

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 7 (2015)



Симферополь
2015

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол №5 от 27 мая 2015 г.)*

*Редакционная коллегия:
Главный редактор — В. А. Горенкин, ректор ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», кандидат политических наук, доцент*

Заместитель главного редактора — Е. В. Чайка, кандидат искусствоведения, доцент

*Члены редакционной коллегии:
В. В. Медушевский, доктор искусствоведения, профессор
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
М. А. Сова, доктор педагогических наук, доцент
Ю. А. Каленская-Родзай, доктор психологических наук, профессор (Польша)
Лю Биньцян, доктор искусствоведения, профессор (Китай)
Е. Н. Маркова, доктор искусствоведения, профессор (Украина)
Н. А. Давыдов, доктор искусствоведения, профессор (Украина)
Н. Е. Гребенюк, доктор искусствоведения, профессор (Украина)*

Ответственный секретарь — О. Б. Элькан, кандидат культурологии

Таврические студии. Искусствоведение № 7. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2015. — 112 с.

Журнал «Таврические студии» включён в национальную информационно-аналитическую систему РИНЦ.

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несёт. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

УДК 78.072.3

В. И. Нилова

История музыки в оптике музыкальной культурологии (от Б. В. Асафьева к современности)

Современный подход к изучению истории музыки — как традиционной области российского и европейского музыковедения — имплицитно содержит в себе культурологический модус, имеющий традицию в музыковедении советского периода. Цель статьи — показать актуальность содержания статьи Б. Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса» (1924) для современной истории музыки и музыкальной культурологии.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев; В. Д. Конен; история музыки; музыкально-исторический процесс; музыкальная культурология; финская музыка

У истоков российской музыкальной культурологии (а также музыковедения, источниковедения, историографии и текстологии) стоял академик Б. В. Асафьев. Все названные области научного исследования, характеризующие современное музыковедение, имплицитно содержались в его статье с программным названием «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания».

Цель данной статьи — показать актуальность содержания статьи Асафьева, идеи которой содержат критический потенциал для пересмотра некоторых уже устоявшихся в истории музыки критериев оценки музыкального произ-

ведения с учётом оптики музыкальной культурологии.

Статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» под псевдонимом Игорь Глебов была написана в 1924 году в период работы Асафьева в Институте истории искусств (ныне — Российский институт истории искусств) и опубликована в том же году в книге «Задачи и методы изучения искусств» [7, с. 14]. В 2012 году эту статью в сборнике с таким же названием опубликовал Российский институт истории искусств [2].

Рождению статьи Асафьева предшествовало изучение трудов зарубеж-

ных музыковедов, в первую очередь, трудов Германа Кречмара (1848–1924), немецкого музыковеда и композитора. Можно ли считать случайным совпадение даты написания статьи Асафьева и даты смерти Кречмара — или нет, но свою статью Асафьев начал цитатой из Кречмара: «Основное приложение, свойственное истории музыки, это быть полезной самой музыке, установить связь между современным состоянием искусства звука и его прошлым, утвердить на научной основе с помощью неоспоримых фактов развитие музыки и истолковать (прояснить) возможность постижения её сущности и её законов» [2, с. 79].

Мысль, высказанная Кречмаром, стала предметом размышления самого Асафьева, и результат этого размышления он сформулировал в названии статьи, введя понятие «музыкально-исторический процесс». К. Зенкин, исследовавший русские теоретические концепции истории музыки, охарактеризовал тип мышления Асафьева как «принципиально неклассический («неевклидов»)» тип мышления, ещё не вполне утвердившийся в нашем музыковедении» [8, с. 17].

