prince)

Этьен / Изуар	Фиорини / Павези	Ферретти / Россини
I д., сц. 10	I д., сц. 10	I д., сц. 6
№ 5. Хор [охотников] О прекрасный день! Постоянно новое развлечение. Охота окончена, и начнется бал. Пусть все приветствуют лучшего из наших королей; пусть звучит эхо от грома его подвигов!³⁹ Диалог Дандини и охотников (разговорная сцена)	№ 7. Хор охотников (Coro di Cacciatori) Давайте воспевать гордые подвиги нашего великодушного короля. Его правая рука подобна молнии, что сбивает с ног чудовищ и зверей; пусть на всех берегах звучит слава его доблести!⁴⁰. Каватина Дандини (Come Alcide io torno in armi)	№ 4. Хор Выбирайте невесту, поторопитесь: время бежит, иначе угаснет княжеский род⁴¹. Каватина Дандини (Come un'ape nei giorni d'aprile)

Бросающееся в глаза композиционное различие между «Золушкой» Изуара, с одной стороны, и операми итальянцев, с другой — количество актов: в первом случае их три, во втором — по два. И можно было бы ожидать, что Россини здесь следует за Павези. Однако это не так: в «Агатине», как и у Изуара, первый акт заканчивается сценой, где Золушка умоляет отчима взять ее на бал — в общих чертах она соответствует квинтету из первого действия россиниевской оперы. Следовательно, второй акт начинается со сцены волшебного сна и продолжается балом, который включает в себя турнир, проходящий,

³⁶ Isouard N. Cendrillon... P. 27.

³⁷ Pavesi S. Agatina... P. 26.

³⁸ Rossini G. La Cenerentola... P. 13–14.

³⁹ Oh! la belle journée! Toujours nouveau plaisir. La chasse est terminée, Et le bal va s'ouvrir. Que chacun applaudisse Au meilleur de nos rois; Que l'écho retentisse Du bruit de ses exploits!

⁴⁰ Del nostro Re magnanimo Cantiam le gesta altere E'la sua destra un fulmine, Ch' atterra mostri, e fiere; In ogni lido — il grido Suoni del suo valor.

⁴¹ Scegli la sposa, affrettati: s'invola via l'età: la principessa linea, se no si estinguerà.

впрочем, за кулисами, номера Золушки и ее сестер, демонстрирующих свои таланты, и, наконец, бегство главной героини.

Напомню, что у Россини все не так. Сцена во дворце принца вынесена в финал первого действия и построена совершенно по-другому: никакого турнира, никаких песен и танцев, зато есть комические сцены — с Доном Манифико, которого Дандини назначает хранителем винных погребов, и с сестрами Золушки, борющимися за внимание мнимого принца и отвергающими настоящего. И само появление Золушки на балу представлено совершенно иначе. Кроме того, покидает дворец принца она уже во втором действии, причем не убегает, а просто уходит.

В дальнейшем развитии действия «Золушка» Россини все дальше отходит от опер Изуара и Павези. В последних нет ни арий Дона Манифико и принца, ни грозы, ни сломавшейся кареты и ничего похожего на знаменитый секстет. Абсолютно по-разному решены и финалы⁴². Единственное, что Ферретти позаимствовал для второго акта — это дуэт Дандини и Барона, где первый открывает второму, что он вовсе не принц, а слуга [10, 222].

Таким образом, несмотря на сходство в сюжете и отчасти в композиции, либретто россиниевской «Золушки» отнюдь не тождественно своим прототипам. Ферретти как гораздо более опытный либреттист, чем Фиорини, уходит несравнимо дальше от первоисточника, избавляясь от дивертисментных эпизодов и сцен, затягивающих действие. Он также более решительно перестраивает структуру — и отдельных номеров, и сцен, и целых актов. Он полностью отказывается от волшебства, одновременно усиливая комическую составляющую либретто. Заимствуя драматургические ходы, образы и приемы, он трансформирует их, порой до неузнаваемости.

И то, что именно россиниевскую «Золушку» мы помним сегодня, неслучайно. Это поразительное сочинение. На первый взгляд кажется, что оно состоит из одних заимствований — у Изуара и Павези Россини взял сюжет, а у себя самого — значительную часть музыкального материала из собственных более ранних опер. Однако в его «Золушке» случилось то же, что до этого произошло в «Севильском цирюльнике»: этот музыкальный материал обрел наконец предначертанные ему судьбой сюжет и либретто, и в результате получился шедевр, затмивший все предшествующие оперы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Wunderlich W.* Cenerentola Rises from the Ashes. From Fairy-Tale Heroine to Opera Figure // *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* / ed. by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. — Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010. — P. 542–567.

⁴² Андреа Кеган, сравнивая финалы «Агатины» и «Золушки» Россини, подчеркивает, что Фиорини и Павези, «вдохновленные “Золушкой” Изуара», и «в отличие от Ферретти» [14], помещают партию Принца в центр музыкального действия финальной сцены [ibid.].

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

2. *Hagberg K. A. Steibelt, Daniel (Gottlieb) // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — Vol. 4. — P. 534–535.*
3. *Берлова М. С. «Золушка» Николо Изуара и Шарля Этьенна: спектакль-предвестник шведского романтизма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2020. — № 3. — С. 8–21. — DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21*
4. *Fend M. Cendrillon (i) // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — Vol. 1. — P. 797.*
5. *Ballola G. C. Pavesi, Stefano // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — Vol. 3. — P. 922–923.*
6. *Fabbri P. Da Agatina ad Angelina: "Cendrillon" tra Pavesi e Rossini // Studien zur Musikwissenschaft. — 2002. — 49. Bd., Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag. — S. 107–114.*
7. *Osborne R. Cenerentola, La // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — Vol. 1. — P. 799–801.*
8. *Senici E. G. Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time. — Chicago, IL: University of Chicago Press, 2019. — 358 p. — DOI: 10.7208/chicago/9780226663685.001.0001*
9. *Marino M. Rossini e Pavesi. A proposito di un'aria dell'Eduardo e Cristina // Bollettino del centro rossiniano di studi 26. — 1986. — Nn. 1–3. — P. 5–14.*
10. *Salvagno A. La Vita e l'Opera di Stefano Pavesi (1779–1850). — Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2016. — 678 p.*
11. *Osborne R. Rossini. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. — 392 p.*
12. *Brumana B. Un sogno in Do maggiore, ossia una parodia della dimensione onirica nella "Cenerentola" di Rossini // La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura, a cura di Hermann Dorowin et alii. — Perugia: Morlacchi Editore U. P., 2014. — P. 177–187.*
13. *Roberts W. Rossini and Post-Napoleonic Europe. — Rochester: University of Rochester Press; Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015. — 233 p.*
14. *Chegai A. Rossini. — Milano: il Saggiatore, 2022. — E-Book. — 560 p.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. В. Пилипенко — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Wunderlich W. Cenerentola Rises from the Ashes. From Fairy-Tale Heroine to Opera Figure // Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media / ed. by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010. P. 542–567.*
2. *Hagberg K. A. Steibelt, Daniel (Gottlieb) // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 4. P. 534–535.*
3. *Berlova M. S. "Zolushka" Nikolo Izuara i SHarlya Et'enna: spektakl'-predvestnik shvedskogo romantizma ["Cinderella" by Nicolas Isouard and Charles Etienne: A Harbinger of the Swedish Romanticism] // Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020. No. 3. P. 8–21. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-8-21*
4. *Fend M. Cendrillon (i) // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 1. P. 797.*
5. *Ballola G. C. Pavesi, Stefano // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 3. P. 922–923.*
6. *Fabbri P. Da Agatina ad Angelina: "Cendrillon" tra Pavesi e Rossini // Studies in Musicology. 2002. 49. Vol., Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag. P. 107–114.*

7. *Osborne R.* Cenerentola, La // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie: in four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. Vol. 1. P. 799–801.
8. *Senici E. G.* Music in the Present Tense. Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2019. 358 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226663685.001.0001
9. *Marino M.* Rossini and Pavesi. About an aria of Eduardo and Cristina // Bulletin of the Rossinian Center of studies 26. 1986. Nn. 1–3. P. 5–14.
10. *Salvagno A.* The Life and Work of Stefano Pavesi (1779–1850). Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2016. 678 p.
11. *Osborne R.* Rossini. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. 392 p.
12. *Brumana B.* A dream in C major, or a parody of the dream dimension in Rossini's "Cinderella" // The elusive logic of the soul. The Dream in literature, edited by Hermann Doro Dor Perugia: Morlacchi Editore U. P., 2014. P. 177–187.
13. *Roberts W.* Rossini and Post-Napoleonic Europe. Rochester: University of Rochester Press; Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015. 233 p.
14. *Chegai A.* Rossini. Milano: il Saggiatore, 2022. E-Book. 560 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Nina V. Pilipenko — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 02.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 18.10.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80



Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям



Юлия Петровна Медведева

Нижегородская государственная консерватория

им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,

jul-medvedeva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Аннотация: Статья посвящена эволюции осмысления и претворения культуры Дальнего Востока в нарративах западных опер XX века. В качестве материала автор обращается к операм «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Река Керлю» Бенджамина Бриттена, «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр.

Целостный взгляд на эволюцию восприятия и интерпретации Востока в опере XX века до сих пор не предпринимался. Оперы Пуччини и Бриттена не рассматривались в аспекте нарратологии, «Ночь в китайской опере» Вейр практически не изучена.

В статье прослеживается путь трансформации видения Китая и Японии в европейских оперных нарративах XX века — от противоборства миров к их взаимопроникновению и осознанию глубинного тождества. Выделяются два основных этапа эволюции восточной темы в XX столетии, грань между которыми была прочерчена событиями Второй мировой войны.

В оперных нарративах первого этапа отмечается связь с романтической традицией персонализации Запада и Востока как мужского и женского начал с неизменной победой Запада.

В оперных нарративах второго, поворотного, этапа демонстрируется исчезновение конфликта между Востоком и Западом. Инструментами диалога культур у Бриттена и Вейр становится отражение сюжетов одной культуры в нарративе другой, а также сопоставление театральных систем: европейской и дальневосточной.

Ключевые слова: нарратив в опере, Восток в опере, опера XX века, «Мадам Баттерфляй», «Турандот», «Река Керлю», «Ночь в китайской опере», Пуччини, Бриттен, Вейр

Для цитирования: Медведева Ю. П. Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 70–80. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80

Musical theatre

Original article

East and West in opera narratives of the 20th century: from collisions to mirror images

Yulia P. Medvedeva

M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
jul-medvedeva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract: The article is devoted to the evolution of the perception and implementation of the culture of the Far East in the narratives of Western operas of the twentieth century. As material, the author turns to "Madama Butterfly" and "Turandot" by Giacomo Puccini, "Curlew River" by Benjamin Britten, "A Night at the Chinese Opera" by Judith Weir.

A holistic view of the evolution of the perception and interpretation of the East in the opera of the twentieth century has not yet been undertaken. Operas by Puccini and Britten were not considered from the perspective of the specifics of narrative, Weir's "A Night at the Chinese Opera" is practically unexplored.

The article traces the path of transformation of the perception of China and Japan in European opera narratives of the twentieth century from the confrontation of worlds to their interpenetration and awareness of deep identity. There are two main stages in the evolution of the oriental theme in the twentieth century, the line between which was drawn by the events of the Second World War.

In the operatic narratives of the first stage, there is a connection with the romantic tradition of personifying the West and the East as masculine and feminine principles with the invariable victory of the West.

The opera narratives of the second, pivotal stage demonstrate the disappearance of the conflict between East and West. As tools for the dialogue of cultures, the author notes Britten's and Weir's reflection of plots from one culture in the narrative of another, as well as the comparison of theatrical systems: European and Far Eastern.

Keywords: narrative in opera, Orient in opera, 20th century opera, "Madama Butterfly", "Turandot", "Curlew River", "Night at the Chinese Opera", Puccini, Britten, Weir

For citation: Medvedeva Yu. P. East and West in opera narratives of the 20th century: from collisions to mirror images. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):70-80. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80

Для европейской оперы едва ли не с первых шагов ее существования был характерен интерес к Востоку: эта тема давала столько многообещающих авансов — и сюжетных, и сценических, и музыкальных, — что не воспользоваться ими музыкальный театр просто не мог. Тем не менее в вопросе эволюции оперного ориентализма до сих пор немало непроященного. Данная статья посвящена рассмотрению наиболее значимых опер XX века,

связанных с Китаем и Японией («Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Река Керлю» Бенджамина Бриттена, «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр), а также выявлению основных этапов развития восточной темы в оперных нарративах XX века.

Начиная со второй половины XIX века контакты между странами и регионами Евразии активизировались. Все больший интерес начал вызывать Дальний Восток. Определенный поворот обозначили два события: подписание в 1854 году Канагавского договора об окончании самоизоляции Японии и поражение Китая в опиумных войнах, завершившееся в 1860 году принятием требований западных государств. На Дальний Восток хлынули европейцы, возник небывалый бум интереса к Японии и Китаю, который позднее, в XX веке, начал порождать все новые и новые формы взаимодействия. Суть изменений заключалась в постепенном осознании глубинного тождества Востока и Запада, в движении от противоборства миров к их взаимопроникновению.

В опере XX века обозначенная эволюция отразилась в полной мере. Условной точкой отсчета новой волны интереса к Дальнему Востоку стало творчество Пуччини. «Мадам Баттерфляй» (1903) и «Турандот» (1926) — наиболее значимые «портреты» Японии и Китая в музыке первой половины столетия. Обе оперы хорошо изучены, однако в аспекте нарратологии не рассматривались. При всех очевидных сюжетно-драматургических и музыкальных отличиях, в нарративах «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» много общего. Прежде всего, каждый из них базируется на изложении концентрического сюжета с явной причинно-следственной связью между соседними звеньями, и нарративы опер выстраиваются в виде непрерывного целостного повествования. В обоих случаях показана встреча Востока и Запада как двух противоположных миров. В отношении первой оперы данный тезис не вызывает сомнений: американец Пинкертон и японка Чио-Чио-сан воплощают полярные системы мировоззрения, далекие культуры. Оба главных героя второй оперы — татарский принц Калаф и китайская принцесса Турандот — формально представляют Восток, но на уровне музыкального языка Калаф показан чужестранцем, истинным сыном Европы («из всех персонажей *“Турандот”* именно *Неизвестный принц* больше всего выдает свое итальянское происхождение», — пишет О. Е. Левашева. [1, 478]). В обеих операх Пуччини следует традиции, которая сложилась еще в «Похищении из сераля» Моцарта: Запад и Восток персонифицируются и образуют бинарное противостояние. В XIX веке оно часто принимало формы гендерного и заканчивалось символической победой Запада (Роланд и Флоринда во «Фьербрасе» Шуберта, Арманд и Пальмида в «Крестоносце в Египте», Васко да Гама и Селика в «Африканке» Мейербера, Джеральд и Лакме в опере Делиба, Пьер и Мадам Хризантема — Мессаже: западное здесь выступает в качестве мужского, восточное — в качестве женского начала, которое должно подчиниться мужской власти и силе). Пуччини в целом следует этой традиции: Калаф губит Лю и покоряет Турандот, Пинкертон утверждает свои интересы вопреки желаниям и жизни Чио-Чио-сан.

Противостояние Востока и Запада в оперных нарративах — продукт колониального мировоззрения, наполненного своеобразными стереотипами, касающимися стран и народов. Как писал Эдвард Саид, *«отношения между Западом и Востоком — это отношения силы и господства, они подобны гендерным отношениям в традиционном обществе»* [2, 6]. Но к началу XX века Восток уже ассоциируется не столько со слабостью, сколько с опасностью и угрозой: в последней опере Пуччини он принимает облик жестокой Турандот — «принцессы смерти». Не случайно задуманный финал так и не был написан рукой автора оперы: Турандот в нем должна была внезапно переродиться и склониться перед чувством любви к чужестранцу Калафу (фактически — к Западу). Такое было возможно в рамках эстетики XIX века, но к 1920-м годам уже вызывало большие сомнения.

События Второй мировой войны коренным образом изменили соотношение сил: дистанция между Западом и Востоком резко сократилась. Сначала возникла настоятельная потребность изучать Японию, чтобы, по словам Рут Бенедикт, *«найти ответы на многие вопросы о нашем враге»* [3, 7]. Позже, после подписания 2 сентября 1945 года в Токио Акта о капитуляции, противостояние враждующих миров фактически завершилось. В Европе и Америке началась волна основательного изучения дальневосточной культуры, что не могло не найти отражения и в музыке. В операх второй половины XX века Дальний Восток уже не рассматривается как чуждый или принципиально иной, напротив, возникает идея отражения сюжета одной культуры в нарративе другой.

Новый подход к решению проблемы «Восток — Запад» открыл Бенджамин Бриттен в «Притчах для церковного исполнения». Как известно, в 1956 году композитор ездил в Японию; в Токио он посетил два спектакля традиционного театра но¹. На сцене выступала труппа Уметани, работавшая в традициях знаменитой школы Кандзэ — одной из пяти главных школ японского театра но. Постановка написанной в XV веке пьесы Мотомаса Дзюро «Сумидагава» («Река Сумида») с Такеши Умевака в главной роли произвела на Бриттена настолько большое впечатление, что он посетил спектакль дважды: 11 и 19 февраля [4, 287–288]. «Странная» музыка японской драмы, как пишет композитор, дала ему *«абсолютно новое “оперное” переживание»* [5]. Она стала импульсом к написанию первой из трех опер-притч Бриттена — «Реки Керлью» (1964). Работой над либретто оперы занялся Уильям Пломмер, три года проживший в Японии и хорошо знакомый с культурой этой страны.

До сих пор обращение к китайским или японским элементам в операх, прежде всего, определяло соответствующее место действия или специфику персонажей, связанных с Дальним Востоком. Сначала в «Реке Керлью» Бриттен хотел пойти этим же путем и создать «японскую» оперу по пьесе «Сумидагава».

¹ Как указывает Микико Ишии, Бриттен посетил театр, расположенный в районе Суидобаши [4, 287]. Сейчас он носит название Hoshō Noh Theater (宝生能楽堂).

Но постепенно родился иной, более сложный замысел: композитор решил «*избежать стилизации под древнюю Японию*». Он писал об этом так: «*Ничего особенно японского в притче, которую мы написали с Уильямом Пломером, не осталось, но если сцена и публика смогут запечатлеть хотя бы половину напряжения и наполненности первоисточника, мне будет этого достаточно*» [6].

В основе оперы Бриттена — тип встроенного нарратива [7]: Аббат выступает в роли нарратора, совместно с монахами он «рассказывает» и «показывает» историю о женщине, внезапно излечившейся от безумия². «Рассказанное» используется как живой пример для демонстрации Божьего чуда и милости. Отсюда двуслойность структуры оперы: историю поисков Безумной матерью пропавшего сына обрамляют внедейственные процессии и традиционные христианские молитвы монахов и Аббата. Они как бы представляют мир западной христианской культуры. Центральный сюжет о Безумной имеет восточное происхождение: он заимствован из драмы Мотомаса Дзюро, но помещен в иной нарратив. Японский колорит исчезает, действие переносится к вымышленной «реке Кроншнепов» — реке Керлью. Аббат и хор описывают место действия так: «*Между двух королевств река течет. По эту сторону — Земля Запада, по другую — Восточные болота*» [8]. Хотя обе стороны мыслятся как Англия, действие происходит как будто на условной грани между Западом и Востоком, между двумя культурами, двумя мирами. За этой гранью мать и находит дух погибшего ребенка; река Сумида или Керлью ассоциируется с рекой Стикс.

Исходный восточный сюжет композитор преломляет в рамках европейского нарратива. Не случайно Бриттен и Пломер удалили из текста оперы отсылки к японской культуре. Молитвы и обращения к Будде Амида заменены на христианские латинские тексты, а эпизод, в котором Безумная, в соответствии с буддийскими представлениями, говорит, что «*родительские узы не могут пережить могилу*», в опере выпущен — напротив, дух ребенка обещает матери встречу на небесах. Как замечает Д. Олбрайт, цитата стихотворения из «Исэ Моногатари» заменяется обращением к птицам из загадки путешественника³, что, возможно, является отсылкой к загадкам Турандот, которые разгадывает чужестранец Калаф [9, 7]. В нарративе «Реки Керлью» сюжет японской драмы выступает как доказательство Божьего всемогущества, как христианское чудо и таинство. «*Мы показали вам, как в несчастье был явлен знак Божьей милости*», — возглашает в конце Аббат [8].

Персонафикации Запада и Востока, в отличие от опер Пуччини и его путешественников, в сочинении Бриттена тоже не возникает. Один из персонажей

² Аббат совместно с монахами вводит повествование. Однако повествуемые им события разыгрываются артистами, которые произносят свои реплики от первого лица.

³ Безумная говорит Паромщику: «*Позволь напомнить тебе об одном известном путешественнике, который загадал загадку в этом самом месте: Птицы Фенланда, плавают ли вы или летаете, дикie птицы, не в силах разобрать ваш крик, поведайте, тот, кого люблю, все еще в этом мире? жив ли?*» Затем, увидев птиц над рекой, Безумная повторяет им вопрос путешественника: «*Поведайте, тот, кого люблю, на земле? Жив ли?*» [8]. Этот вопрос еще дважды в разных формулировках повторяется хором монахов, тем самым создавая троекратное вопрошание.

оперы, Аббат, выступает в роли рассказчика, двое других, Паромщик и Путник, связывают два мира воедино, Дух ребенка олицетворяет иное измерение. Главная героиня, Безумная, в сюжете соответствует роли матери из японской драмы, но она пришла не из Мияко, как это было в первоисточнике, а от «Черных гор далеко на Западе». В статье Микико Ишии [4] доказывается, что этот образ восходит не только к восточной пьесе Мотомаса Дзюро, но и к архетипу *Mater Dolorosa* (скорбящей по сыну Девы Марии или Рахили) — типичному персонажу средневекового христианского театра. Исполнение всех ролей в опере Бриттена мужчинами тоже имеет двоякие истоки, одновременно соответствуя как традициям драмы но, так и практике исполнения ранних христианских литургических драм.

Как видим, конфликт культур заменяется в «Реке Керлью» их взаимодействием. Композитор опирается и на западную, и на восточную театральные модели. В крайних разделах спектакля выходит на первый план западная традиция, связанная с европейской литургической драмой, мираклем и пассионами (христианские латинские молитвы Аббата и пилигримов, пояснения будущего действия и выведение морали из показанных событий). В центральном разделе (история Безумной матери и ее сына) взаимодействуют две модели: европейская опера и японская драма но. Сюжетностью обладает лишь «внутренний» спектакль, «внешний» же выступает как комментарий-обрамление, акцентируя символически-универсальную функцию показанного.

На уровне музыкальной драматургии Бриттен использует тот же принцип взаимных отражений восточной и западной культур. Действие оперы почти статично и, по словам Л. Г. Ковнацкой, позволяет «погрузиться в созерцание сокровенной сути явлений (югэн)» [10, 5]. Партитура в целом насыщена паузами и «застывшими» эпизодами. Принцип «звучащей тишины», не новый для западной академической музыки XX века, соответствует и традиции обращенной к космосу драмы но, которая воспроизводит «ритмы мировых сфер и стихий» [11, 133]. Тем самым недавнее противостояние Востока и Запада сменяется в опере Бриттена их взаимным отражением друг в друге.

Следующим шагом на этом пути в последние десятилетия XX века стало создание нескольких значительных опер, так или иначе связанных с Дальним Востоком (в частности, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана (1983) и «Никсон в Китае» Адамса (1987)). Идя совершенно различными путями, композиторы конца XX века продолжили развивать намеченные Бриттеном идеи и установки — прежде всего, отказ от ориентализма, от ощущения экзотической чуждости Востока, дистанции между мирами.

Обратимся в качестве примера к самой известной из девяти опер крупнейшего современного британского композитора Джудит Вейр (р. 1954), произведения которой ежегодно звучат на авторитетных концертных и театральных сценах Европы и Америки. Одна из главных особенностей творчества Вейр — тесная связь с национальными художественными традициями разных народов: Англии, Шотландии, Германии, Сербии, Хорватии, Китая.

«Ночь в китайской опере» (1987) не исполнялась в России, но очень популярна за ее пределами: к настоящему времени она выдержала пять различных постановок в Великобритании, исполнялась на сценах США и Нидерландов, а также была записана на аудиодиск фирмой NMC Recordings Ltd. Как пишет Эндрю Кларк [12], это самое репертуарное произведение британской музыки со времени смерти Бенджамина Бриттена. Первоначальным импульсом к созданию «Ночи в китайской опере» стало осознание композитором глубокого внутреннего родства достижений китайской и западной культур. По словам Джудит Вейр, она с изумлением обнаружила, *«что великие продукты западного технологического гения (компас, подвесной мост, чугунолитейный завод и многие другие) были тихо изобретены китайцами за тысячу лет до этого. Когда я начала читать китайские музыкальные пьесы династии Юань (1279–1368), мне в голову пришёл тот же принцип»* [13, 373]. Либретто «Ночи в китайской опере» Вейр написала сама. В центре внимания — актуальные проблемы европейской культуры: власть и личность, справедливость и обман, человек и природа. Рассмотренные в рамках китайского сюжета, они обнаруживают универсальный характер.

Подобно Бриттену, Вейр в «Ночи в китайской опере» использует прием встроенного нарратива: во втором акте на сцене исполняется вставной спектакль. Отдельной фигуры нарратора не возникает, персонажи-работчие в момент отдыха играют пьесу, а главный герой Чао Линь выступает в роли зрителя.

С позиции нарративности «Ночь в китайской опере» организована более сложно, чем «Река Керлью». У Бриттена безусловно нарративен только один, центральный раздел (история Безумной матери). Вейр в «Ночи в китайской опере» создает систему равноправного «двойного нарратива»: перед нами две истории, происходящие в Китае в далекие эпохи. Внешнее «кольцо» повествования (1 и 3 акты) — это события жизни китайского инженера по имени Чао Линь. Действие происходит в XIII веке, когда Китай был захвачен монгольскими войсками Хубилай-хана. В центре оперы, во 2 акте, актеры разыгрывают перед главным героем вставной спектакль по знаменитой драме эпохи Юань. Это пьеса Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чао» на сюжет из китайской истории VI века до н.э. Спектакль, как в зеркале отражающий судьбу Чао Линя, побуждает его к дальнейшим поступкам. Подобно своему однофамильцу из пьесы, он решает отомстить врагам за смерть отца, но в итоге гибнет.

При внешней укорененности событий в китайской культуре, речь идет о вечных темах. Более того, Вейр подчеркивает близость этого сюжета английской культуре; «Ночь в китайской опере» опирается на сюжетные мотивы «Гамлета» Шекспира [13, 374]: в обоих случаях главный герой, под впечатлением от увиденного (вставного) спектакля, решает мстить за отца. Но гамлетовский сюжет помещается у Вейр в иной нарратив. В «Ночи в китайской опере» в сравнении с «Гамлетом» смещены акценты. В трагедии Шекспира «Убийство Гонзаго» — лишь один из сюжетных поворотов в истории

Гамлета; в опере Вейр спектакль «Сирота из семьи Чао» — ключевое событие, к которому стягиваются все эпизоды предшествующей жизни Чао Линя и которое определяет собой всю его дальнейшую судьбу, оно выступает в качестве момента инициации героя. Тем самым с позиции нарратива «Ночь в китайской опере» сближается с *романом инициации*⁴ (заметим, что это не единственное сближение оперы с постмодернистской литературой). По отношению к бриттеновскому решению возникает инверсия: в данном случае западный сюжет становится основой для «восточного» нарратива.

Как отмечалось выше, уже в опере Бриттена дистанция между Западом и Востоком стирается; у Вейр это происходит не менее явно. Герои 1 и 3 актов — китайцы, которые говорят при этом на современном (генетически европейском) музыкальном языке. Дистанция создается не между Востоком и Западом, а между театральными моделями: стилизованной европейской оперы в крайних актах и стилизованной китайской оперы сицью в центральном акте.

В музыке Вейр, как и Бриттена, отсутствуют явные черты ориентализма, которые еще в начале XX века были характерными для трактовки дальневосточных сюжетов в операх. Как отмечает Вейр, в ее намерения *«не входила попытка исторической реконструкции оригинального исполнительского стиля пьесы»* [13, 375]. Композитор иронически усиливает и преувеличивает черты, типичные как для китайской оперы, так и европейской. Обращаясь и к бельканто итальянского типа, и к импрессионистской оркестровой звукописи, и к острой атональной мелодике, и к «приподнятой» и интонационно-витиеватой китайской театральной декламации, композитор каждый раз иронически чуть остранняет исходную модель [14, 34–36]. Противопоставление миров Востока и Запада отсутствует, оба становятся частями единого культурного поля, единым текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтение.

Таким образом, на смену противоборству персонифицированных Востока и Запада в творчестве композиторов второй половины XX века приходит культурный универсализм. Как указывают К. В. Зенкин и А. М. Лесовиченко, начавшееся *«взаимодействие европейских и азиатских художественно-творческих систем... составляет главный нерв сегодняшнего музыкального искусства большинства стран Азии и Европы»* [15, 15]. Не случайно сюжеты одной культуры все чаще находят отражение в нарративе другой, а театральные модели и свойственные им музыкально-интонационные средства вступают в сложный диалог. Развитием этой линии взаимодействия культур стали, в частности, и написанные на рубеже XX–XXI вв. оперы Тань Дуня.

И в заключение — одно наблюдение. Проблема «Восток — Запад» в музыке второй половины XX века во многих случаях смещается из области нар-

⁴ Роман инициации — особая разновидность романа воспитания, выделяемая в современном литературоведении. Роман инициации *«предполагает радикальное изменение статуса личности, обусловленное поисками скрытого смысла жизни и своего места в ней»*, когда «важен сам этап перехода, момент радикального перерождения личности» [18, 20].

ратива в область музыкальной стилистики или архитектоники. А значит, полем для решения этой проблемы все чаще становятся не жанры музыкального театра, а внесюжетные сферы инструментальной музыки. Назовем в качестве примера ориентированную на *древнекитайскую* Книгу Перемен «И-цзин» «Музыку перемен» Джона Кейджа (1951), инструментальный цикл «японских эскизов» «Семь хайку» Оливье Мессиана (1962), ансамблево-оркестровое произведение Софии Губайдулиной «В тени под деревом» (1998), которое представляет собой опыт соединения европейских, китайских и японских инструментов. Все эти наблюдения можно рассматривать как аргументы к все чаще высказываемой в современной науке идее становления единого евразийского музыкального и общекультурного пространства⁵.

Наверное, было бы слишком смело утверждать, будто возможности для сюжетных взаимодействий Востока и Запада в музыке исчерпаны. Но очевидно, что время антагонизма восточной и западной культур, а вместе с ним и время ориентализма, действительно закончилось.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Левашева О. Е. Пуччини и его современники. — Москва: Советский композитор, 1980. — 527 с.
2. Саид Э. В. Ориентализм: Западные концепции Востока / пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб: Русский мир, 2006. — 637 с.
3. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры / пер. с англ. Н. М. Селиверстова под ред. А. В. Говорунова. — Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. — 256 с.
4. Ishii Mikiko. The Weeping Mothers in Sumidagawa, Curlew River, and Medieval European Religious Plays // Comparative Drama. — Vol. 39. — No. 3, 4. — 2005. P. — 287–305. DOI:10.1353/cdr.2005.0025
5. Бенджамин Бриттен Опера-притча «Река Керлью» 9 декабря 2019. Англиканская церковь св. Андрея // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского: Концертная жизнь. — URL: https://www.mosconsrv.ru/ru/event_p.aspx?id=164077 (дата обращения: 12.09.2023).
6. Бриттен Б. Предисловие к опере «Река Керлью». Либретто / пер. с англ. А. Инфантьевой, Л. Малышевой. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (дата обращения: 03.08.2022).
7. Агрятин А. Е. «Встроенные нарративы» и повествовательная идентичность: к постановке проблемы (на материале прозы А. П. Чехова) // Narratorium. — 2017. — № 1 (10). — URL: <https://narratorium.ru/2018/04/03/%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9-%D0%B5-%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%BC%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0/> (дата обращения: 22.08.2023).
8. Пломмер У. Река Керлью. Либретто / пер. с англ. А. Инфантьевой, Л. Малышевой. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (дата обращения: 03.08.2023).
9. Albright, D. The River That Flows from Japan to England: "Curlew River". Journal of Irish Studies. — Vol. 21. — 2006. — P. 3–13.
10. Ковнацкая Л. Г. Триптих Бенджамина Бриттена — притчи для исполнения в церкви: Буклет к исполнению. — СПб, 2013. — 8 с.
11. Анарина Н. Г. Японский театр но. — Москва: Наука, 1984. — 213 с.