В отличие от теоретических концепций (теорий) истории музыки «классического» типа, «видевших в истории осуществление некой вневременной логической конструкции» [8, с. 18], история музыки в понимании Асафьева являла собой диалектический процесс «переинтонирования» и «интонационных кризисов». Оба понятия предлагали исследователям инструментарий для «решения главных задач истории: не предусматривая непременно конструирования схем, периодизаций и т. п., они могут отразить сам процесс перехода, историческую жизнь музыки в движении» [8, с. 17]. Характеризуя научные достижения истории музыки на Западе, Асафьев отмечал «усиленное накопление материалов и критическое рассмотрение и издание их»; «развитие монографической литературы, ставящей личность композитора под

многообразные точки зрения в смысле раскрытия в его творчестве причин и целей, его обусловивших, импульсов, его вызвавших, и, наконец, средств воплощения, им унаследованных и им преодоленных»; изучение «соприкосновения композитора с окружающей его произведения средой и бытом, но не в непосредственной „сырой“ данности этих среды и быта, а в преломлении их сквозь призму музыки», «музыкальных идеалов и музыкальной практики „эпохи возникновения“» данного сочинения, «о взаимодействии с ними или противодействии им со стороны композитора, в итоге чего рождаются произведения, родственные окутывающей их атмосфере музыке или, наоборот, произрастающие за пределы породившего их музыкального быта и недоступные восприятию их современников» [2, с. 79–80].

Столь обширная цитата из Асафьева указывает на то, что история музыки, понимаемая им как процесс, мыслилась в системе историко-культурных «координат». На такое понимание истории музыки указывает и следующее высказывание Асафьева: «История музыки начинается там, где кончается накопление материала; <...> под накоплением материала необходимо разуместь длительный процесс собирания, перечисления, обзора, редакции текстов, сводки, установления соотношения с другими искусствами и взаимодействия с общекультурными течениями, а также изучение свойств личности композитора и среды, его окружающей» (выделено мною — В. Н.) [2, с. 89]. Оценивая стадию накопления материала как очень важную, Асафьев различал два направления (в зависимости от типа исследователей): «К первому следует отнести длительный ряд попыток овладения материалом от простого перечисления и описания до перечисления и описания с оценкой и даже выбором и отбором хороших образцов от плебел; ко второму — вдумчивое изучение и редактирование материала, основанное на внимательном вникании в музыкальную

атмосферу и в музыкальный быт эпохи создания произведения и в соотношение между стремлениями времени и личными усилиями мастера» [2, с. 82].

Требования, предъявляемые Асафьевым в этой статье к историку музыки, включали общекультурную эрудицию: «Только историки-исследователи, сочетающие в себе музыкальное образование с широкой общекультурной подготовкой, в состоянии пойти по пути, только что намеченному» [2, с. 82]. Исследователь историк должен избегать обращения «к анекдотическим рассказам о событиях из жизни композитора, к перечислению его работ и к субъективной характеристике его творчества на основании лишь незначительного числа известных исследователю сочинений; это ещё в лучшем случае, а в худшем (более частом) предпочитается компилятивный свод мнений предшественников-исследователей, в свою очередь опиравшихся не на первоисточник, и т. д.» [2, с. 81]. Опасность другого рода Асафьев видел в следующем: «Каждому поколению специалистов-теоретиков присуще роковое заблуждение считать усвоенные ими принципы и приёмы композиторской практики за альфу и омегу всего звукотворчества на всём его историческом протяжении. Исследователь, вышедший из такого рода среды, всё же будет чувствовать влечение к суровым приговорам в отношении всего, что не соответствует признаваемым им принципам оформления материала и не подходит под привычные схемы <...>. Только *общекультурное развитие и знакомство с методами исторического исследования в других областях искусства* может расширить кругозор специалиста-музыканта, тогда как замкнутое в пределах ремесла специальное музыкальное образование неуклонно влечёт к ограниченности точки зрения, в силу своей специфичности и оторванности от других дисциплин» (выделено мною — В. Н.) [2, с. 81–82].