⁵ См., в частности, [16], [17, 27] и др.

12. *Weir J.* "A Night at the Chinese Opera": Reviews // *Wise Music Classical* — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/> (дата обращения: 19.08.2023).
13. *Weir J.* A Note on a "Chinese Opera" // *The Musical Times*. — Vol. 128. — No. 1733 (Jul., 1987). — P. 373–375.
14. *Медведева, Ю. П.* Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и ее текстомзыкальные прообразы // *Проблемы музыкальной науки*. — 2021. — № 3 (44). — С. 28–38. — DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039
15. *Зенкин К. В., Лесовиченко, А. М.* Музыкальное искусство Евразии как предмет научного исследования // *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*. — 2020. — № 1. — С. 14–17. — DOI: 10.26176/МАЕТАМ.2020.60.10.001
16. *Байдаров Е. У.* Проблемы дихотомии «Запад — Восток», «Восток — Запад» в глобалистике // *Интелрос — Интеллектуальная Россия: Credo new. Теоретический журнал*. — 2007. — № 4. — URL: http://www.intelros.ru/2007/11/26/problemu_dikhonomii_zapadvostok_vostokzapad_v_globalistike.html (дата обращения: 15.08.2023).
17. *Юнусова В. Н.* Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии // *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*. — 2020. — № 1. — С. 20–27. — DOI: 10.26176/МАЕТАМ.2020.50.72.001
18. *Борисеева Е. А.* Роман инициации: проблема жанровой атрибуции // *Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка*. — 2014. — № 1. — С. 20–23.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. П. Медведева — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Levasheva O. E.* Puchchini i ego sovremenniki [Puccini and his contemporaries]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. — 527 p.
2. *Said E. W.* *Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka* [Orientalism. Western Conceptions of the East / Translated by A. V. Govorunov]. St. Petersburg: Russkij mir, 2006.
3. *Benedict, R.* *Хризантема и меч. Модели японской культуры* [The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese culture / Translated by N. M. Seliverstov, ed. A. V. Govorunov]. Moscow: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya, 2004, 256 p.
4. *Ishii Mikiko.* "The Weeping Mothers in Sumidagawa, Curlew River, and Medieval European Religious Plays", *Comparative Drama*. Vol. 39. No. 3, 4. 2005. P. 287–305.
5. Bendzhamin Britten Opera-pritcha "Reka Kerl'yu" 9 dekabrya 2019. Anglikanskaya cerkov' sv. Andrey // *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Koncertnaya zhizn'* [Benjamin Britten Opera-parable "Curlew River" December 9, 2019. St. Andrew's Anglican Church // Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Concert life]. URL: https://www.mosconsrv.ru/event_p.aspx?id=164077 (accessed 12.08.2023).
6. *Britten B.* Predislovie k opere Reka Kerl'yu [Preface to the opera, Libretto of Britten's opera "Curlew River", Translated by A. Infant'eva, L. Malysheva]. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (accessed 03.08.2022).
7. *Agratin A. E.* "Embedded Narratives" and Narrative Identity: Toward a Problem Statement (Based on A. P. Chekhov's Prose) // *Narratorium*. 2017. № 1 (10). URL: <https://narratorium.ru/2018/04/03/%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9-%D0%B5-%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%BC%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0/> (accessed date 15.08.2023).

8. *Plomer W.* Libretto opery Brittena "Reka Kerl'yu" [Libretto of Britten's opera *Curlew River*], Translated by A. Infant'eva, L. Malysheva. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (accessed 03.08.2022).
9. *Albright D.* The River That Flows from Japan to England: "Curlew River", *Journal of Irish Studies*. Vol. 21. 2006. P. 3–13.
10. *Kovnackaya L. G.* Triptih Bendzhamina Brittena — pritchi dlya ispolneniya v cerkvi. Buklet k ispolneniyu [Triptych of Benjamin Britten — parables for church performance. Booklet for performance]. St. Petersburg, 2013.
11. *Anarina, N. G.* Yaponskij teatr no [Japanese noh theater]. Moscow: Nauka, 1984.
12. *Weir J.* "A Night at the Chinese Opera": Reviews // *Wise Music Classical* URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/> (accessed: 19.08.2023).
13. *Weir J.* A Note on a Chinese Opera // *The Musical Times*. Vol. 128. No. 1733, 1987. P. 373–375.
14. *Medvedeva Yu. P.* Galereya zerkal: "Noch' v kitajskoj opera" Dzhudit Vejr i ee tekstomuzikal'nye proobrazy [Gallery of Mirrors: "A Night at the Chinese Opera" by Judith Weir and her textual and musical prototypes] // *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science]. No. 3 (44). 2021. P. 28–38. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039
15. *Zenkin K. V., Lesovichenko, A. M.* Muzykal'noe iskusstvo Evrazii kak predmet nauchnogo issledovaniya [Musical art of Eurasia as a subject of scientific research] // *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost'* [Musical art of Eurasia. Tradition and modernity]. No. 1. 2020. P. 14–17. DOI: 10.26176/MAETAM.2020.60.10.001
16. *Bajdarov E. U.* Problemy dioxotomii «Zapad — Vostok», «Vostok — Zapad» v globalistike // *Intelros — Intellekturnaya Rossiya: Credo new. Teoreticheskij zhurnal* [Problems of the dichotomy "West — East", "East — West" in global studies] // [Intelros — Intelligent Russia: Credo new. Theoretical journal]. No. 4. 2007. URL: http://www.intelros.ru/2007/11/26/problemy_dikhotomii_zapadvostok_vostokzapad_v_globalistike.html (accessed: 15.08.2023).
17. *Yunusova V. N.* Vzaimodejstvie kul'tur kak predposylka formirovaniya muzykal'no-kul'turnogo prostranstva Evrazii [Interaction of cultures as a prerequisite for the formation of the musical and cultural space of Eurasia] // *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity]. No. 1. 2020. P. 20–27. DOI: 10.26176/MAETAM.2020.50.72.001
18. *Boriseeva E. A.* Roman iniciacii: problema zhanrovoj atribucii [Novel of initiation: the problem of genre attribution] // *Vesnik BDU* [Bulletin of the Belarusian State University], Series 4, Philology. Journalism. Pedagogy. No. 1. 2014. P. 20–23.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia P. Medvedeva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Music History Department at M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 31.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 01.09.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-81-85

Народный театр Вьетнама как предшественник национальной вьетнамской оперы



Нгуен Кхак Хоа¹, Юрий Вячеславович Васильев²

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

¹ khachoavocal@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-3356-0564>

² muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Аннотация: Статья посвящена двум типам народного театра Вьетнама, Чео и Туонг, которые подготовили музыкальную культуру страны к освоению жанра оперы европейского типа. Обозначены черты сходства и различия в их эстетике и драматургических принципах. Рассматриваются вопросы репертуара театров, прослеживаются основные сюжетные мотивы спектаклей. Осмысливается роль музыки в спектаклях Чео и Туонг, ее специфические жанровые формы. Подчеркиваются национальные истоки музыки в пьесах Чео и Туонг, а также композиционные особенности спектаклей, которые перекликаются с некоторыми принципами оперного жанра.

Ключевые слова: народный вьетнамский театр, Чео и Туонг, роль музыки в спектаклях, национальные черты музыки, национальная вьетнамская опера

Для цитирования: Нгуен Кхак Хоа, Васильев Ю. В. Народный театр Вьетнама как предшественник национальной вьетнамской оперы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 81–95. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-81-85

Musical theater

Original article

Folk theater of Vietnam as the predecessor of the national Vietnamese opera

¹Nguyen Khac Hoa, ²Yuri V. Vasiliev

^{1,2}Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

¹khachoavocal@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-3356-0564>

²muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Abstract: The article is devoted to two types of folk theater in Vietnam, Cheo and Tuong, that prepared the country's musical culture for mastering the genre of European-style opera. The similarities and differences in their aesthetics and dramatic principles are outlined. The issues of the repertoire of theaters are considered, the main plot motives of the performances are highlighted. The role of music in the performances of Cheo and Tuong, its specific genre forms is considered. The national aspects of music in the plays of Cheo and Tuong are emphasized, as well as the compositional features that resonate with some principles of the opera genre.

Keywords: Vietnamese folk theater, Cheo and Tuong, the role of music in the performances, national features of this music, national Vietnamese opera

For citation: Nguyen Khac Hoa, Vasiliev Yu. V. Folk theater of Vietnam as the predecessor of the national Vietnamese opera. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):81-95. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-40-56 DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-81-85

Вьетнамская опера европейского типа, появившаяся в 1960-е годы, стала тем музыкально-театральным жанром, который сформировался в результате взаимодействия двух культур — европейской (преимущественно французской¹) и традиционной вьетнамской, уходящей своими корнями в глубинные пласты истории страны. Поэтому особенности вьетнамской оперы нельзя понять без учета такой ассимиляции, а также особой предрасположенности к восприятию «чужого». В ее формировании определенную роль сыграли традиционные музыкально-театральные жанры. О них и пойдет речь в статье.

Во вьетнамской традиционной культуре большое значение имеют два вида народного вьетнамского театра, Чео и Туонг, в каждом из которых значитель-

¹ Вьетнам с конца XIX столетия и до 1940-х годов являлся французской колонией.

ную роль играет музыка. В них, как это характерно для театральных жанров традиционной культуры, происходит синтез многих видов художественного творчества: словесных жанров устной традиции, музыки, изобразительного искусства, а также исполнительского мастерства (танец, пантомима, пение, актерские приемы)².

В настоящей статье мы постараемся последовательно охарактеризовать каждый из двух названных видов, обозначить основные этапы их исторического развития, а также выявить их особенности — черты сходства и различия.

Первый вид вьетнамского народного театра — Чео³. Сегодня он считается одной из самых древних, исконных театральных форм вьетнамской традиционной культуры с ярко выраженными национальными признаками.

Чео в качестве представителя театрального жанра начал свое формирование в XIII веке, однако процесс освоения театральных форм в нем начался еще раньше — примерно с X века. Само слово «чео», как пишет вьетнамский автор Нгуен Лантуат, «относится к движениям гребцов на лодках “Чео тхуен” (*Thuyền đòc tộc* — «лодка-долблѐнка») [1, 69]. Первоначально термин «чео» был связан с состязаниями гребцов, нередко проходившими в рамках народных праздничных мероприятий. Во время соревнований звучала ликующая, подбадривающая участников песня зрителей. Постепенно пение и физические движения, имитировавшие работу гребцов, стали неразрывно связанными друг с другом. Терминологически такое объединение и было обозначено сокращенным названием «пение Чео».

Из этой формы пения в XIII веке была создана и простая театрализованная форма Чео, состоящая из коротких декламационных и песенно-танцевальных эпизодов (чтения народных стихов и танцевальных эпизодов ритуализированного характера). Позднее, в XIV веке, исполнители стали использовать сюжеты из фольклорных источников.

Постепенно складывался и расширялся круг типовых сюжетов (принадлежащих, как правило, неизвестным авторам), разыгрываемых на сцене. В разные исторические периоды актуализировались различные сюжеты. Темы заимствовались из повседневной трудовой жизни, народных сказок, буддийских

² Отношение к еще одному виду вьетнамского национального театра — Кай Лыонг, начавшему свое развитие с первых десятилетий XX века под большим влиянием европейской культуры, до сих пор неоднозначное. По словам исследователя Ле Тхи Хоай Фыонг, «Традиционное искусство мы понимаем как жанры, имеющие собственно вьетнамское происхождение, имеющие длительную, многовековую историю формирования и развития, свои четкие особенности, типичные и самобытные черты. (Согласно этим критериям до настоящего времени многие представители сцены считают, что не следует относить искусство Кай лыонг к традиционному искусству Вьетнама...)» [3, 211–212].

³ В русскоязычных источниках термин «чео» транскрибируется по-разному: «тео» (Нгуен Лантуат, Горчакова, Ле Тхи Хоай Фыонг и др.), «тьео» (Чан Выонг Тхань, Нгуен Тхи Тхань Нга). Автором статьи выбран вариант «чео», поскольку в настоящее время на вьетнамских официальных русскоязычных сайтах, посвященных культуре, он обозначается именно так. Однако в некоторых цитатах название этого вида театра дано в другой транскрипции, в соответствии с правописанием в приводимом источнике.

или конфуцианских историй. Впоследствии появились сценки, в которых звучала тема осуждения феодальной системы, разыгрывались ситуации, демонстрирующие агрессивное поведение китайских мандаринов по отношению к представителям вьетнамского народа.

По словам Чан Вионг Тхань, «*Со временем короткие рассказы объединялись в более крупные произведения*» [2, 95]. Также совершенствовались и артистические формы их преподнесения публике.

Но, как пишет Нгуен Лантуат, театр Чео «*практически стал “классическим” лишь в XVIII веке*» [1, 77], когда появилось много известных пьес, названных по именам главных героев: «Лу Бинь и Зыонг Ле», «Чынг Выонг», «Куан Ам Тхи Кинь» и т.д. Их материал передавался исполнителями из поколения в поколение по законам устной традиции вплоть до сегодняшнего дня (пьесы исполняются на сценах и в настоящее время).

В театральной эстетике классического Чео выделяются следующие особенности [3, 81]:

- в спектаклях Чео описывается жизнь простых сельских жителей в контексте бытовых и религиозных проблем, отношений с властью;
- главные персонажи пьес Чео добры и отзывчивы по своим характерам;
- во многих произведениях Чео отражена нелегкая жизнь вьетнамских женщин, готовых жертвовать собой ради других;
- в спектаклях Чео присутствуют комические эпизоды: забавные сценки с высмеиванием дурных привычек людей;
- в Чео добро всегда побеждает зло;
- в пьесы Чео входит народная поэзия.

Музыка в пьесах Чео играет очень важную роль. Представление всегда начиналось с барабанной дробы, что служило своеобразным знаком начала спектакля и для публики, и для участников спектакля — артистов и музыкантов. Музыкальное оформление спектакля, включающего вокальные эпизоды, танцевальные сцены, музыку, сопровождающую декламационные сцены, занимало все время действия, от упомянутого возгласа барабана до последнего эпизода. Музыка Чео, основанная на танцевальных и песенных народных мелодиях, подчеркивала народно-национальный характер представлений этого вида вьетнамского театра.

Отмеченные выше особенности спектаклей Чео воплощались в рамках конкретных сюжетов. Приведем пример одного из них, который несет типовые для классического Чео черты. Это пьеса неизвестного автора под названием «Куан Ам Тхи Кинь». В центре сюжета пьесы — образ несчастной, презираемой в семье мужа, молодой крестьянки Тхи Кинь, испытывающей на себе коварство чиновников-мандаринов, равно как и других богатых представителей местной элиты. В конце концов Тхи Кинь решает уйти от мира: она становится монахиней, чтобы, обретя душевное спокойствие, помогать другим несчастным людям. В этом сюжете показывается быт вьетнамского народа, его традиции, поступки людей — хорошие и дурные, утверждается конечная победа добра над злом.

Театральный стиль спектаклей Чео несет в себе черты характерной для театральной культуры Востока подчеркнутой условности и символичности — в поведении персонажей, их костюмах и т.д. Вместе с тем постановочной и исполнительской эстетике Чео свойственно соединение стабильных (канонических) элементов с определенной импровизационностью в процессе их воспроизведения. К каноническим элементам относятся типы персонажей (крестьяне, мандарины, будды⁴), типовые жизненные ситуации (поездка, сватовство, элементы религиозных обрядов), определенные сюжетные мотивы (например, тяжелого положения женщины, ее страданий...). Каноническими были и принципы голосового оформления театрального сюжета — речь, пение, речевое пение⁵.

Однако при воплощении канона допускалась некоторая свобода: спектакли Чео не имели фиксированной структуры с делением на действия, картины, как в европейском театре. Предполагалась определенная актерская самостоятельность: солистам разрешалось удлинять или сокращать размер вокального фрагмента в зависимости от приема публики.

Спектакли классического Чео обычно исполнялись во внутренних общественных дворах (*сандинь*), дворах пагод и знатных семей. Людей рассаживали посреди двора или перед домом богатой семьи. В этих условиях сцена (*чеосандинь*) представляла собой расстеленную во дворе циновку. Повешенная за циновкой занавеска (других декораций практически не было) создавала своеобразный задник сцены и обозначала пространство действия. Актеры находились внутри этого пространства, а музыканты — по обе стороны от циновки. Так происходило превращение нетеатральной обстановки в сцену для спектакля⁶.

Актерские костюмы и грим в пьесах театра Чео тоже не отличались особой сложностью: в большинстве случаев это была повседневная одежда трудящегося народа, с минимально необходимым сценическим гримом.

Музыка в театре Чео чаще всего представляла собой обработки народных мелодий. Принцип их выбора (его осуществлял обычно самый опытный музыкант в труппе) зависел от содержания и характера пьесы. Сами мелодии в дальнейшем как сохраняли свой первоначальный облик по отношению к фольклорным первоисточникам, так и подвергались изменениям для соответствия особенностям развития сюжета и образов персонажей спектакля.

На сегодняшний день количество фольклорных мелодий в пьесах Чео приближается к 200 (в каждом спектакле обычно используется от 15 до

⁴ Во вьетнамской религиозной традиции «буддой» именуют не только верховное божество, но и человека, который пользуется авторитетом «народного святого».

⁵ О речевом пении подробнее будет сказано далее.

⁶ В наши дни, когда воссоздаются исторические формы театра Чео (направление *Чеосандинь*) и осуществляются стилизации в духе старинных представлений Чео, для оформления спектаклей применяются такие же простые декорации. Сам спектакль нередко исполняется на «исторической сцене» — например, внутри двора сельского клуба (*sân đình*).

20 таких мелодий). Все они созданы в характерной для вьетнамской народной музыки ладовой системе⁷.

Приведем примеры употребления одной из самых популярных для спектаклей Чео мелодий, которая чаще всего звучит в приближенном к фольклорному первоисточнику виде. Это песня «Лойло» (пример 1)⁸. Ее мелодия в фольклорном варианте звучит в ладах *ву* (1–13 тт.) и *кунг* (в заключительных тактах). Мелодия имеет веселый характер и исполняется в быстром темпе⁹.

Пример 1. Песня «Лойло», фольклорный вариант

Example 1. Song «Lối Lỡ», folklore version



«Лойло» — мелодия, характерная, как правило, для любовных эпизодов пьес Чео, сцен долгожданных встреч героев¹⁰. Она соответствует чувствам и оптимистическому настрою персонажей; подтекстовка напева в разных пьесах может меняться, в зависимости от конкретного сюжета (но в контексте общей любовной ситуации).

В целом фольклорные мелодии в спектаклях Чео используются в различных формах: сольной песни, характеризующей персонажа, музыкального материала для дуэтных, ансамблевых или хоровых сцен¹¹. При этом музыка дуэтов, трио и других ансамблей в традиционном варианте всегда звучит в форме совместного унисонного или октавно-унисонного пения. Это не случайно: традиционная вьетнамская музыка монодийна и не предполагает сколько-нибудь развитых форм многоголосия европейского типа¹².

Хор в Чео в основном характеризует крестьянских девушек (мужские или смешанные хоры используется редко). Обычно хор вступает в диалог с главным

⁷ Пятиступенная ладовая система вьетнамской музыки построена на пяти ступенях звукоряда *хо, сы, санг, се конг* (в европейской музыкальной системе выглядит как *с, d, f, g, а*). В рамках этой пентатоники в народной вьетнамской музыке существуют шесть видов ладов — *буй, ву, суан, оан, кунг, зок* и три лада с территории Тай Нгуен: *нгуен-1, нгуен-2, нгуен-3* (см. Приложение).

⁸ Напев приведен по: Hoàng Kiều. Hà Hoa. Những làn điệu chèo cổ chọn lọc. Hà Nội. Văn Hoa. 2007. P. 355.

⁹ Слова в фольклорном варианте: «Иду я на ярмарку, по дороге сидим около дерева Да, и я вижу красавицу».

¹⁰ Мелодия звучит во многих пьесах: «Суй Ван», «Наш край», «Чинг Нгуен» и др.

¹¹ Народную мелодию в процессе спектакля может исполнять и ансамбль инструментов.

¹² Попытки гармонизации образцов вьетнамской традиционной музыки предпринимаются только с первых десятилетий XX века.

персонажем, отвечая на его вопросы, а также участвует в массовых финальных сценах спектакля, что перекликается с аналогичными принципами завершения большинства классических европейских опер, где в финальном номере задействован весь состав солистов, хора и оркестра. В хоровых эпизодах Чео так же, как и в ансамблях, нет многоголосия в привычном смысле: все поется в унисон.

Помимо пения в театре Чео существует и так называемое «речевое пение». Это распев текста, занимающий промежуточное положение между декламацией и вокализацией. Особенности речевого пения складывались под влиянием тональной природы вьетнамского разговорного языка. Речевое пение рождается из естественного речевого произнесения, либо как столь же естественное «возвращение» из пения в речевую стихию¹³.

Контур мелодической линии речевого пения в том или ином эпизоде спектакля артист может импровизационно разнообразить: на те же слова или стихи создать речевую мелодию, каждый раз новую.

Цель, которую преследует речевое пение в спектаклях Чео, двояка. С одной стороны, оно способствует поддержанию возвышенного строя чувств персонажа (заданных пением) в момент перехода от пения к декламации стихов, когда основной акцент уже делается на произносимое слово. С другой стороны, в диалогических сценах речевое пение усиливает эмоции говорящего в рамках внешне обыденной бытовой речи.

Приведем пример эпизода из спектакля Чео, где перемежаются пение, речь и речевое пение. Перед нами фрагмент пьесы «Чыонг Вьен». Один из ее персонажей, Тхи Фыонг (Thị Phương), невеста Чыонг Вьена, в сцене его сватовства к ней произносит несколько фраз, уподобляя молодых девушек то каплям дождя, то раскрывающимся бутонам цветов (пример 2).

Пример 2. Фрагмент пьесы «Чыонг Вьен»
Example 2. A fragment of the play «Trương Viên»

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Речевое пение' (Speech song) and the second 'Пение' (Song). The lyrics are: 'Thân em như hạt mưa sa, hạt vào đài ngọc hạt rơi xuống giếng thân thiếu nữ như hoa chính chiến i i i i i i như nụ tầm xuân i i mọc giữa ơ rừng.'

Первую фразу, «Девушки — как капли дождя: падают, куда получится — и во дворец, и на поле», герой исполняет в форме речевого пения («Thân em... xuống giếng»), а вторую, «Девушки — как цветочки, как весенний бутон среди поля», — вокально, медленно и задумчиво (мелодия в ладе кунг взята из народной песни «Дождь»).

¹³ Для усиления необыденности произнесения текста во время речевого пения оно практически всегда сопровождается инструментальным звучанием.

В спектаклях театра Чео, как уже говорилось, всегда присутствует ансамбль народных музыкальных инструментов. Эти инструменты включают в себя три основные группы: струнные, духовые и ударные. К струнным инструментам относятся лютни *дан нгуэт* (*đàn nguyệt*) и *дан нхи* (*đàn nhị*), а также монохорд *дан бай* (*đàn bầu*); к духовым — вьетнамская бамбуковая флейта *шао* (*sáo*).

Большую группу национальных инструментов в ансамблях, сопровождающих спектакли Чео, составляют ударные инструменты. Среди них значительную роль играют барабаны: большой — *тронгкай* (*trống cái*), средний — *тронгкон* (*trống con*), маленький — *тронгком* (*trống cơm*) и еще более миниатюрный — *мо* (*mô*). Все они сделаны из дерева и высушенной коровьей кожи и имеют басовый тембр звука (кроме *мо*, звучащего более высоко).

Также в группу ударных инструментов входят маленькие металлические тарелки — *тханла* (*thanh la*) и *сансэнг* (*xập xèng*). Их высокие звуки на фоне басового тона барабанов существенно расширяют диапазон ударного звучания.

В спектаклях Чео инструменты выполняют множество функций: они сопровождают пение, танцы, осуществляют переходы между сценами. Ударные инструменты имеют и свои сольные номера.

Процесс освоения партий инструменталистами происходил так же, как и актерами театра Чео: по законам устной традиции. Поскольку отдельные инструменты часто дублировали вокальные мелодии, в случаях нештатных ситуаций с артистом-певцом они могли заменить вокальное исполнение.

Большую роль в спектаклях Чео играли и танцевальные эпизоды. Как правило, отдельной танцевальной труппы в коллективе Чео не существовало, ее роль выполняли участники хора, усиленно воспроизводя наиболее простые танцевальные движения (чтобы сохранить ровность дыхания для дальнейшего пения); случалось, что состав певческо-танцевальной труппы даже пел за сценой. Музыка танцевальных сцен нередко тематически связана с предшествующей или последующей сценой.

В начале XX века спектакли Чео были перенесены уже на городские театральные подмостки, а с 1914 г. сформировались параллельно два вида Чео: *Чеванминь* («цивилизованное Чео») и, с 1920 годов, *Чеокайлыонг* («реформированное Чео»).

Оба вида были отмечены новаторским характером¹⁴. Особенности нововведений в театре Чео на этом историческом этапе были определены подражанием законам европейской оперы (сходные элементы в структуре и функционировании формы музыкального театра). Так был осуществлен еще один шаг вьетнамского традиционного театра: навстречу оперному жанру европейского типа, но с неизменным сохранением национальной специфики¹⁵.

¹⁴ Новаторский тип театрального спектакля *Чеокайлыонг* инициировал и осуществил драматург и певец Нгуен Динь Нги с начала 1920-х годов и вплоть до августовской революции 1945 года.

¹⁵ В 2021 году из Вьетнама в международную организацию ЮНЕСКО был направлен запрос с предложением «признать искусство Тьео мировым культурным наследием» [3, 87].

* * *

Театр Туонг — вторая форма театрально-музыкального спектакля в традиционном искусстве Вьетнама. Театральное направление Туонг появилось около XIV века и на протяжении нескольких столетий развивалось параллельно с Чео. Его особенностью стало переплетение элементов вьетнамской и китайской культур. В эстетике Туонга — *«выражение культурно-аксиологических установок вьетнамской аристократии»* [1, 110], которая именно в это время испытывала сильное культурное влияние Китая и его религии. По словам В. П. Ларина, *«Театр Туонг немыслим без понимания традиций конфуцианства, которое с XIV века господствовало в среде феодальной аристократии»* Вьетнама [4, 206].

Процесс формирования и совершенствования театра Туонг происходил вплоть до XVII–XVIII столетий. Классический вид он приобрел в XVIII веке при династии Нгуен, объединившей Вьетнам и начавшей восстановление страны. Императоры Нгуена заимствовали многие достижения китайской культуры в области архитектуры, литературы, музыки, театра (в частности, сценического театрального движения, актерского исполнительства, искусства грима). Для вьетнамской культуры они служили в качестве своеобразного эталона.

Если в сюжетах Чео большое место занимали эпизоды, посвященные критическому осмыслению фигуры властного мандарина, то главные темы пьес Туонга — прогрессивный император и прогрессивная феодальная система правления, причем с использованием конфуцианской теоретической основы в системе правления. В сюжетах Туонга всегда преобладали красивые истории об императорах и мандаринах¹⁶.

Начиная с XVIII века искусство классического Туонга развивалось на территории всего Вьетнама. Это проявлялось и в организации многочисленных театральных трупп, и в создании большого числа пьес, предназначенных для постановок на сценах этого театра.

В Туонге, в отличие от Чео, господствовала письменная традиция в пространстве литературных сюжетов, положенных в основу театральных пьес. Сами тексты заимствовались из авторской вьетнамской, реже китайской поэзии (часто их создателями были императоры, образованные чиновники-мандарины или другие представители вьетнамской элиты). В пьесах Туонга также присутствуют отрывки из литературных повестей. Проза часто использовалась в форме *лой хьонг (lối hường)* — короткого повествовательного текста на китайском языке¹⁷.

¹⁶ Нгуен Лантуат пишет: *«Классический Туонг возник и развивался как героический театр феодальной эпохи, поэтому героическое начало олицетворяют добрые государи и верные подданные. Героев Туонг любят за их патриотизм, верность Родине, за мужество и доброту»* [5, 23]. При этом исследователь отмечает, что в Туонге гораздо ярче проявляют себя верноподданные (благородного происхождения или простые), нежели собственно император как персонаж пьесы [там же].

¹⁷ Китайский язык в то время был в основном языком вьетнамской элиты.

Самые известные из пьес Туонга относятся к XIX — началу XX века, они принадлежат автору Нгуен Хиен Зинг (Nguyễn Hiễn Đình, 1853–1926): «Сон Хау» («Sơn Hậu»), «Зыонг Чан Ту» («Dương Chấn Tử»), «Меч Ан Трао» («An Trào kiếm») и другие. Выдающимся драматургом и сценаристом театра Туонг проявил себя Дао Тан (Đào Tấn, 1845–1907), создавший такие произведения, как «Пять тигров в Биньлиеу» («Ngũ hổ bình Liêu»), «Охотник Во Там Ты» («Võ Tam Tư chém cáo»), «Данг Кхай» («Đặng Khải»), «Победа над противником» («Bình địch»), «Там Бао Тхай Зам Тху Биеу» («Tam bảo thái giám thủ biểu»).

В отличие от Чео, который исходил непосредственно из народной среды, театр Туонг являлся продуктом, созданным на более высоких уровнях сословной иерархии. Поэтому он выступал в качестве сценической площадки для пропаганды идеологических ценностей правящей феодальной элиты.

Большинство костюмов в театре Туонг были выполнены по образцу придворной одежды династии Нгуен (которые наследовали стиль костюмов династии Цин в Китае) и несли в себе признаки статуса персонажа¹⁸. Существовала цветовая символика костюма: например, желтый цвет одежды был характерен для представителей семьи властелина, другие светлые цвета (розовый, голубой) — для персонажей из сословия мандаринов, темные холодные цвета — для простых людей, а черный и красные цвета — для отрицательных героев.

По этой причине вьетнамские зрители того времени, как правило, сразу узнавали место любого персонажа в сословной иерархии героев пьесы и в некоторой степени могли прогнозировать характерные для него ситуации и особенности его поведения.

С точки зрения эстетики в театре Туонг преобладала система условных и понятных только образованному зрителю жестов-символов. Например, в сценах верховой прогулки генерала фигура лошади на сцене отсутствовала: зритель воссоздавал ситуацию в этом эпизоде по символическим деталям: ярко окрашенному и потому хорошо заметному из зала кнуту, находящемуся в руках исполнителя роли генерала; определенные движения персонажа с кнутом символизировали верховую езду или ведение лошади под уздцы и т.д.

В отличие от литературной части спектаклей, музыка в театре Туонг, как и в Чео, по-прежнему оставалась связанной с устной традицией. Образцами служили народные мелодии, приспособленные к сюжетам пьес, сценическим ситуациям и типажам героев.