Возможность реализовать проект научной подготовки «специалиста-

музыканта» у Асафьева появилась в результате реформы музыковедческого образования в Ленинградской консерватории. Е. М. Орлова, у которой мне довелось слушать курс по истории русской музыки, проанализировала написанный Асафьевым проект учебного плана и «объяснительную записку» к нему: «Основная направленность этого документа — связать обучение в консерватории с жизнью, с потребностями практического развития различных форм музыкальной культуры» [7, с. 16]. В соответствии с целью музыкально-исторического образования Асафьев включил в проект плана такие дисциплины, как «Общая история искусств в связи с историей материальной культуры» и «Русская музыкальная культура в связи с историей развития русского искусства и русской общественности» [7, с. 16].

Одним из «заброшенных и запущенных предметов» Асафьев считал историю музыки, которая «становится центральной и насущной дисциплиной. С нею в тесной связи стоит вся область социологии музыки, от которой тянутся нити в сферу сравнительного музыковедения и в сферу современной эстетики» [Цит. по: 7, с. 16].

История музыки была для Асафьева наукой, вот почему совпадают взгляды на музыканта-исследователя у Асафьева и у Аниция Манлия Северина Бозция (ок. 480–524). В трактате «Основы музыки» в разделе «Кто такой музыкант» Бозций писал: «Здесь нужно иметь в виду то, что всякое искусство, а также всякая наука по природе своей более достойны уважения, чем ремесло, которое отправляется руками и трудом ремесленника» [1, с. 65].

В 1967 году в статье с актуальным названием — «В защиту исторической науки» В. Д. Конен, говоря о необходимости музыковеду-историку уметь ориентироваться на свою исследовательскую специфику, назвала умения, обусловленные этой спецификой: разбираться в обширных исторических материалах, накопленных мировой

музыковедческой наукой; открывать и собирать новые факты и материалы, осмысливать их на основе художественной психологии сегодняшнего дня; освещать те стороны творчества композиторов-классиков или музыкальной жизни прошлого, которые не были, а, быть может, даже и не могли быть замечены нашими предшественниками; видеть в художественных явлениях современности их исторические корни и предпосылки; точно представлять себе место изучаемого произведения в историческом процессе, охватывающем, подчас, несколько столетий; видеть зависимость музыкального творчества от общекультурных черт эпохи; устанавливать внутренние связи между явлениями, далеко отстоящими друг от друга во времени. Нетрудно убедиться в том, что исследовательская специфика музыковеда-историка в понимании Конен родственна асафьевской.

В духе идей Асафьева и Конен звучит следующее высказывание современного музыковеда: «Культурологический подход приобретает сегодня особую важность и в области самой истории музыки, которая, будучи одной из наиболее традиционных областей европейского музыковедения, тем не менее, откликается на тенденции современной науки и стремится к анализу музыкально-исторических процессов, представляя их в широком культурном контексте» [9]. В связи с этим, актуальным представляется и следующее высказывание Асафьева: «Из истории музыки совершенно выпадает деление произведений на хорошие и плохие, на „вкусные“ и „невкусные“ и т. д. Каждое занимает особое место в общей эволюции интонирования в изучаемую эпоху, и каждое может иметь значение как элемент организующий или как форма откристаллизовавшаяся. Смысл исторической оценки тем самым меняется: на первый план уже не выступает суждение вкуса или какая-либо иная привходящая точка зрения. Устанавливается не эстетическая ценность отдельно данного факта, а причина его возник-

новения и воздействие, производимое им на окружающую звучащую среду» [2, с. 90–91].

Сегодня в музыковедении прочно утвердилось понятие «композиторы второго ряда». В аннотации к сборнику «Композиторы „второго ряда“ в историко-культурном процессе» сказано: «Сборник призван привлечь внимание к творчеству композиторов, хоть и оказавшихся ныне в тени, но в свое время пользовавшихся немалой, иногда даже громкой известностью, оставивших заметный след в музыкальной жизни и культуре, и содержит статьи: „В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса“, „Композиторы «второго ряда» в эпоху венского классицизма“, „Антонио Лолли — на пересечении с Россией“ и др.» [4]. В определении «композиторы второго ряда» содержится эстетическая оценка, в то время как Асафьев писал об особом месте каждого композитора в общей эволюции интонирования.