В вокальной музыке спектаклей Туонга существовали три вида выражения — декламация, пение и речевое пение. На первый взгляд, это составляет параллель аналогичным формам произнесения в театре Чео. Но между ними есть и принципиальное для языковой культуры Вьетнама отличие: в спектаклях Чео артистами используется диалект северных провинций, а в Туонге —

¹⁸ Многие сценические декорации в театре Туонг также отображают реалии придворной обстановки, например, интерьеры дворца императора или дома чиновника-мандарина.

диалект центральной части Вьетнама (особенно района Хюэ, где находилась столица династии Нгуен до 1945 года).

Музыка в Туонге также в основном состоит из обработок народных мелодий центрального Вьетнама. Поскольку в спектаклях этого вида традиционного театра на сцене находится, как правило, небольшое количество актеров, музыка Туонга, в отличие от Чео, практически не содержит дуэтных и других ансамблевых номеров с совместным пением. В основном, имеют место сольные эпизоды. Это сближает Туонг с особенностями «диалогового» музыкального театра, в котором партии персонажей строятся на чередовании сольных и диалогических (вопросо-ответных) фрагментов.

При этом сольные эпизоды обычно исполняются кантиленой, а диалогические — с помощью речевого пения. Пение — кантиленное и речевое — обычно чередуются, что немного напоминает последовательность «речитатив — ария» в европейской опере.

Из-за малого числа персонажей в спектаклях Туонга, как правило, не бывает и танцевальных номеров. Вместо них, если это не противоречит сюжету пьесы, включены сцены боевых искусств — иногда только под дробь барабанов, иногда под более развитую музыку.

Что касается инструментальной части спектакля, то она во многом подобна традициям театра Чео. Однако новизна тембровой палитры инструментальной музыки Туонга определена включением в ансамбль инструмента *кемзам* (*kèn dăm*), относящегося к группе духовых и имеющего глубокий и меланхолический характер звука. Этот инструмент пришел во вьетнамскую культуру из китайской народной музыки и широко использовался в дворцовых ритуалах династии Нгуен. Кемзам часто звучит в ансамблях, а также в качестве участника дуэта с солистом. В героико-драматических сценах его тембр нередко придает происходящему трагедийные черты.

В качестве подтверждения значительности роли кемзама в тембровой палитре музыки Туонга приведем пример из пьесы «Триеу Динь Лонг спасает императора» («Triệu Đình Lang»). В одном из эпизодов происходит диалог между императрицей Лень Ба и ее защитником Триеу Динь Ланг на тему необходимости бегства из дома императора, так как тот потерпел поражение от врагов (пример 3).

Пример 3. Диалог Лень Ба и Триеу Динь Ланг
Example 3. The dialogue between Lệnh Bà and Triệu Đình Lang

The musical score is written for three parts: Triệu Đình Lang (voice), Lệnh Bà (voice), and Kèn dăm (instrument). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Triệu Đình Lang's part consists of a melodic line with lyrics: 'Dạ! Dạ Vương Phi cấp xử, Vương Phi cấp'. Lệnh Bà's part is a single whole note rest. The Kèn dăm part provides a rhythmic accompaniment with a series of eighth and sixteenth notes.



В данном фрагменте речевое пение обоих персонажей сопровождается мелодией солирующего кемзама, которая воспроизводит тревожный народный напев «Тхачь Фу» («Thạch Phũ»). Комбинация напряженного диалога и характера музыки в тембре кемзама усиливает ощущение катастрофичности складывающейся драматической ситуации.

Во второй половине XIX века театр Туонг претерпел разделение на три направления: придворное, патриотическое и народное, которые в дальнейшем (с середины XIX до начала XX века) существовали параллельно¹⁹. После 1945 года с целью сохранения и развития этого вида театра, особенно народного направления, было построено много национальных театров Туонг (на сегодняшний день таких театров пять, также две труппы работают отдельно).

Таким образом, в эстетике, а также специфике двух видов традиционного вьетнамского театра, охарактеризованных в данной публикации, Чео и Туонг, существуют характерные особенности, которые помогли культуре Вьетнама принять и ассимилировать новшества, принесенные в XX веке западноевропейской оперной культурой. Это и заложило те основы, на которых с 1960-х годов была сформирована вьетнамская национальная опера — в сочетании традиционных вьетнамских и европейских театральных элементов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Нгуен Лантуат. Традиционный театр в современной культуре Вьетнама: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация доктора культурологии. — Новосибирск, 2009. — 315 с.
2. Чан Вионг Тхань. Трактовка европейских симфонических жанров в творчестве вьетнамских композиторов XX века (Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. — 193 с.
3. Нгуен Тхи Тхань Нга. Персонаж «клоун» во вьетнамском традиционном искусстве тьео // Научные известия. — 2022. — № 28. — С. 81–86. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/personazh-kloun-vo-vietnamskom-traditsionnom-iskusstve-tieo> (дата обращения 30.09.2023).
4. Ларин В. П. Вьетнамский драматический театр: актуальные проблемы развития // Культура и искусство Вьетнама: сборник научных статей / РАН. — Москва: ИД Форум, 2017. — № 13. — С. 196–209.

¹⁹ С точки зрения сюжетов спектакли народного направления в этот период близки театру Чео.

НАРОДНЫЙ ТЕАТР ВЬЕТНАМА КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК НАЦИОНАЛЬНОЙ ВЬЕТНАМСКОЙ ОПЕРЫ

5. *Нгуен Лантуат*. Традиционный театр в современной культуре Вьетнама: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации доктора культурологии. — СПб., 2009. — 49 с.
6. *Горчакова Т. Е.* Музыкальные традиции Вьетнама: эволюционные процессы // Культура и искусство Вьетнама: сборник научных статей / РАН. — Москва: ИД Форум, 2017. — № 13. — С. 162–170.
7. *Ле Тхи Хоай Фьонг*. Искусство театра Тео в современном Вьетнаме: проблемы наследования и развития // Культура и искусство Вьетнама: сборник научных статей / РАН. — Москва: ИД Форум, 2017. — № 13. — С. 211–220.
8. *Лесовиченко А. М.* О нравственном значении музыкальных инструментов // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. — 2013. — № 29. — С. 63–66. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nravstvennom-znachenii-muzykalnyh-instrumentov> (дата обращения 30.09.2023).
9. *Нгуен Лантуат*. Вьетнамский традиционный театр «Туонг» // Известия РГПУ имени А. И. Герцена. — 2009. — № 115. — С. 327–334. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vietnamskiy-traditsionnyy-teatr-tuong/viewer> (дата обращения 30.09.2023).
10. *Ты Тхи Лоан*. Исполнительское искусство во Вьетнаме: прогресс и проблемы // Независимый Вьетнам: национальные интересы и ценности: статья. — 2021. — № 1. — С. 315–332. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskoe-iskusstvo-vo-vietname-progress-i-problemy> (дата обращения: 30.09.2023).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Нгуен Кхак Хоа — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

Ю. В. Васильев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Nguen Lantuat*. Tradicionnyj teatr v sovremennoj kul'ture V'etnama: special'nost' 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury" : dissertaciya doktora kul'turologii [Traditional theater in the modern culture of Vietnam: specialty 24.00.01 "Theory and history of culture" : dissertation of the Doctor of Cultural Studies]. Novosibirsk, 2009. 315 p.
2. *Chan Viong Tkhan'*. Traktovka evropejskix simfonicheskix zhanrov v tvorchestve v'etnamskix kompozitorov XX veka (Nguen Van Nam, Do Xong Kuan, Nguen Chong Bang, Zoan N'o): special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" : dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Interpretation of European symphonic genres in the works of Vietnamese composers of the XX century (Nguyen Van Nam, Do Hong Quan, Nguyen Chong Bang, Zoan Nyo): specialty 17.00.02 "Musical Art" : dissertation for the degree of Candidate of Art History]. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, 2019. 193 p.
3. *Nguen Tkhi Tkhan' Nga*. Personazh "kloun" vo v'etnamskom traditsionnom iskusstve t'eo // Nauchnye izvestiya [The character "clown" in the Vietnamese traditional art of thieo // Scientific News]. 2022. № 28. P. 81–86. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/personazh-kloun-vo-vietnamskom-traditsionnom-iskusstve-tieo> (accessed: 30.09.2023).
4. *Larin V. P.* V'etnamskii dramaticheskii teatr: aktual'nye problemy razvitiya // Kul'tura i iskusstvo V'etnama: sbornik nauchnykh statei / RAN [Vietnamese Drama Theater: actual problems of development // Culture and art of Vietnam: collection of scientific articles / RAS]. Moscow: ID Forum, 2017. № 13. P. 196–209.
5. *Nguen Lantuat*. Tradicionnyj teatr v sovremennoj kul'ture V'etnama: special'nost' 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury" : avtoreferat dissertacii doktora kul'turologii [Traditional theater in the modern

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

culture of Vietnam: specialty 24.00.01 "Theory and history of culture" : abstract of the dissertation of the Doctor of Cultural Studies]. SPb, 2009. 49 p.

6. *Gorchakova T. E.* Muzykal'nye traditsii V'etnama: ehvolyutsionnye protsessy // Kul'tura i iskusstvo V'etnama: sbornik nauchnykh statei / RAN [Musical traditions of Vietnam: evolutionary processes // Culture and Art of Vietnam: collection of scientific articles / RAS]. Moscow: ID Forum, 2017. № 13. P. 162–170.
7. *Le Tkhi Khoai Fyong.* Iskustvo teatra Teo v sovremenном V'etname: problemy nasledovaniya i razvitiya // Kul'tura i iskusstvo V'etnama: sbornik nauchnykh statei RAN. [The art of Teo theater in modern Vietnam: problems of inheritance and development // Culture and Art of Vietnam: collection of scientific articles / RAS]. Moscow: ID Forum, 2017. № 13. P. 211–220.
8. *Lesovichenko A. M.* O нравstvennom znachenii muzykal'nykh instrumentov // Vestnik Sibirskogo gosudarstvennogo universiteta putei soobshcheniya. 2013. № 29. P. 63–66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nravstvennom-znachenii-muzykalnyh-instrumentov> (data obrashcheniya 30.09.2023).
9. *Nguyen Lantuat.* V'etnamskii traditsionnyi teatr "Tuong" // Izvestiya RGPU imeni A. I. Gertsena [Vietnamese traditional theater "Tuong" // Izvestiya RSPU named after A. I. Herzen]. 2009. № 115. P. 327–334. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vietnamskiy-traditsionnyy-teatr-tuong/viewer> (accessed: 30.09.2023).
10. *Ty Tkhi Loan.* Ispolnitel'skoe iskustvo vo V'etname: progress i problemy // Nezavisimyi V'etnam: natsional'nye interesy i tsennosti: stat'ei [Performing arts in Vietnam: progress and challenges // Independent Vietnam: national interests and values: article]. 2021. № 1. P. 315–332. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskoe-iskustvo-vo-vietname-progress-i-problemy> (accessed: 30.09.2023).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

Nguyen Khac Hoa — Postgraduate student at Gnesin Russian Academy of Music.

Yuri V. Vasiliev — Cand.Sci (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

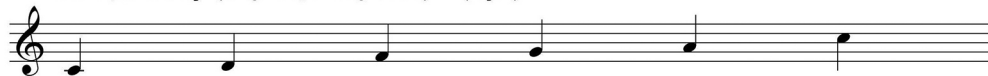
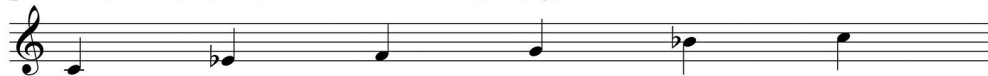
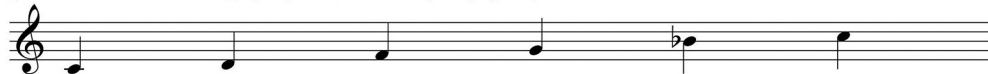
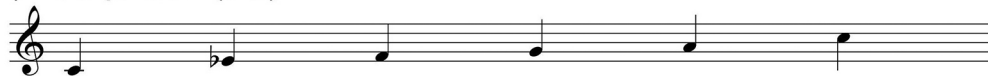
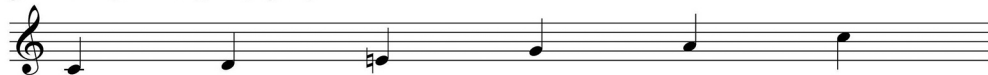
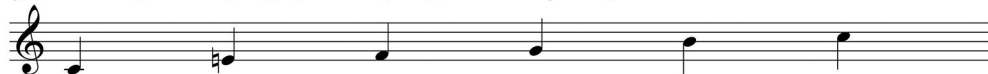
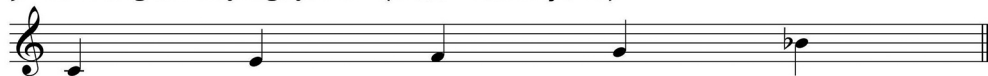
Поступила в редакцию / Received: 18.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 30.07.2023

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пентатонические лады народной музыки Вьетнама

1. **Điệu Chuỷ** (hay điệu Tây Bắc) - (Чуй)2. **Điệu Vũ** (hay điệu Ai/ điệu Nam Ai) - (Бу)3. **Điệu Thương** (hay điệu Xuân) - (Суан)4. **Điệu Oán** - (Оан)5. **Điệu Cung** - (Кунг)6. **Điệu Giốc** - (Зок)7. **Thang âm Tây Nguyên 1** - (Лад - Тай Нгуен 1)8. **Thang âm Tây Nguyên 2** - (Лад - Тай Нгуен 2)9. **Thang âm Tây Nguyên 3** - (Лад - Тай Нгуен 3)

Музыкальные жанры и формы

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124

Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко)



Евгения Ивановна Чигарева

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,*

echigareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0500-1427>

Аннотация: Статья посвящена феномену авторской песни на примере творчества поэта Владимира Илюшенко. Стихи-песни рассматриваются с точки зрения поэтических приемов и отражения их в мелодике песен. Большое внимание уделяется синтаксическому и композиционному уровням поэтической и музыкальной организации, на которых эта близость особенно ощутима (синтаксический параллелизм, разного рода повторы строк, строф, иногда видоизмененные). В статье ставится проблема творческого процесса и особенностей его проявления в жанре авторской песни. Для этого привлекаются высказывания поэта, в частности, интервью с Владимиром Илюшенко. Аналитические наблюдения подкрепляются конкретными примерами.

Ключевые слова: авторская песня, музыкальность поэзии, творческий процесс, синтаксический параллелизм, куплетная форма, песенная форма, повтор строк и строф, принцип песенности

Для цитирования: Чигарева Е. И. Слово и музыка: жанр авторской песни (на примере творчества Владимира Илюшенко) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 96–124. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124

Musical genres and forms

Original article

Word and music: the genre of the authorial song (based on the example of the work by Vladimir Ilyushenko)

Evgeny I. Chigareva

*Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
echigareva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0500-1427>*

Abstract: The article by E. Chigareva is devoted to the phenomenon of the author's song on the example of the work of the poet Vladimir Ilyushenko. Poems-songs are considered in parallel from the point of view of poetic devices and their reflection in the melody of songs. Particular attention is paid to the syntactic and compositional levels of poetic and musical organization, on which this similarity is especially noticeable (syntactic parallelism, various kinds of repetitions, sometimes modified lines and stanzas). The article raises the problem of the creative process and the peculiarities of its manifestation in the genre of art song. For this, the poet's comments are used (in particular, an interview with Vladimir Ilyushenko). Analytical observations are supported by concrete examples.

Keywords: author's song, musicality of poetry, creative process, syntactic parallelism, couplet form, song form, repetition of lines and stanzas, song principle

For citation: *Chigareva E. I. Word and music: the genre of the authorial song (based on the example of the work by Vladimir Ilyushenko). Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2023;(4):96-124. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-96-124*

... всякое **слово** есть прежде всего **звук**...

А. Белый

Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны.

А. Фет

Стихов я не придумываю, я их слышу.

Вначале музыка, слова потом.

А. Блок

Слово и музыка... Об этом много писали и пишут — как филологи, так и музыканты. Не одно десятилетие посвятила этой проблеме и я. Как правило, анализируется звуковой строй стихотворения и особенности его воплощения в вокальном сочинении (песне, романсе, оперной арии, кантате). При этом учитывается и то, что музыка обладает своей имманентной выразительностью,

подчас не совпадающей со стихотворной. Такой комплексный анализ демонстрирует тесный и плодотворный контакт музыки и слова.

Но жанр авторской песни? Есть ли в нем особенности, отличающие его от жанра композиторской песни или романса? Что здесь первично, что вторично — слово или музыка? Ведь обычно авторская песня приходит к слушателю непосредственно, как ставший художественный факт, нераздельное единство текста и мелодии, не предполагающее разъятия на составные части.

У нас есть возможность разобраться в особенностях этого жанра на примере творчества поэта и композитора Владимира Илюшенко.

Мне уже приходилось писать о нем¹, поэтому скажу кратко. Владимир Ильич Илюшенко — поэт, прозаик, историк и политолог, член Союза писателей Москвы, автор трех сборников стихов [1], [2], [3] и трех книг, посвященных памяти Александра Меня, своего духовного отца и близкого друга. Но при этом он также работает в жанре авторской песни. Согласно моим подсчетам, ему принадлежит 35 песен². Главная же область творчества Илюшенко — стихи, которые сами по себе музыкальны, что, как кажется, во многом объясняется именно этим «двойным амплуа» автора. К тому, что он думает о своем творчестве, я еще обращусь. Сначала о жанре в целом.

Было бы ценно услышать свидетельства самих поэтов-композиторов, работающих в жанре авторской песни. В связи с этим можно поставить вопрос об особенностях творческого процесса. Неожиданный ответ я нашла в одном стихотворении В. Илюшенко:

Было: в некий день апреля
Полувек тому назад
Был я болен, еле-еле
Брёл по жизни наугад.

Хлынули потоки песен
И мелодий, и стихов.
Мир, что был мне прежде тесен,
Снял стесняющий покров.

Вдруг во мне разверзлось что-то,
Разгорелось, взорвалось,
Будто в духоносных сотах
Солнце новое зажглось.

Так случилось, приключилось,
Воцарилось, разошлось,
Вспышкой света озарилось.
Так явилось, началось (14.02.2023)³.

В этих строках перед нами открывается творческий процесс (как у Пушкина в его знаменитом стихотворении «Осень»: *«И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, Минута — и стихи свободно потекут»*).

¹ См.: Чigareва Е. И. Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка [8, 74–90].

² Сам автор не мог точно назвать количество песен, поскольку он их не записывал, они могли уйти в подсознание, всплывая потом в какой-то момент; так, в процессе написания статьи он вспомнил еще несколько песен.

³ Поэт связывает это событие с неожиданным и прекрасным Откровением: «Почти полвека назад, в апреле 1976 года, я ощутил невероятную радость. Это был призыв, сильнейший зов со стороны Христа. В знак благодарности я принял решение немедленно креститься, что и проделал». Отныне Господь Бог постоянно присутствует в мыслях поэта, его стихах...

А вот как об этом говорит Владимир Ильич: *«Я не придумываю стихи, а слышу их. Возникает, как бы ниоткуда, строка, которая ведет за собой (тащит) все остальное»*⁴.

Понятно, что для создания стихотворения, поэмы, музыкального произведения нужно вдохновение — первый творческий импульс, из которого рождается целое. Это не поддается точному анализу: *«Тайна сия велика»*⁵. Но все-таки очевидно, что творческий процесс различен у композиторов, сочиняющих музыку, или поэтов, сочиняющих стихи, и у тех, кто создает авторскую песню — одновременно и то и другое.

Я задала об этом вопросы Владимиру Илюшенко: *«Когда Вы сочиняете песню, что к Вам сначала приходит — мелодия или текст?»* И вот что он мне ответил: *«Чаще всего мелодия приходит вместе с текстом. Бывают и исключения: текст предшествует мелодии, иногда с большим временным интервалом»*, как, например, в стихотворении *«Падает нежно на сердце седая печаль»*⁶. Оно настолько музыкально, буквально поется, что читатели предложили Владимиру Ильичу написать на этот текст песню, что он и сделал. Творческий процесс протекал буквально у нас на глазах.

Однако в другой раз он заметил: *«У меня иногда возникают мелодии, которые не становятся песнями, а так и остаются мелодиями»* — явление, прямо противоположное предыдущему⁷.

Очевидно, что этот процесс может протекать по-разному у каждого автора. Вот, например, высказывание корифея авторской песни Владимира Высоцкого: *«Я сначала просто подбираю ритм для стихов, ритм на гитаре. И когда есть точный ритм, как-то появляются слова. Очень трудно сказать, как они получаются. Одним словом, музыка помогает тексту, текст — музыке»* [4, 22].

Когда я предположила, что так же происходит и у Владимира Ильича, он так прокомментировал эту мысль: *«Я не подбираю ритм — он сам меня “подбирает” (ведёт)»*.

Повторю цитату из письма Владимира Ильича мне от 7 января 2021 года, в котором он говорит о значении ритма в поэзии: *«Ахматова однажды молвила: “Главное в стихах — размер”. На самом деле — ритм (размер и задает ритм) и поэтическая мысль, которая в лучших стихах дается свыше»* [5, 126].

Естественно, что именно ритм объединяет поэзию и музыку. О роли ритма как в поэзии, так и в художественной прозе говорят многие литераторы —

⁴ В статье приведены фрагменты беседы автора статьи с В. Илюшенко.

⁵ Послание апостола Павла к Ефесеянам. V гл., 32 стих.

⁶ Вот его первый катрен: *«Падает нежно на сердце седая печаль. / Вот и ещё один год отлетел в бесконечность. / Стоит ли вглядываться в непостижную даль, / если так близко к вису простирается вечность?»* Равномерное неспешное движение трехдольного стиха (почти вальсовое) создает ощущение медленной элегической мелодии: стихотворение как будто «просится» на музыку.

⁷ Это, как и сам факт обращения к жанру песни, говорит не только о поэтическом, но и о музыкальном таланте автора: не имея музыкального образования, он внутренним слухом озвучивает приходящие к нему мелодии.

поэты, писатели. Например, И. А. Бунин, суждения которого приводит К. Паустовский: «Бунин говорил, что, начиная писать о чем бы то ни было, прежде всего он должен “найти звук” <...> “Найти звук” — это найти ритм прозы и найти основное ее звучание»⁸. Еще большую роль ритм играет в стихах, что вполне естественно. Это, прежде всего, поэтический размер, который задает и тон песне, порождая ее метроритм (как тактовый размер, так и ритмический рисунок, отражающий ритмику слова⁹). Но ритм часто понимают и в более широком смысле: как разного рода повторы, в стихотворении — слов, строк, строф; в музыке (ритм формы) — одного тематического материала, рефрена, репризы, создающих рондообразность, трехчастность.

Однако ведь не всякое стихотворение предрасположено к музыкальному воплощению. Обращусь еще раз к беседе с В. Илюшенко.

«Е. Ч.: Ваши стихи очень разнообразны, среди них немало таких, которые вряд ли можно превратить в песню. Как происходит, что в Вашем сознании рождается именно песня? Есть ли отличие от рождения стихотворения?»

В. И.: Да, конечно, такое отличие есть, но почему рождается именно песня — трудно сказать. Она сама себя организует и выводит на свет Божий».

Это слова поэта, основа творчества которого, прежде всего, интуиция, рожденная вдохновением. Так, еще в 1967 году в его стихотворении появились такие строки: «Не знаю я, я до сих пор не знаю, какая власть пером руководит». Это конец стихотворения, а начинается оно так: «Остановись, мой друг, мгновенье не пропало — оно стоит, и ты остановись». Это тот самый миг вдохновения — и возникает естественная аллюзия на Гёте: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Да, поэт не обязан знать, как это происходит. Но мы можем рискнуть это сделать, заранее оговорив гипотетичность наших мыслей, ведь вторгаться в творческую лабораторию надо весьма осторожно.

Действительно, музыкальность поэзии отнюдь не обязательно создает условия для воплощения ее в музыке. Стихи Владимира Илюшенко очень музыкальны, мне уже приходилось об этом писать [5], [7], [8]. Но как это ни парадоксально звучит, музыкальность может быть различной, она может создаваться различными способами.

Тем более непростая проблема — соотношение музыки стиха и его музыкального воплощения, и она по-разному решается композиторами. Вот, например, что пишет Ю. Опарина, исследователь музыкального воплощения стихов А. Блока, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого и др.: «В огромном, неисчерпаемом спектре проблематики слова в музыке особое место занимает проблема со-

⁸ Цит. по: [6, 23].

⁹ Самое простое проявление этой связи — трехдольный поэтический размер, который естественным образом может породить вальсовую песенную мелодию. Такие примеры есть и у Илюшенко: в стихотворении «Вальс» («Снами морозными, синими, звёздными...»), песнях «Души ушедших» (вальс ощущается уже в первых строках: «Чудится мне вечерами усталыми — в воздухе крылья шуршат...»), «Падает нежно на сердце седая печаль», «Маятник маяется», «Жизнь начинается», «Солнышко светит в окошко».

хранения в музыкальном воплощении музыкальности самого поэтического слова. Музыкальное стихотворение, подобно пению сирен, привлекает композиторов, но попытки присоединить к нему собственно музыку чаще всего разбиваются о невидимые “подводные рифы”. Произнесенное вслух или пропетое стихотворение всегда есть уже определенная и конкретная его интерпретация. В этой связи одной из центральных проблем любого озвучивания стихотворения становится соотношение интерпретации и сохранения поэтической интонации, “авторского тона”» [9]. Естественно, такой проблемы не будет в жанре авторской песни, в котором совмещаются в одном лице поэт, композитор и исполнитель.

Музыкальность стиха может возникать на разных масштабно-синтаксических уровнях. Согласно теории Е. В. Назайкинского, это фонический, синтаксический и композиционный уровни [10]¹⁰. В литературе (поэзии) фонический уровень составляют ассонансы, аллитерации¹¹, разного рода повторы¹², но они отнюдь не всегда отражаются в мелодии — это словесные созвучия, не музыкальные (в музыке есть свои, специфические приемы смыслового выделения).

Наибольшая близость поэзии и музыки возникает на синтаксическом и иногда на композиционном уровнях. Например, синтаксический параллелизм¹³, который очень характерен, в частности, для текстов народных песен, в мелодии воплощается в структуру пары периодичностей («Во поле береза стояла», «Катенька веселая»)¹⁴.

Вернемся ко второму вопросу интервью с В. Илюшенко. Из какого типа стихотворений может родиться песня, которая, по словам поэта, сама себя организует и выводит на свет Божий?

Можно предположить, что для такого типа стихотворений будет характерно следующее: достаточно четкий ритм и метр; возможно, относительно простая лексика (характер устной речи, обращение непосредственно к слушателю); на синтаксическом уровне — периодичность, отсутствие переноса¹⁵, синтаксический параллелизм; на композиционном уровне — единообразие строф (которое могло бы уложиться в куплетную форму, хотя в песне могут быть и другие формы, но в любом случае квадратность структур желательна), то есть то, что

¹⁰ Хотя автор говорит о масштабно-синтаксических уровнях в музыке, но пользуется при этом филологической терминологией, так что в равной мере это может быть отнесено и к литературе.

¹¹ «Аллитерация (средневеков. лат. *alliteratio* “созвучие”) — повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов, основной элемент фонетики». Приводится пример: «Пора, перо покоя просит» (А. С. Пушкин). М. Л. Гаспаров. Аллитерация [11, *стб.* 28]. «Ассонанс (фр. *assonance* — созвучие, от лат. *assono* — откликаюсь) — повторение гласных звуков, преимущественно ударных, основной элемент фонетики». М. Л. Гаспаров. Ассонанс [12, *стб.* 62].

¹² «Анафора (греч. *anaphora* — вынесение), *единоначатие* — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, колонов или фраз» [13, *стб.* 32–33].

¹³ Параллелизм — «Тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста» [14, *стб.* 717].

¹⁴ О том, как отражаются в песнях Илюшенко композиционные повторы, я скажу позже.

¹⁵ «Перенос, *переброс* (фр. *enjambement*, анжанбеман — перескок) — несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе, когда конец фразы или колона не совпадает с концом стиха (или полустушия, или строфы)» [15, *стб.* 738].

объединяет и музыку и стихи (тем более, что в данном случае речь идет об одновременном возникновении и существовании и того и другого).

Обратимся сначала к *музыкальности поэзии*¹⁶. Первым к проблеме музыкальности лирического стиха обратился Б. Эйхенбаум. В своем исследовании «Мелодика русского лирического стиха» он говорит о лирике, которую называет *напевной*: «Термин “мелодика” вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу. Развитие напевной лирики естественно сопровождается культивированием “духа музыки”» [16, 20].

Итак, слово найдено: «напевная лирика». Далее Эйхенбаум выделяет то, что характерно для нее: «периодизация, построенная не на логическом подчинении частей, а на повторениях и на синтаксическом параллелизме, при котором одна синтаксическая фигура, развиваясь и варьируясь, объемлет ряд строф или все стихотворение» [там же, 23].

Рассмотрим все эти особенности напевной лирики на примере стихотворений-песен Владимира Илюшенко. В нашем распоряжении записи из цикла «Нечаянный берег. Песенки», некоторые песни из сборника «Дорога в небо», а также сочиненные недавно, пока не опубликованные (в частности, две — «Солнышко светит в окошко», «Жизнь начинается» — появились во время написания этой статьи). Так что процесс сочинения песен продолжается. Интересно, что все незаписанные песни автор хранит в памяти и может напеть (что и происходило на вечерах памяти А. Меня, на юбилейном авторском вечере поэта)¹⁷.

При анализе я буду в основном опираться на цикл «Нечаянный берег», самим автором обозначенный как «Песенки» [2, 283–311].

Но прежде чем говорить о строении стихов-песен, несколько слов об их *тематике*. Вот как характеризует ее о. Александр Борисов в аннотации к аудиокассете. «Эти песни, пожалуй, можно определить как философские элегии о нашем безумном мире, который, не замечая Бога, природы и человека, мчится в небытие, не успевая задуматься о назначении и цели жизни. Они зовут нас хотя бы ненадолго остановиться и подумать о скоротечности жизни и о реальности ее конца. При этом неизменно присутствует, но без лобового навязывания, тема Бога и вечности, которую мы вправе свободно избрать как бытие, неслышно находящееся рядом с нами и безмерно превосходящее все видимое и невидимое. Поэтические образы не всегда просты и очевидны, но всегда глубоки и точны. Ко всей записи лучше всего подходит строчка одной из песен: “Льются

¹⁶ В данном случае нас интересует то, что объединяет и поэзию и музыку.

¹⁷ Способность хранить в памяти сочиненную музыку характерна и для многих профессиональных композиторов. Известны примеры, когда композиторы слышат внутри себя, помнят, могут сыграть произведения, но не записывают их (например, Седьмая, последняя, симфония из цикла «Быть» и Четвертый фортепианный концерт Алемдара Караманова). По признанию самих композиторов, из трех стадий творческого процесса — сочинение, запись, исполнение — наиболее важной является первая. Тем более это естественно для композитора, творящего в жанре авторской песни, не предназначенной для записи.

нежные, лёгкие звуки, и мелодия грусти чиста»» [17]. Действительно, тематика стихов-песен весьма разнообразна и в целом соответствует тому, что мы встречаем в поэзии Илюшенко. Это — окружающий мир, природа и ее обитатели — сквозь призму духовной жизни поэта (например, «Весь этот мир», «Кузнечик», «Живая вода»), размышления о своей жизни, воспоминания о детстве («Когда я был еще ребенком», «Воспоминание»), мысли о том, что ждет человека в ином мире («Полночный ангел», «Ангел мой», «Отмерены страсти¹⁸»), боль за свою страну, за несовершенство мира («Позабывтая земля», «Зачем по ночам», «На волоске») и мечта о прекрасном мире за гранью земного бытия («Небо раскрыто»: *Заповедные сны / Голубиной страны*), мистические встречи с ушедшими — сны, видения, воспоминания («Души ушедших», «Памяти Булата Окуджавы»), обращение к Господу Богу («Ты музыка моя, а я Твой музыкант») — одна из наиболее важных тем для Илюшенко. И все это пронизано музыкой, которая разлита вокруг: и в природе, и в стихах.

А теперь обратимся к поэтическим приемам стихов-песен В. Илюшенко (рассмотрим их пока как стихи, вне связи с музыкальным воплощением).

Прежде всего, встречаются повторы разного рода; они организуют восприятие, создавая ритм на различных масштабных уровнях. На уровне строк или фраз внутри одной строфы:

*На серебряном озере лебедь плывет
И кувшинка, как роза, цветет.
На серебряном озере дева живет
И печального рыцаря ждет. («Баллада»)*

На уровне целого: повторение стиха в разных строфах.

В стихотворении «Когда я был еще ребенком» начальная строка повторяется пять раз на протяжении девяти строф. Но так как строфы объединяются по две в некую макрострофу, эта лейтстрока звучит в начале каждой из них, а кроме того, в конце стихотворения — как кода. В результате фраза эта воспринимается как рефрен и одновременно ТЕМА стихотворения.

В стихотворении «Ты музыка моя» слова первой строки, повторяясь, в каждой строфе имеют различное продолжение, что оттеняет смысл этого образа.

*Ты музыка моя,
А я Твой музыкант.
Ты музыка, а я —
неопытный флейтист.*

В третьей, последней строфе происходит существенная перемена (по В. А. Цуккерману, перемена в последний раз):

Ты Свет, а я свеча, Ты Путь, а я ходо.

¹⁸ «...и вечное время / Растает как медленный дым / И птицы Твои на родном языке / Навсегда запоют...»

Здесь возникает анафора местоимения «Ты», которое приобретает высокое значение, именуюя Господа Бога. Причем это подчеркивается синтаксическим параллелизмом.

Еще пример анафоры:

Потаенная музыка, помаши мне крылами —
Я прожить без тебя не могу.
Пусть твой голос звенит, *пусть* он льется над нами,
Пусть играет хотя бы на том берегу. («Муза»)

Итак, мы перешли к повторам на уровне слов. Будет ли это отражено в песне? Скорее всего, нет, но возможно выделение повторяемого слова интонацией при исполнении.

Не всегда повторения слова — это анафора. Возможен повтор слова внутри строфы — это повтор-усиление.

Ведь нас окликает по имени
Наша душа.
Мы спим, и во сне наша жизнь
Хороша, хороша... («Зачем по ночам»)

До сих пор речь шла о повторах на синтаксическом уровне. На композиционном уровне существенную роль играет повтор строф или полустроф. Часто это обрамление — возвращение начальной строфы в конце, которое закольцовывает композицию. Так происходит в «Балладе», о которой уже говорилось. Первая строфа повторяется в конце точно, только в конце последней строфы стоит не точка, а многоточие, уводящее нас в вечность. Такое же обрамление в стихотворении «Не кукуй, кукушечка». Другой пример — «Ангел мой»: в каждой строфе, состоящей из пяти стихов, первая строка повторяется в конце строфы (обрамление на уровне строф). И кроме того повторение первых двух строк в конце всего стихотворения — обрамление на уровне целого (в примере отмечено жирным шрифтом). А само обращение «Ангел мой», которое звучит пять раз, выполняет функцию микрорефрена (это и лейтслово, и лейтобраз, сквозь его призму мы видим картины природы, рисующие красоту земной жизни). Есть и другие повторяющиеся строки. Таким образом, в этом стихотворении целая система повторов на разных уровнях, что делает его очень музыкальным.

Ангел мой, Земля нам будет не нужна —
Мы уйдем с тобой в иные небеса.
Мы постигнем лад и смысл, исток и цель,
Мы умчимся в ослепительную даль.
Ангел мой, Земля нам будет не нужна.

Ангел мой, Земля нам будет не нужна.
Для чего нам этот яблоневый сад?
Для чего нам этот вечер у реки,

Где склонились мы над тёмною водой?
Ангел мой, Земля нам будет не нужна.

На скамье под небом звёздно-голубым
Мы сидим, как будто вечность нам дана,
Мы молчим, не отпуская от себя
Этот вечер, этот воздух луговой.
На скамье под небом звёздно-голубым.
Ангел мой, Земля нам будет не нужна —
Мы уйдем с тобой в иные небеса...

А в стихотворении «Памяти Булата Окуджавы» обрамление образуется повторением не в конце первой строфы, а второй как наиболее важной, ключевой.

Льются нежные легкие звуки,
И мелодия грусти чиста.
Есть прощанье,
Но нету разлуки,
Только ангел стоит у креста.

Обрамление появляется во многих стихотворениях В. Илюшенко не только песенного типа. Возникает феномен, аналогичный музыкальной коде. Нередко это повтор последних (чаще двух) строк. Даже не повторенные, они могут играть роль резюме, вывода — это как бы концентрат смысла всего стихотворения¹⁹. Но значение этих строк усиливается, когда они повторяются (что естественно сочетается с особенностями песенного жанра). Например, в стихотворении «На волоске», довольно мрачном («Мой бедный мир висит на волоске / На полумертвой тяге суеверной»), повторенные две строки в конце воспринимаются как итог:

Так будем жить, пока наш добрый гений
Не оборвет натянутую нить.

Но помимо точного повтора нередко встречается видоизмененный, а это особенно важно, так раскрывается подтекст — эффект, аналогичный перегармонизации или смене лада в музыке. В стихотворении «Во лесу кукушечка», стилизованном под народную песню, в последней строфе происходит полное переосмысление основного образа. В первой строфе — «то годочек *скотится*», в последней — «то годочек *дорится*²⁰» (слова антонимы — убавление и прибавление лет).

В стихотворении «Небо раскрыто» вначале «небо раскрыто, как книга», которую надо прочесть, а потом «небо раскрыто, как ноты» — и это уже песня, которую хочется спеть. Здесь происходит постепенное раскрытие обра-

¹⁹ Об этом я писала в статье «Музыка в слове и слово в музыке» [7, 143–144].

²⁰ Стилизация народного произношения: скатится, дарится.

за, его высветление, надежда на осуществление мечты: «Затонувший ковчег / И слеза из-под век» — «Где любовь я найду / В соловьином саду»; «Сокровенные сны / Голубиной страны» — «Подвенечные сны / Заповедной страны»²¹.

«Медленная музыка»... Образ медленной музыки для поэта — символ гармонии, истинной жизни (не случайно так назван сборник стихов). В стихотворении это лакмусовая бумажка, которая показывает состояние мира и человеческой души: «Земля *вращается* на медленной оси, и *медленная музыка* играет» (первая строфа) — «Сорвался мир с наезженной оси, И *бешенная музыка* пылает» (четвертая строфа) — «А в мутном зеркале — иные голоса, И *медленная музыка* играет» (пятая, последняя строфа). Контраст музыки *медленной* и *бешенной* — основной в стихотворении, с этим связано и то, что «сумрак голубой» (первая строфа) превращается в пылающее зарево (пятая строфа). Эта динамика подтверждается и переосмыслением первой строки: «В зеленом озере *резвятся* караси» — «В зеленой *памяти застыли* караси» (четвертая строфа). А в последней строфе — антагонизм образов: «Наточена коса, Мятёжный воздух злобой закипает», но все равно «медленная музыка играет», хотя и «в мутном зеркале»...²²

В связи с рассмотрением композиционного уровня вновь обратимся к исследованию Б. Эйхенбаума. Он считает, что аналогия строения лирических стихотворений «с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только допустима, но и совершенно законна» [16, 24]. Это утверждение он аргументирует тем, что многие музыкальные формы исторически тесно связаны с поэтическими (происходят от них; не случайно простые музыкальные формы в традиционной немецкой теории²³ носят название песенных — *Liedform*). «В лирике *напевного типа* строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера», — пишет Эйхенбаум [там же].

Безусловно, все это применимо и к авторской песне.

Эйхенбаум выделяет куплетную, двух- и трехчастные простые формы, противопоставляя эти песенные формы тем, которые он называет романсными (*сквозные*, согласно музыкаведческой терминологии).

Рассмотрим стихи-песни В. Илюшенко с точки зрения композиционного строения как стихов, так и музыки, не забывая о том, что это единый организм.

Можно выделить следующие композиционные типы стихов из цикла «Нечаянный берег». Будем исходить из того, что ввиду общей природы стихов и музыки эти формы также могут быть общими (в тех случаях, когда они не совпадают, об этом будет сказано особо).

1. *Куплетная форма*²⁴ (куплет может быть в форме периода или двухчастной формы, репризной или безрепризной).

²¹ Более подробный анализ песни см. далее.

²² Об интересной композиции этого стихотворения и о его музыкальном воплощении будет сказано позже.

²³ Эйхенбаум также в своей классификации ссылается на «Музыкальный словарь» Г. Римана.

²⁴ Первая песня из цикла «Нечаянный берег», «Души ушедших», была подробно мной рассмотрена в статье: [8, 84–87]. Я не оговариваю того, что куплетная форма может быть куплетно-вари-

1) «Отмерены страсти»: тонический стих, нерифмованный (верлибр) чередование двух- и трехударных стихов. Две строфы, два куплета, куплет в двухчастной репризной форме. *C-moll*.

2) «Баллада»: четырехстопный анапест. Семь строф, обрамление образует повтор в конце первой строфы. В музыке *ab/ab/ab/a*. Куплет в двухчастной форме (три строфы, три куплета). *F-dur — d-moll*.

3) «Памяти Булата Окуджавы»: трехстопный анапест, чередующийся с хореем (пропуски слогов). Шесть строф. Куплет в двухчастной репризной форме, три куплета, *ab/ab/ab*; текстовая реприза — повтор фрагмента второй строфы. *A-moll*.

4) «Полночный ангел»: четырехстопный ямб, пять строф. В музыке: *ab/ab/aa* (повтор пятой строфы). Куплет в двухчастной репризной форме, три куплета. В музыке также повторена первая часть. *A-moll*.

5) «Варшавская скрипка»: четырехстопный дактиль. Четыре строфы, куплет в двухчастной форме, два куплета с отыгрышем скрипки. *C-moll*.

В песнях «Баллада» и «Варшавская скрипка» схема формы может напоминать рондообразную: в первом случае *ab/ab/a*, во втором — *ab/ab/ab/a*. Однако между двухчастными куплетами звучит отыгрыш, что разделяет их, подчеркивая куплетность.

6) «Во лесу кукушечка»: строится свободно, в духе народной песни. Тонический стих с двумя акцентами, шесть строф. Это пример стихотворения-песни, в котором композиция не воплощается в аналогичной музыкальной форме. Поскольку стихотворение представляет собой разговор молодца с кукушкой, образуется рондообразная композиция. Но в песне это не отражено: она написана в куплетной форме (что и естественно для песни в народном духе). *A-moll*.

7) «Медленная музыка»: шестистопный ямб, пять строф, причем во второй и четвертой строках каждой строфы — одна рифма, что и объединяет стихотворение, и противопоставляет две его контрастные части: в первой — *узнает, играет, таит, летает, загустевает, взирает*; во второй — *кто знает, пылает, закипает, играет*.

Образная динамика стихотворения рождает контрастное построение. Пожалуй, можно сказать, что здесь в рамках одного стихотворения заключен диптих (такие антонимические пары характерны для некоторых стихов Илюшенко). С точки зрения сюжета «Медленная музыка» представляет собой своеобразную составную двухчастную форму. Можно условно представить эту композицию схемой

A A1
ab c alb1

антной, т.е. допускать небольшие мелодические изменения при повторении или ритмические и агогические варианты при исполнении.

Контраст в музыке не отражен. Это куплетная форма, форма куплета — двухчастная репризная: $ab/a|b/b$ (косые линии разделяют куплеты вертикальная — две текстовые части). *D-moll*.

В куплетной форме написаны также песни «Позабывтая земля» (куплет в двухчастной форме), «Песенка шахматного короля» (куплет в двухчастной форме или паре периодичностей), «Кузнечик», «Небо раскрыто» (в куплетной форма с припевом).

2. Простая песенная форма.

1) «Весь этот мир»: пятистопный ямб (элегический стих, цезура посередине), четыре строфы. Анафора в первых двух строках во второй строфе и в строках 1–2, 3–4 в третьей строфе. Форма трехчастная с повторением первого куплета, $a a b a$. *A-moll*.

2) «Живая вода». четырехстопный ямб, три строфы с повтором последней. Трехчастная форма с повторением первой части: $a a b a$. *C-moll*.

3) «Ты музыка моя»: шестистопный ямб (элегический стих). В соответствии с этим каждый стих делится на два полустишия. Три строфы со сходными началами (анафора). Двухчастная репризная форма с повторением второй части. Схема формы: $a b b$. *A-moll*.

4) «Зачем по ночам»: в основе пятистопный ямб, но претворенный свободно. Двухчастная репризная форма.

Несколько слов о собственно музыкальной стороне песен Илюшенко.

В крупном плане все 17 песен («Нечаянный берег») представляют собой не сборник песен в случайном их чередовании, а цикл, объединенный общими принципами. Объединение предполагает как контраст компонентов, так и их единство. Попробую представить тональный план так, как смогла его определить на слух: *f-moll* — *c-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *e-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *c-moll* — *c-moll* — *d-moll*(+*F-dur*) — *a-moll* — *c-moll* — *a-moll* — *a-moll* — *c-moll* — *d-moll* — *a-moll*. Подавляющее большинство — минорные песни, что связано с их лирическим характером²⁵. Отметим, что помимо тональности *a-moll*, которую можно условно считать главной (8 песен), и родственных ей *e-moll* (одна) и *d-moll* (две), одна песня написана в *f-moll* (первая, «Души ушедших») и пять в *c-moll* (из них особенно выделяется драматическая «Варшавская скрипка»). Контрастны песни и по характеру, темпу, типу мелодики, которая играет как выразительную, так иногда и изобразительную роль — например, нисходящий ход в первой фразе песни «Живая вода» («С холмов голубая *сбегает вода*») зеркально уравнивается следующей восходящей фразой. На фоне лирических песен сатирическая (подвижная, танцевальная) «Песенка шахматного короля» — в окружении двух напевных («Мерцают проколы» и «Ты музыка моя» — философское размышле-

²⁵ Песни, как говорится в созданном совсем недавно стихотворении Илюшенко, — «это обитель тоскующих слов». Так завершается первый катрен стихотворения, во втором эта строка повторяется, но с существенным изменением: «Обитель мерцающих слов». Этому вполне отвечает мягкая затененная окраска минора.

ние в характере ариозо²⁶) кажется своеобразным скерцо; после чего следуют драматическая сцена «Варшавская скрипка», монолог-размышление о своей жизни «Отмерены страсти» и нарративная «Баллада». При естественном преобладании напевного стиля возникает и речитативная песня-диалог с Музой: «Это ты, — говорит. — Это ты? — Это я», причем повтор вопросительной фразы стимулирует и мелодический повтор, а интонация вопроса отражается и в мелодической интонации.

Рассмотрим подробнее две различные по характеру песни из этого цикла.

Живая вода

С холмов голубая сбегает вода,
И сходят в долину напиться
Курчавых речей кочевые стада,
Врачующих слов вереница.

Приникнет к ручью — и пустые года
Наполнит дыханием сада
Кочующих мыслей шальная орда,
Единая наша отрада.

Придет ниоткуда, уйдет никуда²⁷
Бродячее вольное племя...
Творящих глаголов живая вода
Течет сквозь пространство и время...

В стихотворении «Живая вода» [2, 285] главный образ — голубая вода («Придет ниоткуда, уйдет никуда») — сначала предстает как явление природы, но потом оказывается связанным с творчеством (сравним первую строку: «С холмов голубая сбегает вода» и последние строки: «Творящих глаголов живая вода / Течет сквозь пространство и время...»). Таким образом, в последней строфе проясняется смысл этого метафорического образа. В первой строфе «врачующих слов стада» сходят в долину, чтобы напиться из этого целительного источника, во второй строфе это «кочующих мыслей шальная орда». И только в последней строфе проступает главное слово-образ, который и дает название стихотворению: «Живая вода» — поток творческого вдохновения²⁸.

²⁶ Медитативному характеру стихотворения соответствует индивидуальное музыкальное воплощение: песня поется от первого лица и кажется, что мелодия, подобно импровизации, рождается в процессе размышления. При этом к повторам в стихотворении (анафора в начале каждой строфы) добавляется повтор-кода в песне: лейтфраза «Ты музыка моя», в конце в замедлении повторенная дважды, закольцовывает композицию, уводя в бесконечность (своего рода многоточие в музыке). URL: https://drive.google.com/file/d/1dCUjlfw9mDJzw849bNj3HR1x97Wcea4T/view?usp=drive_link.

²⁷ Внутренний синтаксический параллелизм с противоположным значением слов (придет — уйдет, ниоткуда — никуда), выделенный в стихе цезурой, в пении подчеркивается паузой-вдохом.

²⁸ Как уже говорилось, в стихотворениях Илюшенко ключевую роль играют последние строфы или последние две строки, создающие «крещендирующую форму». Крещендирующая линия становится особенно рельефной в стихотворении «Живая вода» благодаря единой рифмовке второй и четвертой строк в каждой строфе: (голубая) вода — стада, года — орда, никуда — (живая) вода (с обрамлением ключевым словом). А повторение при пении двух последних

А как это отражается в музыке? Форма — трехчастная песенная с повторением первого куплета (ааба). Поначалу это кажется куплетной формой, что соответствует единству первых строф, тем более выделяется последняя строфа, в которой возникает новая музыка. Но нарушенное равновесие требует завершения: повторяется первая строфа (музыка первого куплета), так возникает обрамление — реприза-кода²⁹.

Особняком стоит песня-сцена «Варшавская скрипка» [2, 290]. Поскольку в ней главный герой — скрипач и его скрипка, то в сопровождении естественно участие скрипки в ансамбле с синтезатором.

Первый куплет

У скрипача изувечили скрипку —
Вот она молча лежит.
Славить Творца за такую ошибку
Вечно ему надлежит.

Ах, как могли быть дела его плохи —
Шли за его головой,
Но в суматохе, в переполохе
Чудом остался живой.

Второй куплет

Метили в сердце, а вынули душу —
Дека разбита и гриф.
Больше никто не сумеет послушать,
Как ее голос красив.

Вспомнил он звук
серебристый и зыбкий
И, улыбаясь, стоит.
Бедная скрипка, в тихой улыбке
Детский твой голос дрожит³⁰.

Картина трагическая, она буквально стоит перед глазами: растерянно улыбающийся скрипач с разбитой скрипкой... Вот как рисуется автору подразумеваемый сюжет песни: скрипач-еврей скрывается в оккупированной Варшаве от ареста. Схватить его не удалось, но скрипку у него отняли и изувечили.

Очень сильное впечатление производит прием олицетворения: скрипка ассоциируется со скрипачом. Если в первом куплете лишь факты, описание ситуации, то во втором скрипка выступает как душа музыканта («Метили в сердце, а вынули душу»); тихая улыбка скрипача и детский голос скрипки сливаются в единый пронзительный образ.

Что касается музыки, то куплетная форма не предполагает отражения образной динамики, сглаживая общее впечатление. Характер мелодии и особенно отыгрыши с солирующей скрипкой интонационно напоминают еврейские темы в музыке Шостаковича: вспоминается *c-moll* ная тема из финала Фортепианного трио, повторенная затем в Восьмом струнном квартете — даже тональность та же! По словам В. П. Бобровского, ее звучание во второй части Восьмого квартета «воспринимается как символ человеческого страдания» [18, 217–218]. Разумеется, это не цитата, а интуитивное вхождение в музыкальный образ.

строк еще более усиливает их значимость: «Творящих глаголов живая вода / Течет сквозь пространство и время...».

²⁹ Поет автор, Владимир Илюшенко, аккомпанирует Владимир Ерохин. URL: https://drive.google.com/file/d/1byvL0NLPDvAdqGf1qir1QprQ6g31Jr9Q/view?usp=drive_link.

³⁰ На творческом вечере Владимир Илюшенко, отвечая на вопрос одного из слушателей: «Что послужило поводом для написания этой песни?», ответил, что это не реальные события, просто ему представилась эта сцена.

Но скрытый трагизм все-таки становится явным в конце песни. Второй куплет повторяется: его первую часть исполняет скрипка, выходя на первый план, говоря от первого лица, а вторую часть поет автор в сопровождении скрипки, причем последние две строки повторяются, как это часто бывает, но в замедлении, с паузами между словами, подчеркивая их особый смысл: «*Бедная скрипка ... в тихой улыбке / Детский ... твой голос ... дрожит...*» (кода-эпилог)³¹.

Еще одна песня, совершенно иная по настроению и мелодике:

Первый куплет

Небо раскрыто, как книга,
И льётся поток
голубой
Тающих, тлеющих букв
С высоты
над тобой.

Второй куплет

Небо раскрыто, как ноты,
И лунный
прибой
Зыбкую музыку льёт
С высоты
над тобой.

Как бы прочесть эту книгу,
Где сны
 говорят,
Слово написано светом
И буквы
 горят.

И, пронизая созвездий а
Неслышимый
 ход,
Белый жасмин
Подвенечную песню
 поёт.

Сокровенные сны
Голубиной страны.
Затонувший ковчег
И слеза из-под век.

По весне при луне
Ты ко мне, как во сне,
Прилетишь, приплывёшь.
Эту песню споёшь.

Из мерцающих слов
Этот звездный покров.
Вот когда ты уснешь,
Эту книгу прочтешь.

Подвенечные сны
Заповедной страны,
Где любовь я найду
В соловьином саду.

Эта песня написана в куплетной форме (два куплета, куплет в двухчастной форме с повторением каждой части, причем вторая часть — припев). Почему это припев, становится ясно уже при обращении к стихотворению. Оно построено необычно. Стихотворный размер первых строф (до припева) — пятистопный дактиль³², но он складывается из двух стихов: трехстопный дактиль (первая и третья строки) + двухстопный³³ амфибрахий (вторая и четвертая). Эта переменность размера («сбой») выделяет вторую и четвертую строки как особенно значимые: при чтении подряд всех вторых и четвертых строк их внутренняя связь выявляется (в первом катрене: *И льется поток / голу-*

³¹ URL: https://drive.google.com/file/d/1LkOduqmherlbK7GMW7_ZTXxLc93Q21_p/view?usp=drive_link

³² Первая строка — шестистопный дактиль.

33 Во второй строке трехстопный амфибрахий.

бой / С высоты / над тобой), причем запись отмечает и внутренние цезуры в строках, а это существенно с точки зрения поэтической интонации. Однако рифмовка (второй и четвертой строки каждого катрена) говорит в пользу укрупненного деления на длинные строки. Это подчеркнуто и в мелодии песни — одна музыкальная фраза на две строки. Совсем иначе устроен «припев» (будем так называть вторую часть двухчастной формы куплета). Это двухстопный анапест с парной рифмовкой, краткие, большей частью назывные предложения («Сокровенные сны / Голубиной страны. / Затонувший ковчег / И слеза из-под век³⁴») — штрихи картины прекрасного заповедного мира, сотканного из мгновений, которые являются нам во сне, в мечтах.

Таким образом, этот метрический, ритмический, смысловой контраст, повторенный во втором куплете, ставит вторую часть на особое место — возможно, это ответ на вопрос начала: как прочесть раскрытую книгу, как разгадать смысл «тающих, тлеющих букв», как прочесть ноты и услышать музыку неба.

Отличие «припева» от первой части тем более очевидно в мелодии песни (пример 1³⁵); прежде всего, в типе мелодики: «запев» скорее речитативно-декламационный, мелодия нисходящая, слова как бы «проговариваются» (преобладают восьмые триолями), это завязка дальнейшего («Небо раскрыто, как книга») и вопрос: «Как бы прочесть эту книгу...». Мелодия припева совершенно иная, она напевная, устремленная ввысь; два мотива, завершающиеся протянутой нотой, повторяются четыре раза, мы все время находимся в атмосфере этого прекрасного видения, открывшегося взору поэта («Из мерцающих слов / Этот звездный покров...»). Даже тактовый размер меняется с четырехдольного на трехдольный, вальсовое баюкающее покачивание («сокровенные сны»). Это, как уже говорилось, ответ на вопрос и устремление в идеальный мир, полет.

Пример 1. В. Илюшенко. «Небо раскрыто...»

Example 1. V. Ilyushenko. "The sky is open..."

Не-бо рас-кры-то как но-ты, и лунный при-бой зыб-ку-ю му-зы-ку лёт с вы-со-

ты над то-бой, и, про-ни-ца-я соз-вез-дий нес-лы-ши-мый ход,

Бс-лый жас-мин под-ве-сч-ну-ю пес-ню по-ёт По вес-не при лу-

не
вешь,
сны
ду

ты ко мне как
э - ту пес-ню
за - по-вед-ни
в ГОР-ЛО в ГОР-НОМ

во сне
сне-бш.
стра-ны,
и

при-ле-тишь, при-плы-
Под-ве-сч-ны-е
глас лю-бовь я най-
ду.

³⁴ По словам автора, затонувший ковчег — это символический образ, намек на нашу жизнь.

³⁵ В нотном примере приведен второй куплет, вариантно отличающийся от первого (в котором шестистопный дактиль несколько сбивает ритм).

Остается сказать несколько слов еще об одной грани творческого процесса, еще об одном проявлении взаимосвязи слова и музыки. По признанию Владимира Илюшенко, две последние песни («Солнышко светит в окошко» и «Жизнь начинается») сочинялись непривычным образом: сначала пришла мелодия, а затем появились слова. Возникает вопрос: отразилось ли это на результате — на стихотворении и на песне в целом? Ведь в таком случае не текст ведет за собой мелодию (или они возникают вместе как единый организм), а, напротив, первичной оказывается мелодия, следовательно, текст складывается по законам мелодии, по законам музыки.

Какие же это законы? Прежде всего, метроритм и связанный с ним жанр, в данном случае *вальс*. В соответствии с этим стихотворный размер в обоих стихотворениях — дактиль, в первом случае трехстопный: катрены с перекрестными рифмами и с чередованием женских и мужских окончаний строк, во втором — чередование двухстопного и трехстопного дактиля в трехстишиях («Жизнь начинается, / Мир улыбается, / Песня летит на простор»)³⁶. Остановимся на первом стихотворении.

Солнышко светит в окошко,
Ласточка в небе летит,
Стелется жизни дорожка,
И колокольчик звенит.

Где ты, сердечное пламя,
Что разгоралось в груди?
То, что пылало над нами,
В пепле лежит позади.

Нежно звенит колокольчик,
Звякает наша судьба,
Жизни тоскующей кончик
Стынет на горьких губах.

Но не сдавайся, не надо!
Вспыхнет иная заря.
Ждёт страстотерпца награда,
Все испытанья — не зря. (19.07.2023)

Поначалу кажется, что это детская песенка (солнышко, окошко, ласточка, дорожка, колокольчик — в первых двух строфах), но потом стиль становится более высоким (сердечное пламя, в пепле лежит, страстотерпец, вспыхнет заря), так что можно говорить о стилистической модуляции, связанной со смысловым движением от «солнышка» в окне (детство) к новой заре («второе рождение»).

Характерная для жанра песни периодичность строения естественным образом приводит к синтаксическому параллелизму в стихотворении. Особенно это касается первых двух строф, в которых возникает параллелизм образов природы и человеческой жизни, характерный для народной поэзии: «... Ласточка в небе летит, / Стелется жизни дорожка...». С этим связано и отсутствие переноса и простота грамматического строения: в большинстве строк три слова, что в песне соответствует одной музыкальной фразе.

Песня написана в трехчастной форме с повторением первой части *a a¹ b a*. Эта форма отвечает образной эволюции в стихотворении: третья строфа

³⁶ Это различие стихотворного метра и строфики отражается и особенностях масштабно-синтаксического строения каждой песни.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

«Где ты сердечное пламя?..», контрастная по отношению к детской картинке начала, рождает середину простой формы, однако надежда на светлую зарю приводит к возвращению первой части (репризе).

Мелодия песни близка к жанру городского романса. Возможно, здесь сыграл роль мотив звящего колокольчика. Образ тройки и колокольчика — один из ключевых в русской поэзии и песнях «ямщицкого» цикла³⁷.

Может быть, эта печальная (*c-moll*) мелодия Владимира Илюшенко — еще один отклик на «звон колокольчика», размышление о человеческой жизни?

Пример 2. В. Илюшенко. «Солнышко светит...»

Example 2. V. Ilyushenko. "The sun is shining..."

1. Сол-ныш-ко све-тит во-кош-ко, лас-точ-ка в не-бе ле-тит,
2. Неж-но зве-нит ко-ло-коль-чик, звя-ка-ет на-ша судь-ба,
4. Но не сд-вай-ся, не на-до! Вспых-нет и-на-я за-ря.

сте-лет-ся жиз-ни до-рож-ка, и ко-ло-коль-чик зве-нит,
жиз-ни тос-ку ю-щей кон-чик, сты-нет на горь-ких гу-бах,
Ждет страс-то-терп-ца наг-ра-да, все ис-пы-тань-я-не зря.

3. Где ты, сердеч-но-е пла-мя, что раз-го-ра-лось в гру-ди? То, что пь-я-ло над
на-ми, в пеп-ле ле-жит по-за-ди.

Еще один пример воздействия музыки на стихи, на сей раз косвенного, — стихотворение «Кружится вальс» (на мелодию Вальса № 2 из «Второй джазовой сюиты» Дмитрия Шостаковича)³⁸. Действительно, поэтический метр (дактиль) и мащабно-синтаксическое строение стихов полностью «укладываются» в мелодию Шостаковича (краткая строка и длинная, состоящая из двух кратких — в музыке фигура дробления, 4 т. + 2 т. + 2 т.): «Кружится вальс / Над Вселенной, над синей Россией. / Кружится вальс / Над сиренью, над красной рябиной». Конечно, это еще одно свидетельство как музыкальности автора, так и тесной взаимосвязи поэзии и музыки.

Говоря о жанре авторской песни, нельзя миновать ее корифеев — Булата Окуджаву, Александра Галича, Владимира Высоцкого. Ведь это были те же годы — 1960–1970-е³⁹. Конечно, Владимир Ильич, как все в то время, слушал их

³⁷ «Тройка мчится, тройка скачет, / Вьётся пыль из-под копыт, / Колокольчик звонко плачет / И хохочет, и визжит» (П. Вяземский. «Еще тройка»); «По дороге зимней, скучной / Тройка борзая бежит, / Колокольчик однозвучный / утомительно гремит» (Пушкин. «Зимняя дорога»); «Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин...» (Пушкин. «Бесы»); романс «Однозвучно гремит колокольчик» (музыка А. Гурилева, слова И. Макарова: «Сколько грусти в той песне унылой, / Сколько чувства в напеве одном...»).

³⁸ Слова в скобках принадлежат поэту и входят в название стихотворения.

³⁹ В. Илюшенко обратился к этому жанру в 1976 году.

и в живом исполнении, и в записи. Оказали ли они какое-либо воздействие на его творчество? Трудно говорить о влиянии по отношению к такому жанру, основа которого — предельное самовыражение, личное, индивидуальное высказывание. И все-таки... Предоставим слово автору. *«Более всего на меня повлияли песни Окуджавы, которого я считаю гениальным поэтом и творцом гениальных песен. Песни Галича всегда слушал с большим удовольствием. Пленяли его сарказм, остроумие и виртуозное владение русским языком»*. Перед отъездом Галича из страны Илюшенко показал ему и спел посвященную ему песню. Вот как она начинается:

Не по чину серафима мне привет
В легком шелесте шести блестящих крыл,
И архангел Гавриил не на меня
Указует торжествующим перстом,
Но, поставленный на линию огня,
Я шляхетскую гордыню позабыл:
Пусть не вспомнили меня за много лет —
Если нужен, то спасибо и на том.