Распределение исторических ролей композиторов по Асафьеву особенно актуально для изучения истории музыки тех стран, в которых формирование профессионализма западного типа началось позже, чем в Италии, Франции, Германии, Австрии, Британии (Скандинавские страны, Финляндия, Исландия). С позиции культурологического подхода роль целого ряда композиторов в музыкально-историческом процессе может быть пересмотрена. Из подчиненной роли «предшественников» или «теней» гениев композиторы должны заслуженно занять более почетное место «в общей эволюции интонирования в изучаемую эпоху истории» [2, с. 90]. И тогда позиция Р. Тарускина, считающего Нильсена, Сибелиуса и Глазунова «региональными эпигонами симфонической традиции» [10, с. 195], окажется уязвимой. Ведь «научившись ориентироваться в самом процессе звучания на протяжении эпохи исследования, исследователь постепенно освободится от ряда предрассудков, связанных с воспоминанием произведений как «случайных

отдельностей», и от оценки оригинальности сочинения на основании наличия или отсутствия в них схожих с другими «мотивов» [2, с. 90]. Об «исторической справедливости» по отношению к музыкальным произведениям, являющихся частью нашей современности писал и Дж. Сэмсон [10, с. 7].

Наиболее впечатляющими в данном аспекте представляются периоды становления национальных композиторских «школ» в XIX веке. Культурологический подход в таких исследованиях раскрывает всю глубину музыкально-исторических процессов. Для Финляндии XIX века особую остроту и актуальность представлял языковой вопрос. Использование предложенной Э. Карху типологии двух культурно-языковых сфер [3], позволило осмыслить музыкально-исторический процесс в имперской Финляндии как процесс ускоренного развития финской культурно-языковой сферы, в решающей степени повлиявшей на развитие музыкальной культуры. В отличие от шведской культурно-языковой сферы с развитым литературным языком, сложившейся системой школьного и университетского образования, в которой музыке отводилась достойная роль, а также — успешными опытами усвоения западных форм организации музыкальной жизни и музыкального профессионализма, финская культурно-языковая сфера в начале XIX века ещё не существовала как некая целостность.

В начале XIX века под финской культурно-языковой сферой подразумевались книжная (церковная) литература на устаревшем финском языке, творчество так называемых крестьянских поэтов, талантливых выходцев из народа, крестьян и ремесленников, а также древний фольклор прибалтийско-финских народов, заселивших некогда территорию Финляндии, бытовавший на диалектах финского и карельского языков. Хотя понятия «нация» и «национальный» к тому времени уже вошли в философскую и общественно-политическую лексику, «Финляндия ещё даже

не воспринималась жителями разных её провинций как общая родина. Каждая провинция, особенно в крестьянском сознании, существовала отдельно сама по себе» [3, с. 59]. И если шведская Финляндия являла собой культурную, а в прошлом и политическую реальность, то финскую Финляндию ещё предстояло создать посредством консолидации народа в единую нацию по формуле «один народ — один язык».

Специфичность культурного контекста в Финляндии XIX века (в сравнении с веком предшествующим) состояла в одновременном развитии двух культурно-языковых сфер — шведской и финской. Каждая из этих сфер оказала влияние на формирование идентитета творческих лидеров искусства Финляндии XIX–начала XX века, что нашло отражение в их индивидуальных стилях. Таков, в частности, индивидуальный стиль Сибелиуса, «в котором признаки „шведской“ и „финской“ культурно-языковых сфер проявляют себя не только в самом языке (шведском или финском), но также в жанровой принадлежности, формообразовании, ладотональной структуре, музыкальной лексике, роли тембра и фактуры в музыкальной композиции (6, с. 62–63). Таким образом, историю музыки Финляндии в XIX веке следует описывать как историю создания характерной финской музыки и последующего преодоления её национальных границ. И в этом случае, согласно Асафьеву, исторические роли композиторов будут распределены от «отца финской музыки» Ф. Пасиуса до Я. Сибелиуса, но среди них не будет композиторов «второго ряда». Культурологическая оптика поможет понять и оценить историческую роль каждого композитора и каждого сочинения.