И завершают песню пронзительные строки, обращенные к адресату:

Но за правду кто-то должен постоять
Без расчета на спасение свое.
И летит в невероятной высоте
Белый ангел с перевязанным крылом.
(Александр Галичу) [2, 208]⁴⁰.

«Песня Галичу понравилась, и он спросил: “А Вы знаете, какой это размер?” — Я ответил: “Не знаю”. — Он продолжил: “Это неон третий”. — Я говорю: “Я помню у Иннокентия Анненского — неон второй, неон четвёртый, но что у меня неон — не знал”». Но, заметим в скобках, поэту это и не нужно знать...

Можно сказать, что Владимир Илюшенко подхватил эстафету жанра авторской песни. На творческом вечере, посвященном своему 90-летию (20 ноября 2022 года), он прочитал 40 (!) стихотворений и спел несколько песен. Пожелаем же поэту дальнейшего плодотворного творчества!

Обратимся еще раз к феномену авторской песни. Нередко приходится сталкиваться с довольно-таки снисходительным отношением к этому жанру музыкантов-профессионалов. Причем это скорее касается музыковедов, чем композиторов. Хотя, кажется, теперь уже преодолен водораздел между «высоким» и «низким» слоями музыкального искусства. Еще в 1971 году Альфред Шнитке, выдвигая идею полистилистики, говорил о новом плюралистическом музыкальном сознании, *«в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного*

⁴⁰ Илюшенко посвятил А. Галичу еще одну песню, которая начинается так: *«Ты мне сыграй-ка “Тум-балалайка” — сердце восплачет, сердце вспоёт и унесется прямо в Освенцим...»*. Вот пояснение автора: *«Тум-балалайка — песня, мелодию которой еврейский оркестр по требованию немцев исполнял в Освенциме перед массовыми казнями. Галич писал об этом»*.

академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления» [19, 327]. Понятно, что в полистилистических сочинениях Шнитке (и многих других композиторов последней трети XX века) основу составляет контраст авторской музыки и бытовых жанров (например, танго в Concerto grosso №1, в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и «Ревизской сказке», вальс в Концерте для фортепиано и камерного оркестра, сладостная квазилирическая мелодия в Альтовом концерте — по словам композитора, «сладкая гадость»), но это средство гротеска, как говорил А.Шнитке, «унижение банальностью» (чего стоит только, например, страстная мелодия танго у тубы в «Ревизской сказке»!). Иначе понимает эти музыкальные реалии один из самых талантливых композиторов поколения, пришедшего на смену поколению А. Шнитке, Николай Корндорф. В своей статье «Музыка андерграунда» он подробно останавливается на природе этого явления и на его месте в духовной жизни современного человека. К музыкальному андерграунду он относит многое: это фольклор, «уличная городская песня, частушка, лагерная песня, на Западе — часть музыки в стиле “кантри”, наконец, то, что заменило традиционный фольклор: в России творчество “бардов” (не всех), например, [В. С.] Высоцкого, а на Западе — часть рок-культуры», но также «обиход русской православной церкви (безусловно, разновидность фольклора) в истовом исполнении старушек, <...> джаз, как, с одной стороны, имеющий безусловно народные корни, а с другой принадлежащий к культуре “прилегающих к комнате помещений”» [20, 22]. Но в отличие от Шнитке Корндорф не трактует музыку андерграунда в своих сочинениях как сатирическое, гротескное средство, он считает, что ее существование в произведении высокого искусства закономерно, что это одна из сторон человеческой жизни. Приводя примеры поэтов и музыкантов, обращавшихся к бытовой музыке и вбирающих ее в свой художественный лексикон (Есенин, Блок, который плакал, слушая цыганские романсы Вари Паниной, позже Венедикт Ерофеев, художник Анатолий Зверев, в композиторском творчестве Малер, Шостакович), Корндорф утверждает, что музыка андерграунда — неотъемлемая часть культуры, имеющая такое же право на существование, как и академическая музыка. Так, свою Четвертую симфонию («Underground music», 1996) Корндорф назвал размышлением «об андерграунде души»: «Мне хотелось написать совершенно серьезное сочинение, без тени пародирования, используя исключительно материал андерграунда: интонации жестких романсов, уличных и “бардовских” песен, музыку “кантри”, частушки, обиход, неумелую игру на фортепиано и т. д.» [там же, 25]. Таков современный культурный и художественный контекст, в который включается авторская песня.

А теперь вернемся к вечной проблеме «слово и музыка» (тема, заявленная в заглавии статьи) и зададимся вопросом: не является ли авторская песня одним из этапов волнообразного процесса этого соотношения? Вспомним, что в античности лирика — это стихи, которые пелись, что в фольклоре песня существует только как синтез стиха и мелодии, возникающий в определенные моменты народной жизни, и никакие сборники текстов народных песен

и античных поэтов не являются адекватными их реальной функции в истории культуры. Очевидно, периодически песня выходит на первый план и вспоминает о своем изначальном назначении: нести красоту и правду о жизни непосредственно от человека к человеку, из души в душу.

Возникает невольная аналогия — чтение стихов (не предназначенных для пения) вслух. Приведем такое наблюдение Б. М. Эйхенбаума: *«Разница между традиционным чтением лирики декламаторами и чтением поэтов определялась в сознании слушающих именно тем, что поэты читают “монотонно” и подчеркивают ритм, пренебрегая смысловыми (в узком смысле слова) оттенками. Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев»* [21, 341]. Действительно, как мы можем судить по записям (и как это известно из свидетельств современников), поэты часто читали свои стихи нараспев, и эта особенная манера произнесения, подчеркивающая музыкальность стиха, производила почти магическое воздействие на слушателей. Например, в воспоминаниях о Блоке упоминается его особая манера чтения своих стихов: *«А читал он изумительно: только он один и передавал свою музыку. И когда на вечерах брались читать актеры, было неловко слушать»*⁴¹ (А. Ремизов).

Отсюда шаг к пониманию творческого процесса. Известно, что некоторые поэты, сочиняя свои стихи, проговаривают текст. Вот что говорит об этом В. Илюшенко: *«Я не читаю мои стихи вслух при их рождении. Они звучат в моей душе, и я их воспринимаю внутренним слухом. А Мандельштам и Павел Васильев проговаривали их вслух. Согласен, что поэзия по своему импульсу, истоку — это устный жанр. Стихи, их ритм звучат прежде всего в сердце и в голове поэта. Они буквально рвутся вовне»*.

Нельзя ли на этой основе построить некую логическую (и временную) цепочку: стихи записанные — стихи, читающиеся вслух — переход музыки стиха в мелодию (композиторская песня, романс, авторская песня)? Возможно, один из путей рождения авторской песни — это устное произнесение стихотворения, чтение его нараспев.

Однако основной закон существования жанра авторской песни предполагает не только устный жанр (не рассчитанный на фиксацию в нотном тексте, издание и т.д.), но и коммуникативную ситуацию: автор-певец — публика. Причем отнюдь не всегда поэт на эстраде, а публика в зале. Это может быть кружок друзей, знакомых, случайно собравшихся во дворе людей, и в центре — он. Он — один из всех, он выражает не только свои, но и общие мысли и настроения, и все слушают⁴², сопереживают и могут подчас даже подпевать. Это то, что отделяет авторскую песню от других жанров. Возникает ощущение соучастия, почти сотворчества. Такое впечатление, что это поется не от

⁴¹ Цит. по: [22, 163].

⁴² Вот строки из стихотворения Бориса Чичибабина, посвященные памяти Александра Галича, которые подтверждают значение жанра авторской песни в определенные периоды жизни страны: *«Спасибо, русская поэзия: / Ты не покинула в беде нас <...> нам песни Александра Галича / Пора абсурдная дарила. <...> Спасибо, Александр Аркадьевич, / От нашей выжившей надежды»*. (1988).

лица автора, а от лица многих⁴³. Конечно, в отдельных случаях нечто подобное может быть и при исполнении профессиональной песни на особенную тематику, которая волнует многих (например, во время Великой отечественной войны военные песни, которые зал мог подхватить), но здесь этот контакт заложен уже в самом жанре. Владимир Высоцкий говорил, что главное для него в этой ситуации — атмосфера: *«Если атмосфера доверия устанавливается в зале — больше мне ничего не надо. И возможно, именно из-за этой атмосферы к этим песням тянутся люди, собираются в больших количествах, чтобы их слушать, — из-за этой доверительной интонации, из-за этой раскованности, свободы, непринужденности. <...> Короче говоря, все рассчитано на доверие. Потому что когда я начинал писать свои песни — это было уже давно, “я никогда не рассчитывал, что у меня будет такая колоссальная аудитория в будущем, будут залы, дворцы, даже стадионы, и не только здесь, но и в других странах. Я рассчитывал только на очень маленькую группу, маленькую компанию своих близких друзей”»* [4, 20].

Закончу я свой обзор словами В. П. Бобровского: *«Что в музыке непосредственной и почвенной всего? Песня.*

Поэтому критерий правды чувства — любовь и сопереживание простой песни. Критерий знания — любовь и сопереживание музыки, прошедшей фильтр профессионального мышления.

Но это двуединство — отражение такого же двуединства понимания и чувствования жизни. Не теряя связи с простым, непосредственным восприятием жизни, любовью к ее простым красотам — “липким клейким листочкам” — любить всю сложность опосредованных связей, любить отвлеченное мышление.

И в этом двуединстве — есть “музыка жизни”» [23].

Что же, можно сказать, что в авторской песне, в ее лучших образцах, сливаются и жизнь музыки, и музыка жизни.

Послесловие

Я написала три статьи о музыке в стихах Владимира Илюшенко и эту четвертую, совсем необычную, — о его песнях в контексте жанра авторской песни. Какой же вывод можно сделать о поэтике автора в целом? В данном случае можно говорить об одной черте — не единственной, но важной, возможно, существенной. Рискну предположить, что музыка — это некий камертон творчества поэта (по словам автора, «голос истины»); она не всегда выходит на первый план, но неизменно присутствует в тексте или в подтексте, причем порой автор об этом может и не знать. Она проявляется то в музыкальных реалиях — упоминании музыкальных жанров, композиторов, конкретных произведений, ин-

⁴³ Вспоминается случай, который произошел на авторском вечере Владимира Илюшенко: кто-то из зала попросил его спеть песню «Варшавская скрипка». Когда в какой-то момент автор остановился, вспоминая текст песни, голос из зала пропел продолжение. Это ли не высшая оценка творчества поэта?

струментов (примеры приводились в других статьях⁴⁴), то в музыкальности поэтического строя — ритме, ассонансах и аллитерациях, повторах разного рода, а то и в тематике — вдруг зазвенит песенка, донесется издали старинный романс... А иногда это может быть и своего рода дуэт двух персонажей, спорящих друг с другом («Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту») или двух взглядов на реальность: тоскливая картина природы и всплывающая в памяти боль воспоминания, проступающая в этой зарисовке картина тяжелой жизни страны («Поле. Годы»). Персонификация двух голосов, борющихся, спорящих в душе современного человека, двух миров, прекрасно воплощена в стихотворении, которое так и называется «Два голоса (по Тютчеву)». Отталкиваясь от одноименного стихотворения Тютчева, Илюшенко создает диптих, миницикл из двух стихотворений, которые соотносятся друг с другом как своего рода антонимы. Я уже писала о своеобразном диптихе «Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту», где представлены два взгляда на человеческую жизнь и даже использована одна и та же лексика, которая, объединяя стихотворения, одновременно и разделяет их [7, 136–137]. И как ответ на мрачные мысли и предчувствия пессимиста второе стихотворение завершается гимном надежды и света:

И расцветёт таинственная роза,
И ляжет у подножия креста.
Нет, не напрасно льётся «Lacrimosa»:
Из этих слёз восстанет красота.

В стихотворении «Два голоса» это именно два голоса в душе *одного* человека. Сравним заключительные катрены двух стихотворений: конец первого стихотворения («Где кипела и пела сирень, / Там гуляет разбойничий ветер, / И на дверь, соскочившую с петель, / Надвигается грозная тень») (мрачные мысли о бренности жизни) и второго («Разгорится неслыханный день, / Распахнутся сердца человека, / И на внятном любому наречье / Запоёт молодая сирень»). Смысл этого преобразования — в строке «Все хранимо небесным огнем» [2, 272–273].

Но в чем же проявляется музыкальность? Мне кажется, здесь проступает жанр *оперного дуэта*. Правда, чаще говорят о любовном дуэте, о «дуэте согласия», но бывают и другие типы: А. В. Кириллина пишет о том, что дуэт может быть основан «на принципе откровенного противостояния персонажей с яростным обменом репликами (дуэт Бельмонта и Осмина в первом акте «Похищения из серала»)» [24, 162]. Конечно, такое сравнение условно: каждое стихотворение диптиха — это монолог одного из голосов (вместе они не поют!). Но это естественно для вербального искусства, хотя, на мой взгляд, косвенную связь здесь усмотреть можно.

⁴⁴ А вот свежий пример наполнения стихов поэта музыкальными реалиями, которые, кажется, что звучат: «Отвори — нет, не калитку! — / Сонм запятанных времён. / Пусть наполнит эту скрипку / Дарового неба звон. / Пусть наполнятся бокалы, / Лёгким серебром звеня, / Пусть литавры и кимвалы / Заиграют для меня, / И польются с неба песни / Током нежного огня — / Чем нежнее, тем чудесней, / Тем труднее их унять» (08.08.2023).

Еще один пример косвенной связи с музыкальными жанрами. Помимо стихов-песен есть стихотворения, которые хочется назвать песней; таков уж дар поэта сочинять не только музыкальные стихи, но и стихи, в которых ощущается какой-то вокальный жанр — романс, песня. К жанру романса близки стихотворения-элегии, как своим содержанием, так и формой: длинные строки — пяти-шестистопный размер с паузой посередине (пауза-вдох) — создают напевность. Но есть и конкретный пример, посвященный именно жанру старинного романса: *«Романс надрывный, но не грузинский, / Такой тоскливый, такой вертинский, / Ты нежишь сердце и душу греешь»*. И хотя музыка на это стихотворение не написана, но оно сам по себе поется.

Песенность нередко возникает и в стихах Илюшенко, не предназначенных для пения.

Чаще всего это стихотворения, в которых живет и радует человека природа — летят и поют птицы, плывут рыбки, говорят с героем деревья. Это мир ребенка или человека, не потерявшего в себе детства.

Такие стихи написаны простым, почти детским языком, например:

Стая ласточек летела
Вдаль за птичьим молоком,
Обернулась и запела.
Мне язык её знаком.

О природе, о погоде
Пела весело она.
Из простых её мелодий
Мне понравилась одна,
Та, что радостью звенела
И в родной простор звала,
Та, что музыкой сумела
Заглушить порывы зла (02.08.2023).

Еще одна веселая сказочная картинка:

Стихами или прозою
Порой весенней розовой
Зажгу костёр берёзовый
И в сказке окажусь.
Там за лесными далями
Увешанный медалями,
Ничем не опечаленный
Поёт весёлый гусь (09–10.06.2023)⁴⁵.

⁴⁵ А вот стихотворение, написанное более четверти века назад (так что эту черту поэтики Илюшенко можно считать константной): *«Дай луну передвижную, / Дом забытый в два окна / И фиалочку ночную, / И другие времена. / Речку дай с густой осокой / И волны сквозную речь, / Чтоб луна могла до срока / В речку ласковую лечь. / Или брось в меня закваску, / Чтобы я перебродил / И в младенческую сказку / Ненароком угодил»* (1976).

Хотя это не песни, но в стихотворениях живет атмосфера песенок, как их называет автор. Как уже говорилось, содержание песен автора очень разное и отнюдь не всегда безоблачное, но такое стихотворение уже само по себе (песенка, простая, почти детская) радует и греет душу. Это то, что Достоевский называл «живой жизнью», которую мы часто не замечаем в своей устремленности к высшим материям.

Однако для Владимира Илюшенко это не игра в детство и не стилизация детской поэзии. Это особый взгляд на мир, который очень важен для него. Вот как об этом говорится в стихотворении 1976 года:

Перед ликом высокого детства,
Перед образом сути своей
Никакого не нужно кокетства —
Только верность порядку вещей.

Именно таков смысл обращения поэта к детской тематике.

Однако не в этой конкретике главное значение музыки в поэзии Владимира Илюшенко. Музыка — стержень его художественного мира, лейттема, которая иногда звучит в полную силу, но порой уходит в подтекст, растворяясь в отдельных фразах, словах, интонациях, однако никогда не исчезает совсем. Там, где это не связано с тематикой, музыка проявляется в звучании стиха, иногда выливаясь в песню, но чаще оставаясь в стихе и наполняя его красотой и смыслом. Тут мне хочется вспомнить о книге А. Е. Махова «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике», которая, как пишет автор, «рассказывает о влечении слова к музыке, о его неисполненном желании стать музыкой. Это желание, никогда не осуществлявшееся в полной мере (если бы слово в самом деле “вернулось в музыку”, поэт остался бы без дела), все же вело слово по новым для него путям и приводило — не к музыке, но к неким подобиям музыки, новым и все время иным: слово не превращалось в музыку как в нечто “другое”, но обнаруживало в себе собственную музыку, отличную от музыки в точном смысле слова. Эту музыку старинные теоретики (Абсалон из Шпрингирсбаха, Эташ Дешан) удачно называли “другой музыкой” — *alia musica, l'autre musique*» [25, 7].

Вездесущность музыки в стихах Владимира Илюшенко приводит к тому, что она заявляет о себе на разных уровнях, в разных планах: как при восприятии природы, мира, который открывается взгляду поэта, так и на самом высоком уровне бытия — при обращении к Господу Богу. Здесь тоже музыка, но она особая: что это — гармония мира, музыка сфер? Нет, все вполне конкретно: «Ты музыка моя, а я — Твой музыкант. / Учу Твои лады певучие прилежно / И, проникая вглубь настойчиво и нежно, / Дивлюсь Твоей любви сокрытым языкам» [2, 289]. Служение Господу своим искусством — в этом в понимании Владимира Илюшенко миссия поэта, и здесь музыка становится воистину небесной.

Ангел играет на скрипке,
Вторит заоблачный хор.
Звук серебристый и зыбкий
Длится в ушах до сих пор.

Ангел играет моление.
Это мажор до диез.
День Твоего Воскресенья
Он восхваляет с небес (10.03.2023).

Этим стихотворением я и завершаю свою статью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Илюшенко В. И.* Дорога в небо. Стихотворения. — Москва: Academia, 2012. — 244 с.
2. *Илюшенко В. И.* Медленная музыка. Избранное. — Москва, 2002. — 320 с.
3. *Илюшенко В. И.* Открыть себя огню. Стихотворения. — Москва, 2022. — 179 с.
4. *Высоцкий В.* Песня рождается странно // Высоцкий В. Все не так. Мемориальный альманах-антология. — Москва: Вахазар, 1991. — 71 с.
5. *Чигарева Е. И.* Еще раз о музыке в слове: поэзия Владимира Илюшенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 54. — С. 118–131.
6. *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. — Москва: Сов. писатель, 1982. — 366 с.
7. *Чигарева Е. И.* Музыка в слове и слово в музыке: поэзия Владимира Илюшенко (к проблеме взаимодействия разных видов искусства) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 57. — С. 134–145.
8. *Чигарева Е. И.* Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 4 (43). — С. 74–90. — DOI: 10.56620/2227-9997-4-43-74-90
9. *Опарина Ю. М.* Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов. — URL: [http://analculturolog.ru/journal/archive/item% \(дата обращения 12.08.2023\)](http://analculturolog.ru/journal/archive/item%20(дата%20обращения%2012.08.2023)).
10. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — Москва: Музыка, 1972. — 383 с.
11. *Гаспаров М. Л.* Аллитерация // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 22.
12. *Гаспаров М. Л.* Ассонанс // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 62.
13. *Гаспаров М. Л.* Анафора // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 32–33.
14. *Гаспаров М. Л.* Параллелизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 717–718.
15. *Гаспаров М. Л.* Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: Интелвак, 2001. — Стб. 738.
16. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. — Петербург: Опояз, 1922. — 200 с.
17. *Священник Александр Борисов.* Аннотация к аудиокассете «Песни Владимира Илюшенко “Нечаянный берег”». Стихи, музыка: В. Илюшенко, 1999.
18. *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — Москва: Советский композитор, 1961. — 259 с.
19. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Приложение 5. — Москва: Советский композитор, 1990. — С. 327–331.

20. Корндорф Н. С. Музыка андерграунда // Николай Корндорф. Материалы, статьи, воспоминания. Ред.-сост. Николаева Е. А., Вискова И. В., Аверина Г. Ю. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 16–26.
21. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1969. — 553 с.
22. Судьба Блока. По документам, письмам. Сост. О. Немеровская и Ц. Вольпе. — Москва: Человек, 2009. — 346 с.
23. Бобровский В. П. Жизнь музыки и музыка жизни. Архив В. П. Бобровского.
24. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. — Ч. 3. — Москва: Композитор, 2007. — С. 376.
25. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. — Москва: Intrada, 2005. — 224 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. И. Чигарева — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. Ilyushenko V. I. Doroga v nebo. Stikhotvoreniya [The road to the sky. Poems]. Moscow. Academia. 2012. 244 p.
2. Ilyushenko V. I. Medlennaya muzyka. Izbrannoye [Slow music. Favorites]. Moscow, 2002. 320 p.
3. Ilyushenko V. I. Otkryt sebya ognyu. Stikhotvoreniya [Open yourself to fire. Poems]. Moscow, 2022. 179 p.
4. Vysotskiy V. Pesnya rozhdayetsya stranno [The song is born strange] // Vysotskiy V. Vse ne tak. Memorialnyy almanakh-antologiya. Moscow: Vakhazar, 1991. 71 p.
5. Chigareva E. I. Eshche raz o muzyke v slove: poeziya Vladimira Ilyushenko [Once again about music in the world: The poetry of Vladimir Ilyushenko] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2021. № 54. P. 118–131.
6. Girshman M. M. Ritm khudozhestvennoy prozy. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1982. 366 p.
7. Chigareva E. I. Muzyka v slove i slovo v muzyke: poeziya Vladimira Ilyushenko (k probleme vzaimodeystviya raznykh vidov iskusstva) [Music in the world and the word in music: poetry of Vladimir Ilyushenko (on the problem of interaction of different kinds of art)] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2021. № 57. P. 134–145.
8. Chigareva E. I. Poet Vladimir Ilyushenko: stikhi i muzyka [Poet Vladimir Ilyushenko: poems and music] // Uchenyye zapiski Rossiyskoy Akademii muzyki imeni Gnesinykh. 2022. №4 (43). P. 74–90.
9. Oparina Yu. M. Muzyka slova i slovo v muzyke: poeziya A. Bloka v proizvedeniyakh otechestvennykh kompozitorov [Music of the word and the word in Music: A. Blok's poetry in the works of Russian Composers]. URL: [http://analiculturolog.ru/journal/archive/item%](http://analiculturolog.ru/journal/archive/item%20) (accessed 12.08.2023).
10. Nazaykinskiy E. V. O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.
11. Gasparov M. L. Alliteratsiya // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy. Glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 22.
12. Gasparov M. L. Assonans // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 62.
13. Gasparov M. L. Anafora // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 32–33.
14. Gasparov M. L. Parallelizm // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 717–718.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

15. *Gasparov M. L.* Perenos // Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak, 2001. Stb. 738.
16. *Eykhenbaum B. M.* Melodika russkogo liricheskogo stikha [The melodics of Russian lyric verse]. Peterburg: Opoyaz. 1922. 200 p.
17. *Svyashchennik Aleksandr Borisov.* Annotatsiya k audiokassete «Pesni Vladimira Ilyushenko "Nechayanny bereg"» [Annotation to the audio cassette *Songs of Vladimir Ilyushenko "Unexpected Shore"*]. Stikhi, muzyka: V. Ilyushenko.
18. *Bobrovskiy V. P.* Kamernyye instrumentalnyye ansambli D. Shostakovicha [Chamber instrumental ensembles by D. Shostakovich] Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 259 p.
19. Shnittke A. Polistilisticheskiye tendentsii v sovremennoy muzyke [Polystylistic trends in contemporary music] // Kholopova V. Chigareva E. Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva. Appendix 5. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. P. 327–331.
20. *Korndorf N. S.* Muzyka andergraunda [Underground music] // Nikolay Korndorf. Materialy. stati. vospominaniya. Red.-sost. Nikolayeva E. A., Viskova I. V., Averina G. Yu.]. Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya". 2015. P. 16–26.
21. *Eykhenbaum B. M.* O poezii [About poetry]. L.: Sovetskiy pisatel, Leningradskoye otdeleniye, 1969. 553 p.
22. Sudba Bloka [Block's fate]. Po dokumentam, pismam. Sost. O. Nemerovskaya i Ts. Volpe. Moscow: Chelovek, 2009. 346 p.
23. *Bobrovskiy V. P.* Zhizn muzyki i muzyka zhizni [The life of music and the music of life]. Arxiv V. P. Bobrovskogo [V. P. Bobrovsky Archive].
24. *Kirillina L. V.* Klassicheskiy stil v muzyke XVIII — nachala XIX veka [Classical style in music of the XVIII — early XIX centuries]. Ch. 3. Moscow: Kompozitor. 2007. 376 p.
25. *Makhov A. E.* Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike [Musica literaria. The idea of verbal music in European poetics]. Moscow: Intrada, 2005. 224 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Evgeny I. Chigareva — D. Sci. (Arts), Professor at Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 02.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 21.07.2023

События

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)

Материалы конференции

УДК 78.072.2

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-125-132



«Прекрасен мир во всех его обмерах...». Заметки о Международной научной конференции «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника»



Татьяна Николаевна Красникова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Аннотация: Статья посвящена Международной научной конференции «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника», прошедшей в Российской академии музыки имени Гнесиных с 18 по 20 апреля 2023 года. Мероприятие, организованное кафедрой аналитического музыкознания, было приурочено к 150-летию со дня рождения Е.Ф. Гнесиной. Актуальность заявленной проблематики и широкий географический радиус выступлений, а также в большинстве своем оригинальность позиций и точек зрения обеспечили этому интеллектуальному проекту новизну и вызвали большой интерес научной общественности. В центре внимания докладчиков находился феномен музыкальной композиции, который рассматривался сквозь призму понятий «нарратив» и «архитектоника». В обзоре выступлений участников конференции выделены доклады Л. О. Акопяна и представителей Санкт-Петербургской научной школы А. А. Денисова и П. Н. Гордеева. Они были высоко оценены автором статьи, подтвердившим их научную ценность и значимость в современном музыкознании.

Ключевые слова: нарратив, архитектоника, музыкальная композиция, кластер, социальный заказ

Для цитирования: Красникова Т. Н. «Прекрасен мир во всех его обмерах...». Заметки о Международной научной конференции «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 125–132. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-125-132

© Красникова Т. Н., 2023

Events

ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)

Conference materials

"Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen...". Notes about the 5th International academic conference "Musical composition: narrative vs. architectonics"

Tatiana N. Krasnikova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>*

Abstract: The article is devoted to the International scientific conference "Musical composition: narrative vs. architectonics" was held at Gnesin Russian Academy of Music from April 18 to 20, 2023. Scientific event was organized by the Analytical musicology department and dedicated to the 150th anniversary of the birth of E.F. Gnesina. The relevance of the stated issues and the wide geographical range of presentations, as well as the originality of positions and viewpoints, ensured the novelty of this intellectual project and attracted great interest from the scientific community. The focus of the speakers was on the phenomenon of musical composition, which was examined through the prism of the concepts of "narrative" and "architectonics". The overview of the conference presentations highlights the presentations of L.O. Akopyan and representatives of the St. Petersburg scientific school A. A. Denisov and P. N. Gordeev. They were highly appreciated by the author of the article, confirming their scientific value and significance in contemporary musicology.

Keywords: narrative, architectonics, musical composition, cluster, social demand

For citation: *Krasnikova T. N. "Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen...". Notes about the 5th International academic conference "Musical composition: narrative vs. architectonics". Scholarly papers of the Gnesin Russian Academy of Music. 2023;(4):125-132. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-125-132*

Состоявшаяся в апреле 2023 года Пятая Международная научная конференция, организованная по инициативе кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки во главе с доктором искусствоведения, профессором И. П. Сусидко, была посвящена феномену музыкальной композиции, который рассматривался в аспекте взаимодействия с нарративностью и архитектурой. Эта конференция стала заметным событием в веренице торжеств, учрежденных руководством академии и приуроченных к 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной. Широкий спектр проблематики, представленный в семидесяти двух докладах, в полной мере от-

разил состояние этой области современного отечественного и зарубежного музыкознания, продемонстрировав высокий научный уровень практически всех сообщений. По материалам конференции был выпущен сборник тезисов прозвучавших на ней докладов [1].

Актуальность проблематики конференции несомненна. В последнее время наблюдается оживление интереса как к структурному, так и к содержательному аспекту музыкальной композиции. Об этом свидетельствует ряд работ, опубликованных в последнее десятилетие отечественными и зарубежными исследователями: диссертация О. О. Москвиной [2], монография Т. В. Цареградской [3], разделы «Музыкальные конструкции и интерпретация», «(Не) непрерывность и нарратив» в сборнике «Пение в знаках. Новые семиотические исследования оперы» [4], «Композиционные ограничения и композиционный процесс» в издании «Перспективы современной теории» [5] и др. В многочисленных статьях, посвященных этому кругу проблем, нарратив и архитектура рассматриваются под самыми разными углами зрения: нарратив и музыкальная форма в сочинениях Ф. Мендельсона [6], топосы и нарратив в сонатах В. А. Моцарта [7] и прелюдиях Д. Д. Шостаковича [8], стратегии нарратива в симфонии [9] и опере конца XX века [10], [11], нарратив и проблемы исполнительской интерпретации [12], архитектура сочинения в ее связи с поэтической формой [13], трансформация музыкальных структур [14], [15], композиционные модели [16] и авторские композиции в современной музыке [17]. Подобная широта проблематики нашла отражение и в докладах, представленных на конференции [1].

«Географический радиус» выступлений стал еще одним доказательством актуальности обсуждаемой на конференции проблематики и интереса исследователей к данной области гуманитарных наук. В ней приняли участие представители ведущих вузов и научно-исследовательских учреждений не только столиц России — Москвы, Санкт-Петербурга, — но и ее крупных городов: Ростова-на-Дону, Нижнего Новгорода, Казани, Екатеринбурга, Петрозаводска. Международный статус конференции подтверждался участием в ней специалистов из Германии, Азербайджана, Кыргызстана.

Наряду с маститыми учеными в конференции успешно выступила творческая молодежь, которая сумела продемонстрировать глубокое проникновение в заявленную учредителями конференции проблематику, высветив различные ее грани. Среди участников конференции были студенты и аспиранты Российской академии музыки, Казанской консерватории имени Н. Г. Жиганова, Нижегородской консерватории имени М. И. Глинки. Отмечу также, что помимо музыковедов на представительном научном форуме с докладами выступили композиторы, звукорежиссеры и режиссеры-постановщики спектаклей.

Такой масштаб мероприятия, продлившегося три дня, позволил его участникам и гостям познакомиться с разнообразием мнений и концепций, касающихся вопросов композиции. Не преследуя цель осветить всю тематику конференции, остановимся лишь на некоторых сообщениях.

Так, например, открывший конференцию доклад заведующего сектором теории музыки Государственного института искусствознания, доктора искусствоведения Л. О. Акопяна был посвящен процессам преодоления нарративности в творчестве представителей *minimal art* и структурализма, «где редуцированы как ассоциации с тем, что уже имеется в тезаурусе слушателя, так и возможности для существенного обновления материала; иными словами, такой музыки, которая не особенно нуждается в механизмах памяти и ожидания» [18, 9]. Психологические ракурсы теории композиции такого рода содержат в себе потенциал для дальнейшей разработки проблемы нарратива и архитектоники сочинений. Они также создают фундамент для обоснования форм образно-поэтических представлений о мире, их воплощения в музыке и других видах искусства.

Наряду с методологическими проблемами музыкальной науки в программе конференции были предусмотрены вопросы, связанные с такими локальными элементами композиции, как ее выразительные средства. В этой области весьма ярким и содержательным стал доклад доктора искусствоведения, профессора кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории А. В. Денисова “*Union discordante de plusieurs sons*”, посвященный явлению кластера «как последовательно использованного колористического средства, связанного с отрицанием его «грамматического подчинения контексту» [19, 35] в музыкальной композиции XVIII–XIX веков. Рассмотренное на материале произведений объемного исторического радиуса, это явление обогащается новыми смысловыми оттенками и значениями, которые подтверждают его значимость в музыкальном искусстве.

Доклад П. Н. Гордеева, доктора исторических наук, старшего научного сотрудника кафедры русской истории (XIX–XXI века) Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, был основан на подлинных материалах и документах РГАЛИ. Он воспринимался присутствующими как достоверно подтвержденный опыт осмысления отношений руководства ГАБТ в лице Е. К. Малиновской с ведущими отечественными композиторами начала 30-х годов минувшего века и касался социального заказа двух опер: «Катерины Измайловой» Д. Д. Шостаковича, а также «Декабристов» Ю. А. Шапорина. Автор доклада расширил наши представления о формах, деталях и нюансах координации звеньев творческой работы коллектива при постановке этих спектаклей, тем самым активизируя аудиторию на высказывание иных точек зрения и суждений по поводу степени ответственности его членов за тот или иной творческий проект [20].

Организаторы конференции не ставили перед собой цели собрать и опубликовать сборник статей. Поэтому о большинстве докладов мы можем судить только по аннотациям в издании тезисов конференции. Однако в течение последних месяцев эти доклады начали появляться в виде статей в научных журналах РАМ имени Гнесиных и не только. Среди них можно назвать работы И. С. Стогний о стратегии нарратива в музыке

И. С. Баха [21], О. Н. Власовой о тональной и тематической драматургии в опере Р. Штрауса «Кавалер розы» [22] и др.

В завершение отмечу созданную учредителями и участниками конференции подлинно творческую атмосферу, которая обеспечила комфорт для обмена мнениями и находками в этой гуманитарной научной сфере. Ждем продолжения и желаем организаторам проекта дальнейших успехов!

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2023. — 112 с. — URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (дата обращения 20.11.2023).
2. Москвина О. О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2013.
3. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография / Государственный институт искусствознания. — Москва: Композитор, 2018. — 364 с.
4. Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. — New York: Oxford University Press, 2020. — 369 p. — DOI: 10.1093/oso/9780190620622.001.0001
5. Perspectives on Contemporary Music Theory: Essays in Honor of Kevin Korsyn / ed. by Bryan Parkhurst and Jeffrey Swinkin. — Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2023. — 362 p. — DOI: 10.4324/9781003357797
6. Grey Th.S. Deformed Beauty? Narrative and Musical Form in Mendelssohn's "Overture to the Tale of the Fair Melusina", Op. 32 // Rethinking Mendelssohn / ed. by Benedict Taylor. — New York: Oxford University Press, 2020. — P. 9–37. — DOI: 10.1093/oso/9780190611781.003.0002
7. Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2022. — No. 2. — P. 123–133. — DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133
8. Цареградская Т. В. Топосы и музыкальный нарратив: Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 7 // Современные проблемы музыкознания. — 2019. — № 2. — С. 13–28.
9. Акопян Л. О. К герменевтике «Симфонии» Берио // Музыкальная академия. — 2022. — № 4. — С. 40–63. — DOI: 10.34690/271
10. Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джек-уальдо в произведениях Шнитке и Шаррино) // Научный вестник Московской консерватории. — 2021. — Том 12. Выпуск 4. — С. 156–173. — DOI: 10.26176/mosconsv.2021.47.4.08
11. Chatah J. Postmodern Opera 101: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives // Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. — New York: Oxford University Press, 2020. — P. 313–338. — DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0012
12. Москвина О. О. Исполнительские интерпретации симфонической поэмы Р. Штрауса «Жизнь героя»: к вопросу целостности нарратива // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 2. — С. 102–110.
13. Gerver L. L. The Fixed Poetic Form vs the Musical Form: The Experience of Analyzing Madrigal Settings of Sestina Texts // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2023. — No. 3. — P. 23–34. — DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.023-034
14. Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2021. — No. 4. — P. 63–75. — DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

СОБЫТИЯ

15. *Пилипенко Н. В.* Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох // *Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology*. — 2022. — № 4. — С. 42–63. — DOI: 10.56620/2587-9731-2022-4-042-063
16. *Высоцкая М. С.* Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // *Музыкальная академия*. — 2021. — № 4. — С. 152–165. — DOI: 0.34690/208
17. *Пантелеева Ю. Н.* Современная композиция: Минимум или максимум? // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. — 2022. — № 1. — С. 71–83.
18. *Акопян Л. О.* Повествовательность в музыке: старые и новые модели и шаблоны // *Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных*. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 9–10. — URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (дата обращения 20.11.2023).
19. *Денисов А. В.* «Union discordante de plusieurs sons» в музыкальной композиции XVIII–XIX вв. // *Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных*. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 34–35. — URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (дата обращения 20.11.2023).
20. *Гордеев П. Н.* «Призываю Вас понять мое отчаяние из-за срыва производственного плана»: Ю. А. Шапорин, Д. Д. Шостакович, Е. К. Малиновская в Большом театре в первой половине 30-х // *Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных*. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 29–31. — URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (дата обращения 20.11.2023).
21. *Стогний И. С.* Нарративные стратегии И. С. Баха // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. — 2023. — № 2. — С. 49–63. — DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
22. *Власова Н. О.* Тональная и тематическая драматургия в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» // *Научный вестник Московской консерватории*. — 2023 — Том 14. — Выпуск 3. — С. 466–479. — DOI: 10.26176/mosconsv.2023.54.3.04

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Т. Н. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Technika muzykal'noj kompozicii. Muzykal'naya kompoziciya: narrativ vs arxitektonika. Materialy V Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 18–20 aprelya 2023 g.* [Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics. Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023 / ed. by A. Klepova, D. Nagina, N. Pilipenko, I. Susidko / Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. 112 p. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (accessed 20.11.2023).
2. *Moskvina O. O.* Principy narrativnosti v simfonicheskikh sochineniyah R. Shtrausa [Principles of Narrative in the Symphonic Works of Richard Strauss]: PhD Thesis. Moscow, 2013.
3. *Tsaregradskaya T. V.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical Gesture in the Space of Modern Composition] / State Institute for Art Studies. Moscow: Composer, 2018. 364 p.
4. *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera* / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. 369 p. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.001.0001

5. Perspectives on Contemporary Music Theory: Essays in Honor of Kevin Korsyn / ed. by Bryan Parkhurst and Jeffrey Swinkin. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2023. 362 p. DOI: 10.4324/9781003357797
6. Grey Th.S. Deformed Beauty? Narrative and Musical Form in Mendelssohn's "Overture to the Tale of the Fair Melusina", Op. 32 // Rethinking Mendelssohn / ed. by Benedict Taylor. New York: Oxford University Press, 2020. P. 9–37. DOI: 10.1093/oso/9780190611781.003.0002
7. Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2. P. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133
8. Tsaregradskaya T. V. Toposy i muzykal'nyj narrativ: D. Shostakovich. Preljudiya op. 34 № 7 [Topos and Musical Narrative: D. Shostakovich. Prelude op.34 No. 7] // Contemporary Musicology. 2019. № 2. P. 13–28.
9. Hakobian (Akopyan) L. H. K germeneytike "Simfonii" Berio [On the Hermeneutics of Berio's "Sinfonia"] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2022. No. 4. P. 40–63. DOI: 10.34690/271
10. Stoianova I. Strategii narrativa v sovremennoj opere (na primere istorii Dzhezual'do v proizvedeniyah Shnitke i Sharrino) [Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino] // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory. 2021. Vol. 12, no. 4. P. 156–173. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.47.4.08
11. Chattah J. Postmodern Opera 101: Irony, Nostalgia, and Bifurcated Narratives // Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 313–338. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0012
12. Moskvina O. O. Ispolnitel'skie interpretacii simfonicheskoy poemy R. Shtrausa "Zhizn' geroya": k voprosu celostnosti narrativa [Performing Interpretations of R. Strauss's Symphonic Poem "The Life of a Hero": On the Issue of Narrative Integrity] // Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2020. № 2. P. 102–110.
13. Gerver L. L. The Fixed Poetic Form vs the Musical Form: The Experience of Analyzing Madrigal Settings of Sestina Texts. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 3. P. 23–34. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.023-034
14. Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2021. No. 4. P. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075
15. Pilipenko N. V. Formoobrazovanie v ariyah Ioganna Simona Majra: na rubezhe klassicheskoy i romanticheskoy epoh [The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic] // Contemporary Musicology. 2022. No. 4. P. 42–63. DOI: 10.56620/2587-9731-2022-4-042-063
16. Vysotskaya M. S. Kompozicionnaya model' v muzyke: k voprosu ob evolyucii ponyatiya [The Composition Model in Music: To the Issue of Evolution of Concept] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 4. P. 152–165. DOI: 10.34690/208
17. Panteleeva Y. N. Sovremennaya kompoziciya: Minimum ili maksimum? [Modern Composition: Minimum or Maximum?] // Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2022. № 1. P. 71–83.
18. Hakobian L. O. Povestvovatel'nost' v muzyke: stary'e i novy'e modeli i shablony' // Tekhnika muzykal'noj kompozicii. Muzykal'naya kompoziciya: narrativ vs arhitektonika. Materialy' V Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 18–20 aprelya 2023 g. [Narrativity in Music: Old and New Modes and Clichés // Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics. Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023 / ed. by A. Klepova, D. Nagina, N. Pilipenko, I. Susidko / Gnesin Russian Academy of Music]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 9–10. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (accessed 20.11.2023).
19. Denisov A. V. "Union discordante de plusieurs sons" in the Musical Composition of the XVIII–XIX Centuries // Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics. Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023 / ed. by A. Klepova,

- D. Nagina, N. Pilipenko, I. Susidko / Gnesin Russian Academy of Music. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 34–35. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (accessed 20.11.2023).
20. *Gordeev P. N.* "I urge you to understand my despair because of the failure of the production plan": Yuri Shaporin, Dmitri Shostakovich, Elena Malinovskaya and the Bolshoi Theater in the First Half of the 1930s // *Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics. Materials of the 5th International Academic Conference, April 18–20, 2023* / ed. by A. Klepova, D. Nagina, N. Pilipenko, I. Susidko / Gnesin Russian Academy of Music. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 29–31. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/sbornik_tezisov.pdf (accessed 20.11.2023).
21. *Stogniy I. S.* *Narrativnye strategii I. S. Baha [Narrative Strategies of J. S. Bach]* // *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 2. P. 49–63. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-2-45-49-63
22. *Vlasova N. O.* *Tonal'naya i tematicheskaya dramaturgiya v opere Riharda SHtrausa "Kavaler rozy" [Tonal and Thematic Dramaturgy in the Opera of Richard Strauss "Der Rosenkavalier"]* // *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2023. Vol. 14, no. 3. P. 466–479. DOI: 10.26176/mosconsv.2023.54.3.04

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana N. Krasnikova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 01.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 25.10.2023

События

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)

Материалы конференции

УДК 781

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-133-140

О систематизации сценических топосов



Нина Владимировна Пилипенко

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>*

Аннотация: Исследование музыкальной топики, в том числе в опере и других музыкально-театральных жанрах, представляется одним из востребованных и перспективных направлений. В статье рассматривается современное состояние проблемы, связанной с изучением и систематизацией сценических топосов. Проанализированы существующие подходы в описании устойчивых комплексов такого рода, отмечена многоуровневость оперной топики и намечены возможные пути систематизации.

Ключевые слова: опера, сценические топосы, музыкальные топосы, изучение, систематизация

Для цитирования: Пилипенко Н. В. О систематизации сценических топосов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 133–140. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-133-140

Events

ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)

Conference materials

On the systematization of scenic topoi

Nina V. Pilipenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
n_pilipenko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract: The study of musical topoi, including in opera and other musical and theatrical genres, seems to be one of the popular and promising areas of research in musicology. The article examines the current state of the problem associated with the study and systematization of stage topoi. Existing approaches to the description of stable complexes of this kind are analyzed, the multi-level nature of the operatic topoi is noted, and possible ways of systematization are outlined.

Keywords: opera, stage topoi, musical topoi, study, systematization

For citation: Pilipenko N. V. On the systematization of scenic topoi. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):133–140. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-133-140

За последние несколько десятилетий термин «топос» прочно вошел в музыковедческий обиход. Напомню, что сама теория общих мест изначально была разработана Леонардом Ратнером по отношению к музыке классического периода [1]. Позднее, в работах его последователей (как за рубежом, так и в нашей стране) она стала расширяться и конкретизироваться, захватывая не только классическую [2; 3; 4; 5; 6]¹, но и романтическую эпоху [9], [10], [11], XX и XXI века [12], [13], [14], [15], [16].

Одновременно с этим постоянно предпринимаются попытки усовершенствовать систематику, предложенную Ратнером. С одной стороны, определенные вопросы вызывает сама предложенная им типология [1, 9–30], где топосы разделены на стили и на типы, под которыми на самом деле понимаются жанры. На несовершенство такого деления указывает Л. В. Кириллина. Она подчеркивает, что «в XVIII веке слово “стиль” обладало исключительной многозначностью» и «могло смыкаться и с понятием

¹ На русском языке основополагающее значение имеет труд Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века», в третьей части которого рассмотрена теория топосов [7]. Как один из инструментов анализа отдельных сочинений классического стиля эту теорию активно использует также И. П. Сусидко [8].

топоса, и с понятием жанра» [7, 6]. Это приводит к тому, что «зачастую один крупный топос может быть внутренне многоплановым и допускать разные трактовки» [там же]. С другой стороны, многие зарубежные исследователи стремятся расширить список топосов, конкретизировать сферу их применения и создать некую универсальную систему, позволяющую «проверить алгеброй гармонию» и легко разложить любое сочинение на узнаваемые общие места. (Это видно хотя бы по различным вариантам списка — и даже словарям — топосов с внутренним подразделением и без [3, 30], [17, 115], [10, 101–131]. Другое дело, что эти попытки не всегда убедительны и иногда настолько расширяют рассматриваемое понятие, что оно размывается.)

Конечно, можно назвать такой подход ограниченным и сужающим возможности аналитической интерпретации, однако нередко он бывает полезен, как полезно, например, знание грамматических конструкций для изучающих иностранный язык. Подобная аналогия вполне правомерна, поскольку, как подчеркивают исследователи музыкальной топики, целый ряд музыкальных идиом, хорошо знакомых слушателям классической эпохи, теперь распознается только с помощью специальных аналитических операций [18]. К тому же именно на фоне *общего* рельефнее проступает то *особенное*, что отличает конкретное сочинение от других, созданных в ту же эпоху, в том же жанре и тем же композитором. И здесь мы подходим к первой проблеме: несмотря на то, что теория топосов успешно применяется по отношению к опере, система, которая обобщала бы огромный массив имеющихся наблюдений, пока не сложилась.

Такое положение может быть в свою очередь связано с другой проблемой — сложностью и многоуровневостью оперной топики. С одной стороны, мы знаем образцы анализа, в которых используются топосы в ратнеровском понимании, когда в качестве общих мест выступают жанры и стили. Хорошим примером здесь служит книга У. Дж. Алланбрук «Ритмический жест у Моцарта: “Свадьба Фигаро” и “Дон Жуан”» [2]. В ней, в частности, рассмотрен как топос жанр менуэта в начальном разделе каватины Фигаро «Если захочет барин попрыгать» (*Se vuol ballare*) [Ibid., 79–82].

С другой стороны, в ряде работ к разряду «общих мест» отнесены целые оперные сцены — например, сцены бури, сцены с тенями, охотничьи, военные, пасторальные и т.п. Такого рода понимание топосов можно найти, например, в монографиях и статьях К. Макклелланда, в частности в его статье «Тень и буря», опубликованной в *The Oxford Handbook of Topic Theory*, где рассматриваются сцены с тенями и оперные бури [19]. Второму из этих топосов посвящена также недавняя работа Д. Бёртон [20]. Особенно бурно это направление развивается в течение последних двадцати лет. Однако подобные исследования существовали и раньше (см., например, [21]), в том числе в немецком музыкознании, где термин «топос» используется далеко не всегда. Так, в сборнике 1976 года «“Couleur locale” в опере XIX века» [22] речь идет

именно о *типах* сцен — фактически сценических топосах, пусть и объединенных под «знаменем» локального колорита (см. [23], [24], [25] и другие статьи этого сборника)².

Таким образом, в понимании оперной топики существует по меньшей мере два уровня³. В более общем плане — это драматические, сценические ситуации, ставшие «общими местами» в музыкально-театральных сочинениях, то есть повторяющиеся во многих операх. Такого рода сценические топосы обычно имеют набор собственных композиционных правил, сюжетных мотивов⁴, поэтической лексики и музыкальных средств выразительности. Другой уровень представлен собственно музыкальными топосами, т. е. системой «*“общих мест” музыкального дискурса*», которая, по выражению Кириллиной, «*связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами*» [7, 3].

Эти два уровня пересекаются, но никак не поглощаются один другим. Второй представляется более глобальным и независимым, часто имеющим собственную логику развития внутри общего музыкального сюжета. В опере такого рода топосы нередко служат своего рода знаками, вскрывающими подтекст — как в том же примере с менуэтом в каватине Фигаро (см. выше). Однако они же могут становиться той основой, без которой сценический топос теряет значительную часть своей узнаваемости. Это касается, например, сцен сражения, практически немислимых без фанфары [21], [33]. Или пасторальных эпизодов, имеющих в операх XVIII и начала XIX века тот самый набор признаков [34], который описывает Ратнер и его последователи как характерный для музыки классической эпохи — танцевальность, бурдонный бас, выбор определенных тональностей [1, 21], [35, 229–272], [36].

Так или иначе, и сценическая топка музыкального театра, и музыкальная топка в целом, несмотря на уже существующий внушительный массив работ⁵, безусловно, требует дальнейшего изучения и систематизации.

² В немецком музыковедении подобный подход сохранялся и позднее (см., например, [27]). Однако наряду с этим используется и термин «музыкально-драматический топос» [28].

³ Разумеется, дифференциация этих уровней может быть гораздо более детальной. Нередко, например, исследователи соотносят между собой лейтмотивы (темы-реминисценции) и музыкальные топосы [28, 41–80], [29], хотя — по понятным причинам — и не уравнивают их в полной мере. Или выделяют отдельные топосы как образные сферы в творчестве какого-либо композитора [30], [31].

⁴ Понятие «*мотив*» употребляется в значении, принятом в отечественном литературоведении: простейшая структурно-смысловая единица сюжета, «тема неразложимой части [художественного] произведения» [32, 127].

⁵ Этот массив далеко не исчерпывается исследованиями, приведенными в списке литературы к настоящей статье.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ratner L. G.* Classic Music: Expression, Form, and Style. — New York: Schirmer Books, 1980. — 475 p.
2. *Allanbrook W. J.* Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni. — Chicago: University of Chicago Press, 1983. — 408 p.
3. *Agawu K.* Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music. — Princeton: Princeton University Press, 1991. — 154 p.
4. *Hatten R. S.* Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. — Bloomington: Indiana University Press, 1994. — 349 p.
5. *Powers H.* Reading Mozart's Music: Text and Topic, Syntax and Sense // *Current Musicology*. — 1995. — No. 57. — P. 5–44.
6. *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. — Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. — 358 p.
7. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. — Москва: Композитор, 2007. — Ч. III: Поэтика и стилистика. — 376 с.
8. *Susidko I. P.* Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. — 2022. — No. 2. — P. 123–133. — DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133. — EDN TFKOIC.
9. *Agawu K.* Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. — New York: Oxford University Press, 2009. — 336 p.
10. *Dickensheets J.* The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century // *Journal of Musicological Research*. — 2012. — No. 31. — P. 97–137. — DOI: 10.1080/01411896.2012.682887
11. *Seskir S.* Musical Topoi in Brahms's 7 Fantasien, Op. 116 // *Journal of Musicological Research*. — 2020. — Vol. 39, Issue 2–3. — С. 99–121. — DOI: 10.1080/01411896.2020.1754731
12. *Hammond J.* A Lyrebird in Paris: The Pastoral Topos and the Ecocentric Viewpoint in Contemporary Music Composition // *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle* / ed. by N. Panos et al. — Edinburgh: University of Edinburgh, 2013. — P. 292–301.
13. *Köksal F.* A Topical Approach to Contemporary European Art Music // *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle* / ed. by N. Panos et al. — Edinburgh: University of Edinburgh, 2013. — P. 266–274.
14. *Цареградская Т. В.* Топосы и музыкальный нарратив: Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 7 // *Современные проблемы музыкознания*. — 2019. — № 2. — С. 13–28. — DOI: 10.56620/2587-9731-2019-2-013-028. — EDN PWNFEQ.
15. *Цареградская Т. В.* Композиторы XXI века и их меланхолии. Заметки к теме // *Музыкальная академия*. — 2021. — № 4 (776). — С. 52–58. — DOI: 10.34690/200. — EDN KYDOZA.
16. *Козовчинская Е. А.* К проблеме понятия «топос» в музыкознании (на примере оперы А. Холминова «Анна Снегина») // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. — 2022. — № 5. — С. 1–9. — DOI: 10.7256/2453-613X.2022.5.38822. — EDN: BBPASH.
17. *Caplin W. E.* On the Relation of Musical Topoi to Formal Function' // *Eighteenth-Century Music*. — 2005. — 2/1. — P. 113–124. — DOI: 10.1017/S1478570605000278
18. *Mirka D.* Introduction // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by Danuta Mirka. — New York: Oxford University Press, 2014. — P. 279–300. — DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002
19. *McClelland C.* Ombra and Tempesta // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by Danuta Mirka. — New York: Oxford University Press, 2014. — P. 279–300. — DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.0011
20. *Burton D.* Stormy Weather: Issues of Form, Deformation, and Continuity in Operatic Storm Scenes // *Singing in Signs* / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. — New York: Oxford University Press, 2020. — P. 265–288. — DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0010
21. *Ringer A. L.* The Chasse as a Musical Topic in the 18th Century // *Journal of the American Musicological Society*. — 1953. — Vol. 6. — No. 2. — P. 148–159. — DOI: 10.2307/829795

СОБЫТИЯ

22. Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. — Regensburg: Bosse, 1976. — 403 S.
23. Abert A. A. Räuber und Räubermilieu in der Oper des 19. Jahrhunderts // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. — Regensburg: Bosse, 1976. — S. 121–130.
24. Busch G. Die Unwetterszene in der romantischen Oper // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. — Regensburg: Bosse, 1976. — S. 161–212.
25. Zimmermann C. Die Geisterdarstellung // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. — Regensburg: Bosse, 1976. — S. 213–278.
26. Altenburg D. Musik im Sprechtheater. Szenentypen und musikalische Gestaltungsprinzipien in Schauspielen um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 / hg. v. Marcus Chr. Lippe. — Kassel: Bosse, 2007. — S. 183–205.
27. Döhring S. Das "gestörte Fest" in Verdis Opern. Wandlungen eines musikdramatischen Topos // In: Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog. Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag / hg. v. Markus Engelhardt u. Wolfgang Witzemann. — Kassel etc.: Bärenreiter, 2010. — (Analecta musicologica, Bd. 46). — S. 272–286.
28. Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. — Princeton: Princeton University Press, 2000. — 336 p.
29. Easley D. B. Verdi's Dramatic Use of Tonality, Topics, and Recurring Themes // Singing in Signs / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. — New York: Oxford University Press, 2020. — P. 193–226. — DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0008
30. Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — Вып. 4. — Т. 6. — С. 108–139. — DOI: 10.26176/mosconserv.2015.23.4.05
31. Brover-Lubovsky B. Giuseppe Sarti and the Topos of the Tragic in Russian Music // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — No. 9 (1). — С. 4–29. — DOI: 10.21638/spbu15.2019.101
32. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — Москва: Аспект Пресс, 1999. — 334 с.
33. Пилипенко Н. В. Топос сражения в европейской опере конца XVIII — начала XIX века: батальные сцены и военные фанфары // Старинная музыка. — 2017. — № 3. — С. 9–17.
34. Пилипенко Н. В. Сцены восхваления в австро-немецкой опере первой трети XIX века: между триумфом и пасторалью // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам III Международной научной конференции, 23–25 октября 2017 г. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 56–68.
35. Monelle R. The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral. — Bloomington: Indiana University Press, 2006. — 304 p.
36. Коробова А. Г. Музыкальная топика как объект жанрового исследования // Музыкальная академия. — 2005. — № 3 (694). — С. 135–143.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. В. Пилипенко — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения.

REFERENCES

1. Ratner L. G. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.
2. Allanbrook W. J. Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni Chicago: University of Chicago Press, 1983. 408 p.
3. Agawu K. Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991. 154 p.

4. *Hatten R. S.* Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349 p.
5. *Powers H.* Reading Mozart's Music: Text and Topic, Syntax and Sense // *Current Musicology*. 1995. No. 57. P. 5–44.
6. *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. – Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 358 p.
7. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka [The Classical Style in the Music of the 18th — Early 19th Century]. Ch. III: Poe'tika i stilistika. [Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007.
8. *Susidko I. P.* Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2. P. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133. EDN TFKOIC.
9. *Agawu K.* Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. New York: Oxford University Press, 2009. 336 p.
10. *Dickensheets J.* The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century // *Journal of Musicological Research*. 2012. No. 31. P. 97–137. DOI: 10.1080/01411896.2012.682887
11. *Seskir S.* Musical Topoi in Brahms's 7 Fantasien, Op. 116 // *Journal of Musicological Research*. 2020. Vol. 39, Issue 2–3. P. 99–121. DOI: 10.1080/01411896.2020.1754731
12. *Hammond J.* A Lyrebird in Paris: The Pastoral Topos and the Ecocentric Viewpoint in Contemporary Music Composition // *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle* / ed. by N. Panos et al. Edinburgh: University of Edinburgh, 2013. P. 292–301.
13. *Köksal F.* A Topical Approach to Contemporary European Art Music // *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle*, ed. by N. Panos et al. Edinburgh: University of Edinburgh, 2013. P. 266–274.
14. *Tsaregradskaya T. V.* Toposy i muzykal'nyj narrativ: D. Shostakovich. Preljudyia op. 34 № 7 [Topoi and Musical Narrative: D. Shostakovich. Prelude op. 34 No. 7] // *Contemporary Musicology*. 2019. No. 2. P. 13–28. DOI: 10.56620/2587-9731-2019-2-013-028. EDN PWNFEQ.
15. *Tsaregradskaya T. V.* Kompozitory XXI veka i ih melanholii. Zаметki k teme [Composers of the 21st Century and Their Melancholy] // *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2021. No. 4 (776). P. 52–58. DOI: 10.34690/200. EDN KYDOZA.
16. *Kozovchinskaia E. K.* probleme ponyatiya "topos" v muzykoznanii (na primere opery A. Holminova "Anna Snegina") [On the Problem of the Concept of "Topos" in Musicology (on the Example of A. Kholminov's Opera "Anna Snegina")] // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2022. No. 5. — P. 1–9. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.5.38822. EDN: BBPASH.
17. *Caplin W. E.* On the Relation of Musical Topoi to Formal Function' // *Eighteenth-Century Music*. 2005. 2/1. P. 113–124. DOI: 10.1017/S1478570605000278
18. *Mirka D.* Introduction // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. P. 279–300. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002
19. *McClelland C.* Ombra and Tempesta // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. P. 279–300. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.0011
20. *Burton D.* Stormy Weather: Issues of Form, Deformation, and Continuity in Operatic Storm Scenes // *Singing in Signs* / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 265–288. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0010
21. *Ringer A. L.* The Chasse as a Musical Topic in the 18th Century // *Journal of the American Musicological Society*. 1953. Vol. 6. No. 2. P. 148–159. DOI: 10.2307/829795
22. Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1976. 403 S.
23. *Abert A. A.* Räuber und Räubermilieu in der Oper des 19. Jahrhunderts // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1976. S. 121–130.
24. *Busch G.* Die Unwetterszene in der romantischen Oper // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1976. S. 161–212.

25. *Zimmermann C.* Die Geisterdarstellung // Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1976. S. 213–278.
26. *Altenburg D.* Musik im Sprechtheater. Szenentypen und musikalische Gestaltungsprinzipien in Schauspielen um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800 / hg. v. Marcus Chr. Lippe. Kassel: Bosse, 2007. S. 183–205.
27. *Döhring S.* Das „gestörte Fest“ in Verdis Opern. Wandlungen eines musikdramatischen Topos // In: Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog. Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag / hg. v. Markus Engelhardt u. Wolfgang Witzemann. Kassel etc.: Bärenreiter, 2010. (Analecta musicologica, Bd. 46). S. 272–286.
28. *Monelle R.* The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton: Princeton University Press, 2000. 336 p.
29. *Easley D. B.* Verdi's Dramatic Use of Tonality, Topics, and Recurring Themes // Singing in Signs / ed. by G. J. Decker, M. R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 193–226. DOI: 10.1093/oso/9780190620622.003.0008
30. *Kirillina L. V.* Toposy i simvol'y v poetike Rimskogo-Korsakova [Topoi and Symbols in Rimsky-Korsakov's Poetics] // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory. 2015. Vol. 4, no. 6. P. 108–139. DOI: 10.26176/mosconsv.2015.23.4.05
31. *Brover-Lubovsky B.* Giuseppe Sarti and the Topos of the Tragic in Russian Music // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2019. Vol. 9, no. 1. P. 4–29. DOI: 10.21638/spbu15.2019.101
32. *Tomashevsky B. V.* Teoriya literatury. Poetika [Theory of Literature. Poetics]. Moscow: Aspect Press, 1999.
33. *Pilipenko N. V.* Topos srazheniya v evropejskoj opere kontsa 18 — nachala 19 veka: batal'nye sceny i voennye fanfary [Military Topic in the European Opera of the Late 18th – Early 19th Century: Battle Scenes and Military Fanfares] // Starinnaya muzyka / Early music quarterly. 2017. № 3. C. 9–17.
34. *Pilipenko N. V.* Sceny voskhvaleniya v avstro-nemeckoj opere pervoj treti XIX veka: mezhdru triumfom i pastoral'yu [Scenes of Glorification in Austrian and German Opera in the First Third of the 19th Century: Between Triumph and Pastoral] // Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 3rd International Academic Conference, October 23–25, 2017, ed. by Irina Susidko. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019. P. 56–68.
35. *Monelle R.* The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 304 p.
36. *Korobova A. G.* Muzykal'naya topika kak ob"ekt zhanrovogo issledovaniya [Musical Topic as an Object of Genre Research] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2005. No. 3 (694). P. 135–143.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Nina V. Pilipenko — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 01.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 18.10.2023

События

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)

Материалы конференции

УДК 781

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-141-144



О логике «идеального нарратива»



Инна Михайловна Ромащук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Иннолитова-Иванова, Москва, Россия,
inna.49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9101-630X>

Аннотация: В представленном материале автор, опираясь на теорию нарративной логики Франка Анкерсмита, обращает внимание на «идельный нарратив» как важный принцип раскрытия глубоко скрытого художественного замысла музыкального произведения. Именно «идеальный нарратив» дает возможность проникнуть во все слои текста (реальные и подразумеваемые) и сформировать целостное представление концептуального плана. Это показано на примере последней — Шестой — симфонии Гавриила Николаевича Попова (1904–1972), в которой открывается мир гротескно-трагедийных образов, скрытых названием «Праздничная».

Ключевые слова: «идеальный нарратив», Франк Анкерсмит, Гавриил Попов, Шестая симфония op. 99

Для цитирования: Ромащук И. М. О логике «идеального нарратива» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 141–144. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-141-144

Events

ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)

Conference materials

On the logic of the "ideal narrative"

Inna M. Romashchuk

M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
inna.49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9101-630X>

Abstract: In the presented material, the author, relying on Frank Ankersmit's theory of narrative logic, draws attention to the "ideal narrative" as an important principle for revealing the deeply hidden artistic intent of a musical work. It is precisely the "ideal narrative" that allows for penetrating all layers of the text (real and implied) and forming a holistic understanding of the conceptual plan. This is shown using the example of the last — Sixth — Symphony of Gavriil Nikolayevich Popov (1904–1972), in which a world of grotesque-tragic images is revealed, hidden under the title "Festive".

Keywords: "ideal narrative", Gavriil Popov, Sixth Symphony op. 99

For citation: Romashchuk I. M. On the logic of the "ideal narrative". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):141-144. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-141-144

Понятие «нарратив» присутствует в различных гуманитарных науках со второй половины прошлого века. Хотя, как известно, многие идеи, утвердившиеся в современной нарратологии, были раскрыты гораздо раньше в трудах представителей русской формальной школы (В. Шкловский, Ю. Тынянов, М. Бахтин), в работах о теории текста В. Проппа, Ю. Лотмана, Р. Барта, а затем Ж. Женнета, У. Фишера (теория нарративной парадигмы), А. Макентайра и др.

Обратим внимание на одну из работ о нарративе Франка Анкерсмита (р. 1945), которая была издана в Лондоне в 1983 году и в переводе на русский язык опубликована в России (2003) [1]¹. Ее автор подробным образом описывает нарратив, обратившись к семантическому анализу языка историков. В этом исследовании аккумулированы идеи разных подходов к нарративу как способу повествования («наипростейший нарратив», «практический нарратив», «идеальный нарратив» и т. д.).

¹ Напомним, что в трудах Уолтера Фишера, Аласта Макинтайра и других ученых проясняются такие понятия, как «непрерывный нарратив», «встроенный нарратив», «границы нарратива».

Среди рассматриваемых ученым моделей выделим так называемый «идеальный нарратив», который, по словам автора, «*определяется как нарратив, который излагает сущность (фрагментов) прошлого*» [там же, 83] и «*отвечает на все вопросы*» [там же, 52].

Это особенно важно, когда текст имеет скрытый смысл (скрытую программу). Примером здесь послужит загадочное и практически неизвестное произведение Г. Н. Попова (1904–1972) — Шестая одночастная симфония² ор. 99 для большого симфонического оркестра с органом (1969).

Программный замысел симфонии обозначен названием «Праздничная». Ее содержание, экспрессивный, возбужденно-встревоженный характер музыки с «*буйно-скерцозными вихрями*» [5, 338], мощными порывами оркестра, калейдоскопической сменой мотивов, напоминающих музыку Шостаковича, Стравинского, Малера, Чайковского, раскрывается в крайних разделах формы в виде карнавала, в лабиринте которого оказываются образы, близкие «веселой драме» (эпизоды *Pio inguisto*, ц. 30, *Presto giocoso*, ц. 41).

Резкий контраст возникает в центре (*Largo cantabile*). Здесь — широкие волны и пение струнных инструментов, воздушное соло скрипки (ремарка *Dolce timpido e fiabesco*), выразительные мотивы вдоха, вопроса (ремарки *Molto esspressionato*). Так проявляет себя «встроенный нарратив», благодаря которому определяется образно-смысловое смещение: карнавал — внутренний мир героя — карнавал, перерастающий в грандиозное торжество, пир... (*Pio pesante e grandioso*).

Гротеск, ирония, фарс-праздник и глубоко личностное, лирическое высказывание — так открывается внутренняя программа сочинения.

«*Очень волнуюсь за судьбы Шестой симфонии, так как она сложна и технически (для дирижера и оркестра), и психологически*», — напишет композитор в своем Дневнике, завершив сочинение, сущность содержания которого скрыта программным подзаголовком «Праздничная» [там же, 338].

Важно: принципы нарративности в Шестой симфонии Гавриила Попова раскрываются в соответствии с «*миражной интригой*» (Ю. Манн) [6, 170], в которую вовлечены все музыкальные образы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков; пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова; под научной ред. Л. Макеевой. — Москва: Идея-Пресс, 2003. — 181 с.
2. Ромащук И. М. Гавриил Попов: творчество, время судьба. — Москва: Музыка, 2000. — 453 с.
3. Ромащук И. М. Бетховен в зеркале столетий // Художественное образование и наука. — 2020. — № 4 (25). — С. 189–194. — DOI: 10.34684/hon.202004023 — EDN AQUXKT.
4. Мартынов Н. А. О Первой симфонии Гавриила Попова (к первой публикации партитуры) // Opera musicologica. — 2021. — Т. 13. — № 4. — С. 147–170. — DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.007

² О симфоническом творчестве Попова, в том числе о нарративе в его симфониях, подробнее см. [2, 77–207], а также [3, 191–192], [4].

СОБЫТИЯ

5. Попов Г. Н. Запись в Дневнике от 6 ноября 1969 г. // Попов Гавриил. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. — Москва: Сов. композитор, 1986. — 448 с.
6. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — 2-е изд. — Москва: Художественная литература, 1988. — 413 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. М. Ромащук — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, и.о. проректора по научной работе Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова.

REFERENCES

1. *Ankersmit F. R.* Narrativnaya logika. Semanticheskij analiz yazyka istorikov [Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language]; transl. from English O. Gavrishina, A. Oleynikova, scientifically ed. L. Makeeva. Moscow: Idea-Press, 2003. 181 p.
2. *Romashchuk I. M.* Gavriil Popov: tvorchestvo, vremya sud'ba [Gabriel Popov: Creativity, Time, Fate]. Moscow: Muzyka, 2000. 453 p.
3. *Romashchuk I. M.* Betxoven v zerkale stoletij // Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Beethoven in the Mirror of Centuries // Arts Education and Science]. 2020. No. 4 (25). P. 189–194. DOI: 10.34684/hon.202004023 EDN AQUXKT
4. *Martynov N. A.* O Pervoj simfonii Gavriila Popova (k pervoj publikacii partitury) [On Gavriil Popov's Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score)] // Opera musicologica. 2021. Vol. 13, no. 4. P. 147–170. DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.007
5. *Popov G. N.* Zapis' v Dnevnike ot 6 noyabrya 1969 g. [Entry in the Diary of November 6, 1969] // Popov Gavriil. Iz literaturnogo naslediya [Popov Gabriel. From the Literary Heritage] / ed.-comp. Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskij kospozitor, 1986. 448 p.
6. *Mann Yu.* Poetika Gogolya [Poetics of Gogol]. 2nd ed. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 1988. 413 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Inna M. Romashchuk — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Musicology and Composition Department, Acting Vice-Rector for Scientific Work at M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute.

Поступила в редакцию / Received: 05.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 24.10.2023

События

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)

Материалы конференции

УДК 781

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-145-148

Нарратив и архитектоника в исполнительско-педагогическом аспекте



Августа Викторовна Малинковская

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
malinkowskaya.avgusta@yandex.ru,
<https://orcid.org/0009-0004-5638-8793>*

Аннотация: В статье вопрос диалектического единства формосодержательной архитектурной целостности произведения и ее процессуального развертывания-нарратива ставится в системе отношений «композитор — исполнитель — слушатель». Привлекаются суждения ряда авторов работ, в совокупности приводящие к выводу, что искомое единство коренится в способности исполнителя в процессе интонирования воплотить композиторскую «волю к форме» силами своей «формирующей воли» и способности слушателя преобразить восприятие интонационного нарратива в некие слухомысленные пространственные формы.

Ключевые слова: нарратив и архитектоника, исполнительский аспект, путь музыкальной композиции, композитор — исполнитель — слушатель

Для цитирования: Малинковская А. В. Нарратив и архитектоника в исполнительско-педагогическом аспекте // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 145–148. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-145-148

Events

ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)

Conference materials

Narrative and architectonics in the performing and educational aspect

Augusta V. Malinkovskaya

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
malinkovskaya.avgusta@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0004-5638-8793>

Abstract: The article discusses the dialectical unity of the form-content architectural integrity of a musical work and its procedural narrative development within the system of relationships "composer — performer — listener". The opinions of several authors are brought together to conclude that the sought-after unity lies in the ability of the performer to embody the composer's "will to form" during intonation with their own "formative will", and the ability of the listener to transform their perception of the intonational narrative into auditory-imaginary spatial forms.

Keywords: narrative and architecture, performing aspect, musical composition process, composer-performer-listener

For citation: Malinkovskaya A. V. Narrative and architectonics in the performing and educational aspect. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):145-148. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-145-148

Как-то любитель музыки спросил профессионала, что такое исполнительская форма, о которой он читал, но не может сказать, что понял. На что профессионал ответил своеобразно, напомнив любителю персонаж из «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, Чеширского кота, чья улыбка имела свойство оставаться в воздухе после того, как кот уже исчез. Вот так же, сказал профессионал, композиция, строение произведения, воплощаемое исполнителем в процессе игры, воспринимается и может оставаться в памяти слушателей, часто преобразаясь в некие пространственные, объемные мыслеформы. Все дело в том, добавил он, что такая память может сохраняться порой достаточно долго и прочно, а иногда может не сложиться вообще или испариться сразу же после окончания игры, и многое здесь зависит как от слушателя, так и от исполнителя.

Нарратив и архитектоника, содержание и форма, форма-процесс и форма как окристаллизовавшаяся структура — все эти диалектически оппозиционные категории издавна занимают умы исследователей-музыковедов, сравнительно реже — теоретиков исполнительства, реже, чем следовало бы — исполнителей и педагогов-практиков. О способности музыкантов «слышать то неслышимое,

что скрывается [за звуками], и тем самым охватывают основные процессы, которые только просвечивают сквозь звуки и аккорды» рассуждал Э. Курт [1, 178]. Различие между композитором и исполнителем в том, что композиторский концепт формы-структуры и творится в музыкальном процессе-нарративе, запечатлевается и оформляется в нотном тексте сочинения, в его наглядной композиционно-графической архитектонике, требуя от исполнителей ее расшифровки, осмысления¹.

Исполнительский же концепт структуры композиции, сложившийся в подготовительный период работы над сочинением, создания интерпретации, подвержен риску «раствориться» в трудно предсказуемом, всякий раз вновь рождающемся процессе концертного исполнения, в стремлении «энергетических течений <...> в широком потоке звукового развития» [1, 179]. Временной, процессуальный компонент в исполнительском акте — способе существования интерпретации, специфичном только для этого вида музыкального творчества, — обладает несравненно большей силой непосредственного воздействия на восприятие, чем пространственно-архитектонический. Не оставим в стороне и компонент игровой моторики, по определению имеющий «материальное», энергетическое преимущество в качестве внешнего механизма осуществления формопроцесса, хотя при этом нередко его «заземляющего».

Как же исполнителю в ситуации концертного исполнения, когда интерпретация сочинения и его звуковое претворение синхронизируются, достигнуть единства доминирующей силы нарративной процессуальности, непрерывности «тонопорождения» с кристаллизующей силой архитектурного формования? Это — постоянная, видовая проблема исполнительства, осознанно или интуитивно решаемая исполнителями, педагогами.

Об этом размышлял К. А. Мартинсен в книге «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» [4], явившейся значительной вершиной в истории и теории фортепианного искусства. Именно он выдвинул субстанциональную задачу достижения «внутренней слитности», синтеза шести элементов «звукотворческой воли» исполнителя, включающей два элемента, управляющих исполнительским формосозиданием: «волю к форме» и «формирующую волю» — в своем роде аналоги соответственно архитектоники и нарратива. «Как создается возможность того, чтобы во время музыкального исполнения из надличной воли к форме, воплощенной в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое, — это относится к конечным проблемам исполнительского искусства, а также передовой [выделено Мартинсеном. — А. М.] музыкальной педагогики» [4, 235].

Искомое единство — синтез в исполнении многих формообразующих факторов: внутренних, психологических, и внешних, физических; рациональных и ир-

1 Иногда композитор заботится об исполнителе, вернее — о точности передачи собственного замысла, как это делал, например, Рихард Штраус в своих симфонических сочинениях, проставляя «большое количество ремарок, которые можно читать как самостоятельный текст» [2, 103]. Иногда же, наоборот, зашифровывает свои намерения, предоставляя исполнителю возможность самому отгадать загадку, таящуюся в тексте сочинения [3, 111].

рациональных; факторов нарратива и архитектоники, достижение органичной прямой и обратной связи между ними. Залог успеха — творческая активность интонационного мышления исполнителя и глубокие познания в области теории музыки [5]. Тогда в художественной целостности интерпретации объединятся звукотворческие воли композитора и исполнителя на их пути к слушателю.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975. — 551 с.
2. Москвина О. О. Исполнительские интерпретации симфонической поэмы Р. Штрауса «Жизнь героя»: к вопросу целостности нарратива // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 2. — С. 102–110.
3. Гервер Л. Л. «Загадка» о центре V части Кантаты оп. 31 Антона Веберна [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. — 2023. — № 2. — С. 95–115. — DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. — Москва: Музыка, 1966. — 220 с.
5. Медушевский В. В. Исполнительская теория музыки // Музыкальная академия. — 2023. — № 3. — С. 216–235. — DOI: 10.34690/334

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. В. Малинковская — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики и методики Российской Академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Kurth E. Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera [Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"]. Moscow: Muzyka, 1975. 551 p.
2. Moskvina O. O. Ispolnitel'skie interpretacii simfonicheskoy poemy R. Shtrausa "Zhizn' geroya": k voprosu celostnosti narrativ [Performing Interpretations of R. Strauss's Symphonic Poem "The Life of a Hero": On the Issue of Narrative Integrity] // Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2020. № 2. P. 102–110.
3. Gerver L. L. "The Riddle" about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern's Cantata op. 31 [Electronic source] Sovremennyye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2023, № 2. P. 95–115. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115
4. Martiensen C. A. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli [Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens]. Moscow: Muzyka, 1966. 220 p.
5. Medushevsky V. V. Performance Theory of Music. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2023. No. 3. P. 216–235. DOI: 10.34690/334

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Augusta V. Malinkovskaya — Dr.Sci. (Pedagogy), Cand.Sci (Arts), Professor of the Pedagogy and Methodology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 08.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 26.10.2023

События

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА ПО КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА» (18–20 АПРЕЛЯ 2023 Г., РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ)

Материалы конференции

УДК 781

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-149-153

Нотный текст как «тайна за семью печатями», или Странности в композиции и нарративе как «особое приглашение»



Елена Мееровна Алкон

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
e.alkon@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>*

Аннотация: Автор обращается к проблеме многослойности музыкального произведения как феномена, способного существовать в трех ипостасях — ментального (представляемого), визуального (запечатленного в нотах) и звукового (слышимого) текста. Глубокому проникновению в авторский замысел способствует внимание аналитика к деталям разного рода, заметить которые позволяет профессиональный опыт и позиция «заслуженного собеседника», вступающего в диалог с композитором.

Ключевые слова: нарратив, архитектоника, музыкальное сочинение, анализ текста, композиция

Для цитирования: Алкон Е. М. Нотный текст как «тайна за семью печатями», или Странности в композиции и нарративе как «особое приглашение» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 149–153. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-149-153

Events

ROUNDTABLE MATERIALS OF THE CONFERENCE "MUSICAL COMPOSITION: NARRATIVE VS ARCHITECTONICS" (APRIL 18–20, 2023, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC)

Conference materials

The musical text as a "secret behind seven seals", or Peculiarities in composition and narrative as a "special invitation"

Elena M. Alkon

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
e.alkon@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4701-2378>

Abstract: The author addresses the issue of the multi-layered nature of a musical work, which can exist in three forms — mental (conceptualized), visual (encoded in musical notation), and auditory (audible) text. A deep understanding of the author's intention is facilitated by the analyst's attention to various details, which can be noticed due to professional experience and the position of a "distinguished interlocutor" engaging in a dialogue with the composer.

Keywords: narrative, architectonics, musical composition, text analysis, composition

For citation: Alkon E. M. The musical text as a "secret behind seven seals", or Peculiarities in composition and narrative as a "special invitation". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):149-153. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-149-153

Множество примеров свидетельствует о том, что композиторы создают неожиданные повороты в развитии музыкального текста. Порой мы замечаем некие «странности» не сразу, даже если много лет имеем дело с одним и тем же произведением. Обращая внимание студентов на ту или иную особенность, иногда лучше честно признаться, что пока не знаешь, как ее объяснить, каким образом она связана с содержанием произведения. Однако нередко возникающая в этой ситуации неловкость на самом деле несет в себе импульс к более настойчивым поискам истины, отсутствие готового ответа способно окрылить студентов: в их глазах появляется азарт, пробуждается интерес к научному поиску. И очень важно, чтобы студенты понимали: «не аналитик задает вопросы тексту, а, наоборот, музыка ставит их перед исследователем» [1].

Слушая произведение, мы концентрируем внимание на смене событий, на звуке, его красочности, однако если с особым вниманием вслушиваться в детали, то восприятие целого может ускользать. После многократного прослушивания, а еще лучше после *вдумчивого погружения-произнесения* голосом или внутренним слухом, может открыться то, что скрывается за «кодировкой»

в виде письменных знаков. С максимальной полнотой текст раскрывается только в результате глубокого погружения в анализ музыкального текста. Интеллектуальное общение предполагает «восхождение» слушателя и исполнителя к автору, в соответствии с законом «заслуженного собеседника», открытым академиком А. А. Ухтомским (1875–1942) [2]. Согласно этому закону, чтобы стать собеседником и понять другого, в данном случае автора произведения, человеку необходимо выйти за пределы собственного «я» и всмотреться в лицо другого. Успешность коммуникации зависит от доминанты познающего, его интегрального образа мира. При этом сам автор выступает в роли первого помощника для тех, кто пытается осмыслить его сочинение, ведь у любого произведения есть адресат (адресаты), и первый из них — сам композитор, беспощадный критик, вслушивающийся в свою музыку. Очень часто композиторы высказываются о наболевшем, делятся с нами значительным и важным.

Однако стремление высказаться вступает в противоречие с желанием скрыть от «непосвященных» слишком личное и дорогое, или со страхом, что тебя не поймут, ведь у каждого свой психологический, жизненный и музыкальный опыт, уровень одаренности. В результате возникает некая форма, которая выражает идеи композитора. Автору музыки приходится быть уверенным только в одном слушателе — в себе самом, и выразить желаемое в художественной форме так, чтобы быть удовлетворенным результатом своего труда.

Возвращаясь к проблеме понимания «странностей» и вопросу о трех ипостасях музыкального текста (слышимого, видимого и ментального), заметим, что в одних случаях более эффективными оказываются слуховые впечатления, в других зрительные. Нередко только в нотах можно обнаружить заветные «ключи», разной степени сложности кодировки, которые открывают путь к толкованию нарратива и архитектоники. Так, различные виды пропорции золотого сечения и конкретной сюжетной программности в прелюдиях Клода Дебюсси были обнаружены И. П. Сусидко [3, 68]. Однако в некоторых случаях «ключ» к скрытой программе, спрятанный в нотном тексте, надежно хранит тайну от ушей «непосвященных» — как, например, в двух фразах из заключительной партии клавирной сонаты Моцарта KV311/284с, которые, по наблюдению И. П. Сусидко, становятся инструментом интерпретации композиционных и драматургических изменений [4, 130]. Или как в контрапункте к главной теме «Вальса-фантазии» М. И. Глинки в необычной форме приглушенного диалога валторны и тромбона (в вопросно-ответной форме), который в контексте целого интерпретируется как «тайный сговор». Контрапункт, скрытый за слоем «ретуши» указанием *sotto voce* и завесой остальных инструментов оркестра, возникает при втором проведении главной темы и в дальнейшем сопровождает ее постоянно. Однако на слух он практически неразличим, заметить его можно только в партитуре (в первоначальной фортепианной версии его нет). Вместе с тем в двух последних редакциях Глинка дает еще один «ключ» к тайнам своего уже хорошо известного к тому времени произведения, причем кладет его на «самое видное место»: он называет

его «Скерцо», а «Вальс-фантазия» заключает в скобки, тем самым направляя модус восприятия на этот жанр. Скерцозность, отличающая ряд эпизодов Вальса-фантазии, подчеркнута штрихами и выписана с исключительным мастерством, однако без определения «скерцо», которое уже давно исчезло из названия, практически не читается, ускользая от нашего внимания¹.

В качестве весьма ярких, нарочитых знаков, которые должны были способствовать пониманию нарратива и формы Прелюдии *c-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, выступают троекратные обозначения темпов-характеров — Presto, Adagio, Allegro, уникальных для двух томов ХТК². Причем неизбежность приближения Presto отмечена смелой фактуры в точке золотого сечения.

Примеров, когда за необычной архитектурой удастся обнаружить гармоничную целостность, немало, но за каждой находкой стоят многолетние наблюдения: музыкальные тайны открываются неохотно, с большим трудом. Этот кропотливый поиск в чем-то иногда напоминает работу археолога (вспомним настойчивость Генриха Шлимана при раскопках исчезнувшей Трои) или реставратора, пытающегося восстановить подлинник, серьезно поврежденный историческими наслоениями, спасти его от забвения и дать новую жизнь. Но и на уровне *правильной и верной* интерпретации, не говоря уже об *истинной* [7, 19–26], исследователя всегда ждут открытия. По верному замечанию Н. С. Гуляницкой, «задача толкования, преследуемая нами, таит в себе немало рифов на пути достижения желаемого результата» [8, 12], однако переосмысления и переоценки необходимы для адекватного восприятия [7, 26], в музыке всегда найдутся знаки «особого приглашения» для всех, кто стремится к познанию ее тайн.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Наумович С. Б. Вопросы аналитика к музыкальному тексту // Музыкальная академия. — 2023. — № 1. — С. 80–101. DOI: 10.34690/291
2. Ухтомский А. А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях / предисл. Г. Цуриковой, И. Кузьмичева; примеч. Л. В. Соколовой. — СПб.: Петербургский писатель, 1996. — 525 с.
3. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. — № 3. — С. 68–83.
4. Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. — 2022. — No. 2. — P. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133
5. Алкон Е. М. Вальс... Фантазия... Скерцо! М. Глинка в поисках жанра // Музыкальная академия. — 2016. — № 1. — С. 115–123.
6. Алкон Е. М. Человек в мире машин: о семантическом поле прелюдии и фуги *c-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник статей по материалам V Международной научно-практической конференции (27–28 ноября 2012 года). Часть 2 / ред. -составитель М. В. Воротной; научный редактор Р. Г. Шитикова. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. — С. 3–9.

¹ Подробнее о скрытой программе «Вальса-фантазии» см.: [5].

² Подробнее о толковании нарратива Прелюдии и фуги *c-moll* из I тома ХТК см.: [6].

7. *Малинковская А. В.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование. — 2020. — Т. 8. — № 4. — С. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-9-28
8. *Гуляницкая Н. С.* О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. — 2023. — № 1. — С. 5–19. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. М. Алкон — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Naumovich S. B.* Voprosy analitika k muzykal'nomu tekstu [Questions of the Analyst to the Musical Text] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2023. No. 1. P. 80–101. DOI: 10.34690/291
2. *Ukhtomsky A. A.* Intuiciya sovesti: Pis'ma. Zapisnye knizhki. Zametki na polyah [Intuition of conscience: Letters. Notebooks. Notes in the margins] / Preface by G. Tsurikova, I. Kuzmicheva; Note L. V. Sokolova. St. Petersburg: Petersburg Writer, 1996. 525 p.
3. *Susidko I. P.* Simmetrii i proporcii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano) [Symmetries and proportions in the music of Claude Debussy (24 preludes for piano)] // Scholarly Papers of Russian Gnesin Academy of Music. 2012. No. 3. P. 68–83.
4. *Susidko I. P.* Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2. P. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.123-133
5. *Alkon E. M.* Val's... Fantaziya... Skerco! M. Glinka v poiskah zhanra [Waltz... Fantasia... Scherzo! M. Glinka in Search of a Genre] // Music Academy. 2016. No. 1. P. 115–123.
6. *Alkon E. M.* Chelovek v mire mashin: o semanticheskom pole prelyudii i fugi c-moll iz pervogo toma "Horosho temperirovannogo klavira" I. S. Baha [Man in the World of Machines: On the Semantic Field of the Prelude and Fugue in C minor from the First Volume of Das Wohltemperierte Klavier by J. S. Bach] // Musical Education in the Modern World. Dialogue of Times: Collection of Articles Based on the Materials of the V International Scientific and Practical Conference (November 27–28, 2012). Part 2 / ed. and compiled by M. V. Gate; scientific editor R. G. Shitikova. St. Petersburg: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2013. P. 3–9.
7. *Malinkovskaya A. V.* Ispolnitel'skaya interpretaciya muzykal'nogo proizvedeniya kak ob"ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel'nosti teoreticheskogo suzhdeniya [Musical Piece Interpretation by Performer as an Object of Research: To the Question of the Evidence of a Theoretical Judgment] // Musical Art and Education. 2020. T. 8. No. 4. P. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-9-28
8. *Gulyanitskaya N. S.* About the Interpretation of a Work of Art // Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology. 2023. No. 1. P. 5–19. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elena M. Alkon — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 13.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.10.2023

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-154-163



Духовно-творческий мир М. В. Юдиной и его отражение в исполнительской деятельности



Лариса Сергеевна Зорилова¹, Ольга Евгеньевна Шилова²

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

¹ Lzorilova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5372-2751>

² shilovaolga70@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-9714-2609>

Аннотация: Статья посвящена многогранной личности М. В. Юдиной. Рассматриваются различные аспекты жизненного и творческого пути пианистки. Отмечается особое значение эпохи Серебряного века, оказавшей влияние на формирование личности, исключительная роль И. С. Баха в жизни Марии Вениаминовны. Затрагивается сфера исполнительской деятельности, специфика репертуара исполнительницы, особенности интерпретации. Освещается просветительская деятельность, раскрывшаяся в создании лекций-концертов, а также в особенной форме проведения концертов, в виде диалогов со слушателями. Приводится классификация А. Ф. Кузнецова исполнительского творчества Юдиной.

Ключевые слова: М. В. Юдина, творчество, период Серебряного века, поиск смысла, философия, религия, вера, исполнительская деятельность, И. С. Бах

Для цитирования: Зорилова Л. С., Шилова О. Е. Духовно-творческий мир М. В. Юдиной и его отражение в исполнительской деятельности // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 154–163. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-154-163

Performing arts

Original article

The spiritual and creative world of M.V. Yudina and its reflection in her performing activities

Larisa S. Zorilova¹, Olga E. Shilova²

^{1,2} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

¹ Lzorilova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5372-2751>

² shilovaolga70@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-9714-2609>

Abstract: The article is focused on the multifaceted personality of M.V. Yudina. Different aspects of the pianist's life and work are discussed. The special significance of the Culture of the Silver Age in shaping her personality is marked, along with the exceptional role of J. S. Bach in Yudina's life. Such spheres as performing activity, the specificity of her repertoire, and unique interpretational features are covered. Yudina's educational and enlightening activity is highlighted, that is, the establishment of lectures-concerts and a special form of performing concerts as dialogues with the audience. A. F. Kuznetsov's classification of Yudina's performing work is included in the article.

Keywords: M. V. Yudina, creative work, the Silver Age, finding the meaning, philosophy, religion, faith, performing activity, J. S. Bach

For citation: Zorilova L. S., Shilova O. E. The spiritual and creative world of M.V. Yudina and its reflection in her performing activities. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):154-163. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-154-163

Мария Вениаминовна Юдина (1899–1970) родилась в период Серебряного века, характеризующийся расцветом во всех сферах науки и искусства^а). Будущая пианистка с детства, которое прошло в провинциальном городке Невеле, в семье земского врача, впитала в себя дух эпохи с его духовными общечеловеческими ценностями, взглядами и представлениями, направленными на служение искусству и людям¹.

Тяга к музыке проявилась с раннего детства, но интересы этим не ограничивались, она увлекалась историей, литературой осваивала иностранные языки (французский, немецкий, латынь), впоследствии делала переводы. Все это значительно расширило ее интеллект, духовной мир, подготовило к глу-

¹ О воздействии атмосферы Серебряного века на формирование М. Юдиной см.: [1, 36–43].



Мария Вениаминовна Юдина.
Фото с сайта psmb.ru

Maria Veniaminovna Yudina.
Photo from psmb.ru

бокому многогранному восприятию окружающей действительности, познанию мира, искусства, раскрытию смысла существования человека, его предназначения.

В 13 лет поступив в Санкт-Петербургскую консерваторию, она училась у выдающихся учителей: по фортепиано (в разное время) у О. К. Каланта-ровой, А. Н. Есиповой, Ф. М. Blumenфельда, Л. В. Николаева; по теории музыки у М. О. Штейнберга, Я. Витола; по дирижированию у Н. Н. Черепнина, позднее у Э. А. Купера; по классу органа у И. И. Гандшина; бы-

ла увлечена дирижированием, как хоровым, так и оркестровым. Закончила консерваторию, одновременно с В. В. Софроницким, с золотой медалью, была удостоена премии им. А. Г. Рубинштейна и белого рояля, который не получила в связи с экономическими трудностями в стране в 1921 году. Во время обучения в консерватории и по ее окончании она всесторонне осваивала музыкальное искусство в целом, не ограничиваясь исполнительской деятельностью пианистки.

В этот же период, когда по семейным обстоятельствам приходилось возвращаться в Невель, занятия музыкой Юдина сочетала с посещением философского кружка М. М. Бахтина, с которым сохранила теплые отношения на долгие годы. Кроме того, она посещала историко-филологическое отделение университета, увлекалась философией. Сильнейшее влияние на мировоззрение и внутренний мир М. Юдиной оказали М. И. Каган, П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, с которыми она подружилась и которые восхищались музыкальным талантом пианистки, высоко ценили ее ум. Именно русские философы, начиная с М. М. Бахтина, раскрыли перед ней духовный мир православия. Ее крещение состоялось в 1919 году, в период идеологического отречения страны от религии, разрушения церквей, преследований и репрессий за инакомыслие и веру.

Несмотря на это через всю свою жизнь М. В. Юдина открыто пронесла веру в Бога. Для нее это означало служить людям. Она никогда не боялась быть собой, сохраняя аскетический, практически монашеский образ жизни, высказывая запрещенные мысли опальных философов, поэтов, сохраняя с ними связь, поддерживая их духовно и материально^{b)}. В любой момент была готова пожертвовать собой, защищая друзей, посещая их в концлагерях, как, например, П. А. Флоренского. Не случайно ее интересовал следующий вопрос: *«Может ли христианская душа вымолить и выплакать — себе — ад, а если бы самому было бы предназначено спасе-*

ние — отдать его — другому?» [2], на который она получила у владыки Антония², положительный ответ.

Все это нашло отражение в исполнительской деятельности, о которой с нескрываемым восторгом и восхищением говорили все, кто слушал М. Юдину, взаимодействовал с ней.

Одним из самых любимых композиторов Марии Вениаминовны был И. С. Бах, бесконечно близкий своим внутренним миром. Его музыка воспринималась ею как воплощение Евангелия, в котором объединялось религиозное постижение истины, любовь к Богу и людям. Творения великого композитора она изучала и играла на протяжении всей жизни. Особое значение для нее имели не только Прелюдии и фуги ХТК, но и такое сакраментальное творение, как «Страсти по Матфею», комментарии к которому она перевела с немецкого языка, чтобы как можно лучше его постичь. Эта оратория, в центре которой образ Христа, прошедшего в последние дни своей земной жизни через все страдания, испытания, вплоть до своей смерти, помогала М. В. Юдиной постичь не только высшие духовные ценности, смысл творения И. С. Баха, но и раскрыть тончайшие интонационные краски, необходимые для интерпретации его музыки. По воспоминаниям современников, в ее исполнении Бах звучал неповторимо, очень мощно и фундаментально, *«так не звучал и самый мощный орган»* [3].

В процессе исполнения творений Баха, следуя его примеру, она обращалась к Богу, воссоздавала священные образы. Огромное значение придавала генерал-басу, композиционно-звуковой основе музыкальной ткани. *«Генерал-бас — совершеннейшая основа музыки. <...> в конечном итоге и генерал-бас должен служить только Славе Господней и воскрешению духа. Если это не принимается во внимание, то нет подлинной музыки, а есть лишь дьявольское треньканье и монотонный шум»*³.

Высказывания великого композитора, созвучные внутренним ощущениям М. В. Юдиной, выстраивали непосредственную связь с Богом. Это наполняло ее существование высоким духовно-нравственным смыслом, позволяло пережить эпоху воинствующего атеизма, все невзгоды, среди которых и увольнение с Ленинградской, Московской консерваторий, Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, и запреты на публичные выступления, записи произведений. По этому поводу она писала И. И. Блажкову: *«С этой осени я профессор на пенсии, меня “выжили” из Гнесинского института именно за мое — простите, — превосходство, за европеизм, за все поголовные “отлично” моего класса, за любовь студентов ко мне, за открытое исповедание веры в Бога»* [5].

Следует уточнить, что Е. Ф. Гнесина высоко ценила М. В. Юдину, до конца защищала ее, даже в ущерб себе, но как только была отстранена от руководства института, М. В. Юдина была сразу же уволена. Однако это не сломило силу духа пианистки... ее продолжали любить, ей восхищались.

² Митрополит Антоний Сурожский (Блум) — епископ Русской православной церкви (1914–2003).

³ Цит. по: [4, 132].

«Некоторые считали ее юрдивой, некоторые святой, но все были уверены, что она музыкальный гений» [6].

Манера исполнения отличала М. В. Юдину от музыкантов того периода^{c)}. По мнению Г. Г. Нейгауза, она обладала сверхиндивидуальностью, не знала технических трудностей, могла блестяще сыграть произведения различных стилей и жанров [7, 225].

В ее репертуаре было огромное количество произведений различных эпох, но что бы она не играла, искала свое воплощение, интерпретацию; тщательно выстраивала программу, которая помогла бы установить свободное общение с аудиторией, независимо от условий концертного зала. Мария Вениаминовна всегда была открыта к диалогу. Следует вспомнить ее доклады о музыке^{d)}, беседы с аудиторией, ответы на поступающие записки из зала, чтение стихов, в том числе запрещенных в тот период поэтов, например, Б. Пастернака, Н. А. Заболоцкого.

Особое место в исполнительской деятельности Юдиной занимали произведения венских классиков. Ярким примером уникальной интерпретации музыкального произведения является запись сонаты № 5 Бетховена. Вряд ли можно было назвать такое исполнение традиционным. Судя по исполнению Юдиной, трудно было представить, что перед слушателями женщина. Сильная бетховенская хватка, резкое, жесткое звучание, филигранная отделка каждого звука как главной, так и побочной партии — все демонстрировало силу духа, выносливость.

Воспитанная с детства на творениях русских и западноевропейских композиторов, она сквозь всю исполнительскую деятельность пронесла идеи романтизма, предполагающего раскрытие внутреннего мира человека, его тесную связь с природой, душевные переживания, мир эмоций. В связи с этим особый интерес вызывает цикл лекций-концертов под названием «Романтизм. Истоки и параллели» [8, 69–98]. Этот цикл, прочитанный по просьбе профессоров М. Г. Соколова и В. В. Горностаевой в 1966 году в Московской консерватории, состоял из блестяще подготовленных четырех лекций, иллюстрированных М. В. Юдиной и ее друзьями. В текстах лекций соединялись глубокие знания пианистки, ее духовно-нравственные ценности, глубокая поэтичность, представления о смысле жизни, понимание предназначения человека и его страдания, знания о внутреннем мире композиторов-романтиков, среди которых особое место занимали Ф. Шуберт и И. Брамс. Раскрывая особенности романтизма, она обращала внимание и на философские лирические картины природы.

Мария Вениаминовна не замыкалась в себе, стремилась поделиться мыслями и чувствами с другими: раскрывала тайны собственного музыкального восприятия, свои ощущения, часто сопровождая высказывания музыкальными примерами. В таких случаях ее исполнение оказывало сильнейшее воздействие на слушателей, завораживающе воздействовало на исполнительскую манеру профессиональных музыкантов. Д. Д. Шостакович вспоминал, что он долгое время стремился подражать Юдиной, однако благодаря ей он понял, что надо искать свой путь, и он не может быть легким.

Непрестанно искала свой путь в исполнении и Юдина, что давало ей возможность создавать собственную интерпретацию, добиваться нужного звучания, преодолевая все трудности. Это касалось любых произведений, как созданных в далеком прошлом, так и современных.

Оратор, трибун с мужским характером, сильная личность, страстная натура, она вела за собой, покоряя своим профессионализмом, выступая истинным творцом, соавтором исполняемого произведения. Для нее музыка была высочайшим творением, наполненным духовно-нравственным, эстетическим смыслом. В 50-е годы Д. Д. Шостакович написал «24 прелюдии и фуги». Услышав, как она играет его произведения, сказал: «*Вы всё играете иначе — не как я написал! Но продолжайте играть так же!*» [9].

Рассматривая исполнительские особенности М. В. Юдиной, невозможно не отметить ее стремление осваивать новые музыкальные стили, творения зарубежных композиторов. Неслучайно она была одной из первых исполнительниц произведений Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Берга, Э. Кшенека; произведения И. Ф. Стравинского, А. Шенберга неизменно входили в ее репертуар. Ей было интересно все новое, она стремилась познать и разобраться в неизведанном.

По мнению А. Ф. Кузнецова, которое он высказал в своей статье, озаглавленной словами М. В. Юдиной: «*Я — единственная, кто работает за роялем с Евангелием в руках*» [10], в исполнительском творчестве М. В. Юдиной можно выделить три этапа:

Первый — «исповеднический» (1921–1929), связанный с духовно-творческим поиском пианистки в области классической музыки, произведениях зарубежных современных авторов. Однако следует отметить, что духовно-творческий поиск не прекращался на протяжении всей жизни и не ограничивался первым периодом.

Второй этап — «сострадания и сопротивления» (1929–1953), когда приходилось отстаивать творения современных композиторов, особенно после Постановления о формализме в искусстве 1948 года. В Союзе композиторов М. Юдина смело заступалась за произведения Д. Шостаковича, С. Прокофьева, всячески поддерживала коллег, исполняя их творения, порой ценой обретения собственных неприятностей...

И третий этап — «отражения райского бытия» (1954–1970). И хотя последний период жизни был еще более тяжелым в социальном плане, нельзя не согласиться с А. Ф. Кузнецовым, что именно в это время ее духовно-творческий поиск совершенства достиг своего наивысшего уровня. «*С мудрым терпением переносила она тяготы. А зрелость её — художника, между тем, достигла наивысшего взлета. Духовно просветленная игра излучала теперь только радость и свет*» [10].

Сквозь всю свою исполнительскую практику она пронесла традиции русской школы, свято служа музыкальному искусству. «*В просветительстве, подвижничестве она видела свою главную миссию и тем самым продолжала традиции русской художественной интеллигенции*» [11, 24].

Ее исполнительская творческая деятельность остается образцом для будущих поколений истинных музыкантов. Богатейшее наследие, оставленное М. Юдиной, продолжает интересовать исследователей, музыкантов-исполнителей, открывая путь к глубоким размышлениям в поисках совершенства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Зорилова Л. С., Шилова О. Е. М. В. Юдина — представитель Серебряного века в культурном пространстве СССР // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2023. — № 3 (56), сентябрь. — С. 36–43.
2. Головина О. Мария Юдина: «Может ли душа вымолить и выплакать — себе — ад, а спасение — отдать другому?» — URL: <https://www.miloserdie.ru/article/mariya-yudina-mozhet-li-dusha-vymolit-i-vyplakat-sebe-ad-a-spasenie-otdat-drugomu/> (дата обращения 21.09.2023).
3. Юдина Мария. Большое собрание записей. В VI томах, Т. 1 — Москва: Мелодия, 2019. — URL: <https://melody.su/catalog/classic/46374/> (дата обращения 21.09.2023).
4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. — Москва: Музыка, 1982. — 383 с.
5. Концерт Моцарта // Журнал etalon33. 9 июля 2011. — URL: <https://etalon33.livejournal.com/> (дата обращения 21.09.2023).
6. Строганов В. Про великую пианистку Юдину Марию Вениаминовну. — URL: <https://stroganov.livejournal.com/305964.html> (дата обращения 21.09.2023).
7. Юдина М. В. Лучи Божественной Любви: Лит. наследие. — Москва; СПб.: Унив. кн., 1999. — 815 с.
8. Юдина М. В. Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пианисты рассказывают. Вып. 3. — Москва, 1988. — С. 69–98.
9. Казанцева Ю. Пианистка Мария Юдина // «Светлый вечер» на радио «Вера». — Radio-100.9 FM. 2022. — URL: <https://radiovera.ru/pianistka-marija-judina-julija-kazanceva.html#366d69e696372d6157da28e2ab32327a> (дата обращения 21.09.2023).
10. Кузнецов А. Ф. «Я единственная, кто работает за роялем с Евангелием в руках» // Мария Вениаминовна Юдина: цитаты. — URL: <https://gadgeots.ru/windows-instructions/mariya-veniaminovna-yudina-citaty-mariya-veniaminovna-yudina-biografiya/?ysclid=loadjfm96k607295950> (дата обращения 21.09.2023).
11. Федосеева С. Л. Художественные принципы М. В. Юдиной // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2014. — № 2 (6). — С. 23–30.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Л. С. Зорилова — доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза писателей России, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации.

О. Е. Шилова — кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепиано, заместитель начальника отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Zorilova L. S., Shilova O. E. M. V. Yudina — predstavitel' Serebryanogo veka v kul'turnom prostranstve SSSR // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury` [M. V. Yudina — a representative of the Silver Age in the cultural space of the USSR // Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]. 2023. No. 3 (56). September. P. 36–43.

2. *Golovina O. Mariya Yudina: "Mozhet li dusha vy'molit' i vy'plakat' — sebe — ad, a spasenie — otdat' drugomu?"* [Maria Yudina: "Can a soul beg and cry out hell for itself, and give salvation to another?"]. URL: <https://www.miloserdie.ru/article/mariya-yudina-mozhet-li-dusha-vymolit-i-vyplakat-sebe-ad-a-spasenie-otdat-drugomu/> (accessed 21.09.2023).
3. *Yudina Mariya. Bol'shoe sobranie zapisej. V VI tomakh* [Yudina Maria. A large collection of records. In VI volumes], Vol. 1. Moscow: Melodiya, 2019. URL: <https://melody.su/catalog/classic/46374/> (accessed 21.09.2023).
4. *Druskin M. S. Johann Sebastian Bach*. Moscow: Music, 1982. 383 p.
5. *Koncert Moczarta* [Mozart's Concerto] // *Journal etalon33*. July 9, 2011. URL: <https://etalon33.livejournal.com/> (accessed 21.09.2023).
6. *Stroganov V. Pro velikuyu pianistku Yudinu Mariyu Veniaminovnu* [About the great pianist Yudina Maria Veniaminovna]. URL: <https://stroganov.livejournal.com/305964.html> (accessed 21.09.2023).
7. *Yudina M. V. Luchi Bozhestvennoj Lyubvi*: Lit. nasledie [Rays of Divine Love: Lit. heritage]. Moscow; St. Petersburg: Univ. kn., 1999. 815 p.
8. *Yudina M. V. Stenogramma lekcij. Romantizm. Istoki i paralleli* // *Pianisty` rasskazy`vayut* [Transcript of lectures. Romanticism. Origins and parallels // Pianists tell]. Issue 3. Moscow, 1988. P. 69–98.
9. *Kazantseva Ju. Pianistka Mariya Yudina* // "Svetlyj vecher" na radio "Vera" [Pianist Maria Yudina // "Bright evening" on the radio "Vera"]. Moscow, Radio-100.9 FM. 2022. URL: <https://radiovera.ru/pianistka-mariya-judina-julija-kazanceva.html#366d69e696372d6157da28e2ab32327a> (accessed 21.09.2023).
10. *Kuznetsov A. F. "Ya edinstvennaya, kto rabotaet za royalem s Evangeliem v rukax"* // *Mariya Venia-minovna Yudina: citaty`* ["I am the only one who works at the piano with the Gospel in her hands"// Maria Veniaminovna Yudina: quotes]. URL: <https://gadgets.ru/windows-instructions/mariya-veniaminovna-yudina-citaty-mariya-veniaminovna-yudina-biografiya/?ysclid=loadjfm96k607295950> (accessed 21.09.2023).
11. *Fedoseeva S. L. Artistic principles of M. V. Yudina* // *Music. Art, science, practice* / № 2(6). 2014, P. 23–30.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Larisa S. Zorilova — D. Sci. (Culturology), Professor at Gnesin Russian Academy of Music, a member of the Union of Russian Writers, a corresponding member of the International Academy of Pedagogical Education, Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation.

Olga E. Shilova — Cand.Sci. (Arts), Professor of the Piano Department, Deputy Head of the International Relations Department at Gnesin Russian Academy of Music.

ПРИМЕЧАНИЯ

- a) Прошло более 120 лет после рождения и 53 года после смерти М. В. Юдиной, но интерес к ее жизни и творчеству не угасает. Особое внимание вызывает ее творческая биография:
 - 1) *Вспоминая Юдину* / авт.-сост. А. М. Кузнецов. М.: Классика-XXI, 2008. 312 с.
 - 2) *Дроздова М. А. Уроки Юдиной*. М.: Классика-XXI, 2006. 220 с.
 - 3) *Дроздова М. А. Летопись жизни и творчества Марии Вениаминовны Юдиной: научный подвиг А. М. Кузнецова* // *Гуманитарное знание и вызовы времени*. URL: <https://culture.wikireading.ru/74625> (дата обращения 04.10.2023).
 - 4) *Дроздова М. А. Мария Юдина: религиозная судьба*. Москва: Изд-во Моск. Патриархии Рус. Правосл. Церкви, 2016. 272 с.
 - 5) *Зенкин К. В. Моцарт, Флоренский и Юдина*. URL: http://www.21israel-music.com/Moz_Flor.htm (дата обращения 04.10.2023).
 - 6) *Зенкин К. В. Мария Юдина и музыкальная культура* // *Невельский сборник*. Вып. 8. СПб: АКРОПОЛЬ, 2003. С. 25–30.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

- 7) Зорилова Л. С., Шилова О. Е. М. В. Юдина — представитель Серебряного века в культурном пространстве СССР // Вестник СПб Государственного института культуры. 2023. № 3. С. 36–42.
- 8) Кириллова Л. Любимая пианистка Сталина с Евангелием в руках. Памяти Марии Юдиной // Правмир: [сайт]. URL: <https://www.pravmir.ru/lyubimayapianistka-stalina-s-evangelie-m-v-rukah-pamyati-marii-yudinoj> (дата обращения: 30.08.2023).
- 9) Кузнецов А. М. Мария Юдина. Из воспоминаний // Музыкальная жизнь. 1996. № 7. С. 8.
- 10) Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1978. 439 с.
- 11) Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
- 12) Невельский сборник. Выпуск 1. К столетию М. М. Бахтина. СПб: АКРОПОЛЬ, 1996. 158 с.
- 13) Невельский сборник. Выпуск 2. К столетию М. В. Юдиной // По материалам Третьих Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 1996 г.). СПб: АКРОПОЛЬ, 1997. 181 с.
- 14) Невельский сборник. Выпуск 3. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Четвертых Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 1997 г.). СПб: АКРОПОЛЬ, 1998. 180 с.
- 15) Невельский сборник. Выпуск 4. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Пятых Невельских Бахтинских чтений (2–5 июля 1998 г.) СПб: АКРОПОЛЬ, 1999. 187 с.
- 16) Невельский сборник. Выпуск 5. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Шестых Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 1999 г.) СПб: АКРОПОЛЬ, 2000. 198 с.
- 17) Невельский сборник. Выпуск 6. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Седьмых Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 2001 г.). СПб: АКРОПОЛЬ, 2002. 200 с.
- 18) Невельский сборник. Выпуск 7. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Восьмых Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 2001 г.). СПб: АКРОПОЛЬ, 2002. 205 с.
- 19) Невельский сборник. Выпуск 8. К 100-летию М. В. Юдиной // По материалам Девятых Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 2002 г.). СПб: АКРОПОЛЬ, 2003. 204 с.
- 20) Нейгауз Г. мл. Мария Юдина // По ком звонит колокол. URL: <https://www.mgarsky-monastery.org/author/genrih-neygauz-ml> (дата обращения: 30.08.2023).
- 21) Пламенеющее сердце. Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников / Ред.-сост. А. М. Кузнецов. М.: Автокнига, 2009. 679 с.
- 22) Черников О. Л. Рояль и голоса великих. Ростов н / Д: Феникс, 2011. 223 с.
- 23) Чинаев В. П. «Я всегда ищу и нахожу Новое...» О книге неизвестных писем Марии Юдиной // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 220–227. DOI: 10.34690/265.
- б) На протяжении всей своей жизни М. В. Юдина писала письма родным и близким, друзьям, коллегам-музыкантам, ученикам, среди них М. Бахтин, П. Флоренский, А. Лосев, И. Маршак, Г. Рождественский, Е. Мравинский, Ю. Завадский, Б. Пастернак, Ю. Лотман, Д. Митрохин, Л. Николаев, Д. Шостакович, И. Стравинский, М. Гнесин, Н. Мяковский С. Прокофьев, П. Сувчинский, А. Гаук, П. Вульфийус, М. Штейнберг, С. Савшинский, Б. Яворский, М. Дроздова и многие другие. Переписка М. Юдиной нашла отражение в различных сборниках воспоминаний, документальных материалах, пометках:
 - 1) Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М.: РОССПЭН, 2006. 654 с.
 - 2) Обреченная абстракции, символике и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 гг. М.: РОССПЭН, 2008. 590 с.
 - 3) Жизнь полна смысла. Переписка 1956–1959 гг. М.: РОССПЭН, 2008. 598 с.
 - 4) В искусстве радостно быть вместе. Переписка 1959–1961 гг. М.: РОССПЭН, 2009. 814 с.
 - 5) Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. М.: РОССПЭН, 2010. 854 с.
 - 6) Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. М.: РОССПЭН, 2011. 675 с.
 - 7) Юдина Мария. Перед лицом вечности. Переписка 1967–1970 гг. Составитель: Кузнецов А. М. СПб., М.: ЦГИ, Университетская книга, 2013. 591 с.
 - 8) Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Юдиной. СПб: Издательство Нестор-История, 2022. 544 с.

- с) Исполнительская деятельность М. В. Юдиной нашла отражение в публикациях пианистов и музыковедов:
- 1) Вспоминая Юдину / авт.-сост. А. М. Кузнецов. М.: Классика-XXI, 2008. 310 с.
 - 2) Гаккель Л. Величие исполнительства: М. В. Юдина и В. В. Софроницкий. СПб.: Северный олень, 1994. 94 с.
 - 3) Головков А. Непреклонная. Страсти по Марии Юдиной // Проза.ру: [сайт]. URL: proza. Ru /2015/10/21/1965 (дата обращения: 30.08.2023).
 - 4) Дроздова М. А. Уроки Юдиной. М.: Классика-XXI, 2006. 220 с.
 - 5) Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
 - 6) Нестеров Б. А. М. В. Юдина играет фортепианные произведения К. Шимановского // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. статей / Отв. ред. М. А. Овчинников. М.: Моск. гос. консерватория, 1989. С. 106–117.
 - 7) Пламенеющее сердце. Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников / Ред.-сост. А. М. Кузнецов. М.: Автокнига, 2009. 704 с.
 - 8) Федосеева, С. Л. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля. Автореферат дис. кандидат искусствоведения Казань. 1983. 24 с.
 - 9) Федосеева С. Л. Художественные принципы М. В. Юдиной // Музыка: искусство, наука, практика. 2014. № 2 (6). С. 23–30.
 - 10) Черников О. Л. Аве Мария, или Руки Мадонны // Персона. 1998. № 3; Новый век. 2002. № 1; Музыка и время. 2002. № 3.
 - 11) Черников О. Л. Рояль и голоса великих. Ростов н / Д: Феникс, 2011. 223 с.
 - 12) М. В. Юдина играет фортепианные произведения К. Шимановского // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. статей / Отв. ред. М. А. Овчинников. М.: Моск. гос. консерватория, 1989. С. 106–117.
- д) Особый интерес для ученых музыкантов представляют труды М. В. Юдиной:
- 1) Юдина Мария Вениаминовна: архивный фонд, третья четверть XVIII в., 1971. Ф.527 Юдина, Мария Вениаминовна (1899–1970). Материалы рукописей РГБ, 1183 ед. хр. 2010.
 - 2) Юдина М. В. Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие. М.: Классика-XXI, 2005. 408 с.
 - 3) Юдина М. В. Лучи Божественной Любви: литературное наследие. Москва; Санкт-Петербург: Универс. кн., 1999. 815 с.

Поступила в редакцию / Received: 01.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.09.2023

Книги

Научный обзор

УДК 78.072.2

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-164-168

«Масштаб времени» в пространстве музыкальной культуры



Инна Михайловна Ромащук

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия,
inna.49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9101-630X>*

Аннотация: В статье рассматривается феномен «масштаб времени» применительно к новому научному труду российского композитора Цзо Чжэньгуаня «Музыкальная культура Китая: очерки» (2023). Подчеркнута связь между этой работой автора и его исследованием «Русские музыканты в Китае» (2014) по истории русско-китайских музыкальных связей. Вместе они составляют «двойной портрет» музыкальной культуры Поднебесной с ее национальными жанрами, музыкально-теоретической системой люй, традиционным инструментарием, творческими коллективами, учебными заведениями, композиторами и исполнителями, зарубежными (европейскими и советскими) мастерами музыкального искусства, привнесшими опыт своих стран. Отмечено, что обе монографии отличаются фундаментальностью, широкий охват явлений музыкальной культуры, прекрасный литературный стиль, что позволяет говорить о «научных произведениях» (Т. И. Науменко), заслуживающих серьезного внимания.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, историческая целостность, принципы ретроспективности и перспективности, «масштаб времени» и его раскрытие в научном тексте

Для цитирования: Ромащук И. М. «Масштаб времени» в пространстве музыкальной культуры // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 164–168. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-164-168

Books

Review Article

"Time scale" in the realm of musical culture

Inna M. Romashchuk

M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
inna.49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9101-630X>

Abstract: The article explores the phenomenon of "time scale" in relation to the new scientific work of the Russian composer Czo Zhenguan "Musical Culture of China: Essays" (2023). The connection between this work and his research on the history of Russo-Chinese musical connections "Russian Musicians in China" (2014) is emphasized. Together, they represent a "double portrait" of the musical culture of the Celestial Empire, with its national genres, the musical-theoretical system of lü, traditional instruments, creative collectives, educational institutions, composers and performers, as well as the influence of foreign (European and Soviet) masters of musical art who brought the experience of their countries. It is noted that both monographs are distinguished by their fundamental nature, broad coverage of phenomena in musical culture, and excellent literary style, which allows us to speak of them as "scientific works" (T. I. Naumenko) deserving serious attention.

Keywords: musical culture of China, historical integrity, principles of retrospection and prospect, "time scale" and its disclosure in a scholarly text

For citation: Romashchuk I. M. "Time scale" in the realm of musical culture. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):164-168. (In Russ.). (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-164-168

Как это ни парадоксально, до сих пор не существует целостного научного труда, охватывающего музыкальную культуру Китая с глубокой древности до наших дней. И этому есть объяснение: накопленные к настоящему времени обширные знания по истории китайской цивилизации, ее культуры требовали многотомных исследований отдельных стадий ее развития, различных видов искусства. Примеры таких трудов приведены в библиографическом списке книги о музыкальной культуре Китая Цзо Чжэньгуаня [1]: это отдельные очерки о музыкальных инструментах, театре, древней китайской поэзии и о многом другом.

Композитор Цзо подошел к проблеме исследования китайской музыкальной культуры с позиции, которая напоминает об утвердившимся в точных науках исчислении явлений в «масштабе времени» (здесь уместно назвать имя С. Хильгера, разрабатывающего эту проблему еще в 1980-е годы).

Цзо проделана колоссальная работа по раскрытию главных ценностных позиций в истории китайской культуры, начиная с династий Ся и Шан до на-

стоящего времени. Заметим, что при всей компактности материала в книге много тонких наблюдений, конкретных примеров, рассуждений, направляющих к дальнейшему изучению китайской музыкальной культуры. Например, обратившись к эпохе династии Чжоу, Цзо пишет о придворной музыке *яюэ* и анализирует шесть разных композиций (от *Юньмэн* до *Дау*, подробно описывая представления о музыке и танцах). Показывая историческую перспективу развития музыки в эпоху династии Сун, автор характеризует появившиеся новые музыкальные развлекательные центры — *вацзы*, описывает «Книгу о музыке» (1100) Чэнь Яна, которая включает в себя 200 (!) томов. В культуре XX века Цзо обращает особое внимание на творчество композиторов Не Эра и Си Синхая, на первые опыты создания «Новой оперы» в Китае. Раскрывает и художественные принципы композиторов Новой волны, в числе которых Е. Сяоган, Чень Циган, Го Вэньцзи, Хэ Сюньтянь. Отмечает роль приехавшего в конце 1970-х годов в Китай Чжоу Вэньчжуна, профессора Колумбийского университета, который привез много нот и записей современной музыки. Маленький пример, отражающий объемную работу композитора над фактологией, научными, в том числе философскими источниками, — это раздел о музыкально-теоретической системе *люй*, которую Цзо впервые подробно описал еще в 1987 году, представив исторический путь развития музыкально-теоретических изысканий.

Подчеркнем, что смена одной династии другой предстает в книге Цзо поистине в космическом плане. Важно, что автор как открывает ретроспективу, так и показывает перспективу (временную, локальную, художественную). Выбор художественных позиций в каждом разделе не исключает последовательности осмысления общего хода развития.

Прежде чем обратиться к композиционной логике книги Цзо, отметим, что, безусловно, в ней ощутима личностная, авторская позиция в раскрытии событий, фактов, исторических процессов. Нельзя не вспомнить слова Д. С. Лихачева по поводу коллективной работы над исследованием «Историческая поэтика». В письме к Ю. В. Манну от 28 июня 1982 года ученый пишет, что «*это очень трудная задача. <... > Должна быть индивидуальная точка зрения. Это не для коллективного труда*» [2, 537]. Собственно, композитор Цзо раскрывает свою позицию, согласованную с историческими реалиями. Сложилась книга очерков, которые сам автор объединил в четыре крупных раздела, посвященных истории (первый раздел) и музыкальной культуре Китая (второй — четвертый): жанрам китайской музыки, музыкально-теоретической системе *люй* и традиционным музыкальным инструментам. Каждый из разделов имеет внутреннее градации. Так, например, раздел о музыкальных жанрах включает в себя очерки о народной песне, песенно-танцевальных и танцевальных жанрах, песенно-повествовательном жанре (*шочан*), музыкальной драме (*сицуй*), инструментальных ансамблях. Выделен и очерк «Сольное исполнительство».

Наиболее подробно раскрыто содержание в исторических очерках. Они привлекают индивидуальным характером, сменой позиций. Так, например,

время правления династий Цинь и Хань представлено в трех направлениях: исследование придворной музыки, роли буддизма, исполнительства на цине. В периоде правления династии Юань акцент сделан на юаньской музыкальной драме и музыкальных инструментах. А театр музыкальной драмы, народная песня представлены в очерке «Династии Мин и Цинь». Разнопланово показана музыкальная культура первой половины XX века: здесь и школьная песня (*сюэтан гзцуй*), и военные оркестры, и персоналии композиторов академического направления, и иностранных музыкантов. Большой интерес представляет раздел «Музыкальная культура КНР», а это и творческие союзы, и кампания «Большой скачок», и Культурная революция, и китайские симфонисты.

О некоторых тенденциях музыкальной культуры XXI столетия речь идет в заключительных очерках по истории музыкальной культуры. Интересно, что здесь выделены темы «Музыка в общеобразовательной школе» и «Успехи китайских исполнителей». Завершается труд Цзо хронологией истории Китая, отраженной в таблице. Что важно: работа Цзо написана литературным доступным языком, включает в себя рисунки, яркие цветные иллюстрации и выполняет роль исторического повествования, которое побуждает к рассмотрению каждой детали текста, как это бывает в многофигурных картинах китайских художников.

Цзо Чжэньгуань умеет работать с большими объемами информации и выделять главное. В своей книге «Русские музыканты в Китае» [3] «таким главным» стал опыт русских музыкантов, работавших в Китае. Автор выделяет события культурной жизни двух городов, в которых жили русские мигранты: русский Харбин и Шанхай. Отдельно и весьма подробно представлены творческие портреты А. Авшаломова — «автора современной китайской музыки» (Цзо), А. Н. Черепнина, В. Г. Шушлина, В. Д. Трахтенберга. Раскрывается тема гастролей русских музыкантов в Китае, крупным планом показана деятельность Ф. И. Шаляпина. Последний раздел книги посвящен событиям культурной жизни Китая после образования КНР (советские специалисты, китайские студенты в СССР, гастроли советских артистов в Китае, годы отчуждения и восстановления музыкальных связей между двумя странами).

В двух книгах-эпопеях Цзо Чжэньгуань максимально охватывает историю китайской музыкальной культуры, подчеркивает роль европейских и русских музыкантов. «Масштаб времени» раскрыт в обширном пространстве культуры, и не только музыкальной. Поднявшись над «картой» истории Поднебесной, Цзо показал *нерасторжимость и взаимную несводимость науки и жизни, культуры, музыки*, о чем размышлял в свое время Георгий Кнабе [4, 43].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая: очерки. — Санкт-Петербург: Композитор, 2023. — 276 с.
2. Манн Ю. В. «Надо успеть сказать...» // Ю. В. Манн. «Память-счастье, как и память-боль...». Воспоминания, документы, письма. — Москва: РГГУ, 2011. — С. 534–539.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

3. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. — Санкт-Петербург: Композитор, 2014. — 336 с.
4. Кнабе Г. С. Семантика культуры // Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. — Москва: РГГУ, 2006. — С. 106–142.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. М. Ромащук — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, и.о. проректора по научной работе Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова.

REFERENCES

1. *Zuo Zhenguan*. Muzy`kal'naya kul'tura Kitaya: ocherki [Musical culture of China: essays]. St. Petersburg: Kompozitor, 2023. 276 p.
2. *Mann Yu. V.* "Nado uspet` skazat`..." // Yu. V. Mann. "Pamyat`-schast'e, kak i pamyat`-bol'...". Vospominaniya, dokumenty, pis'ma ["We must have time to say..." // Yu. V. Mann. "Memory is happiness, just like memory is pain..." Memories, documents, letters]. Moscow: RSUH, 2011. P. 534–539.
3. *Zuo Zhenguan*. Russkie muzy`kanty v Kitae [Russian musicians in China]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 336 p.
4. *Knabe G. S.* Semantika kul'tury // Knabe G. S. Drevo poznaniya i drevo zhizni [Semantics of culture // Knabe G. S. Tree of knowledge and tree of life]. Moscow: RSUH, 2006. P. 106–142.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Inna M. Romashchuk — Dr. Sci. (Arts), Professor of the Musicology and Composition Department, Acting Vice-Rector for Scientific Work at M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute.

Поступила в редакцию / Received: 05.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 22.07.2023

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

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;
- 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.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.