1. Бозций А. М. Основы музыки / А. М. Бозций. — [Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева]. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 448 с.
2. Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания / И. Глебов // Задачи и методы изучения искусств. — [Отв. ред. А. Н. Некрылова]. — СПб. : РИИИ, 2012. — С. 79–92.
3. Карху Э. Г. Малые народы в потоке истории: исследования и воспоминания / Э. Г. Карху. — Петрозаводск, 1999. — 255 с.
4. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе // Сборник статей. — [Ред.-сост. А. М. Цукер]. — М. : Композитор, 2010. — 327 с.
5. Конен В. Д. В защиту исторической науки / В. Д. Конен // Очерки по истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1997. — С. 17–26.
6. Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX–XX века / В. И. Нилова. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2005. — 319 с.
7. Орлова Е. М. Методические заметки о музыкально-историческом образовании / Е. М. Орлова. — М. : Музыка, 1983. — 62 с.
8. Зенкин К. В. О русских теоретических концепциях истории музыки / К. В. Зенкин // Журнал Общества теории музыки. — № 1. — 2013/1. — С. 39–50. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/02_zenkin_konstantin2.pdf.
9. Гороховик Е. М. Становление и развитие музыкально-культурологической парадигмы в профессиональном музыкальном образовании и науке / Е. М. Гороховик. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.worldmusiccenter.ru/stanovlenie-razvitiemuzykalno-kulturologicheskoi-paradigmy-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii-n>.
10. An Introduction to Music Studies edited by J.P.E. Harper-Scott, Jim Samson Jim. — Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
11. Taruskin R. The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays / R. Taruskin. — Berkeley. Los Angeles. London : University of California Press, 2010.

Music history in optics of musical cultural science (from B.V. Asafyev to the modernity). The modern approach to the study of the history of music as a traditional field of Russian and European musicology implicitly contains a cultural mode of the musicology tradition in the Soviet period. The purpose of the article is to show the relevance of the content of B. Asafyev's article «Theory of music and historical process» (1924) for the modern history of music and musical culturology.

Key words: B. V. Asafyev; V. D. Kohnen; history of music; musical and historical process; music culturology; Finnish music

Е. Н. Маркова

Учёность ранней Православной церковной традиции в отечественной художественной культуре и её влияние на музыку XIX в.

Исследуется учёность ранней Православной церковной традиции в отечественной художественной культуре и её влияние на музыку XIX в. В статье сопоставлены материалы по раннехристианской культуре европейского Запада и Востока с целью выявления влияния первого и обнаружения православных воздействий на эпоху романтизма.

Ключевые слова: Православная церковь; православная традиция; раннехристианская культура; кельтское возрождение; опера

Заявленная тема актуальна соответствием той значимости в художественном и научном мире «кельтского возрождения», начало которого провозгласил Т. Лири ещё в 1950-е гг. и которое обнаружилось однажды в популярной сфере в виде актуализации ирландского танцевального фольклора, а с ним фольклорного достояния кельтов в целом. И соответственно, публикации в академических и популярных изданиях сведений, снявших «табу» с тематики по Ирландской [8, с. 139–145] и Галликанской [5] церквей, наконец, издание на Западе материалов по Православной Франции [12] и др. позволяют в новом ключе оценить ценности национальной художественной культуры.

Объектом исследования выступают аналогии и обусловленность явлений национального украинского искусства и русской музыкально-поэтической традиции в её пересечении с Православными корнями — старохристианскими истоками. Предметом выступает выделение аспектов связи со старокельтской религиозной литературой, музыкально-тембральными принципами мышления, идущими от Ирландской церкви и другое.

Цель работы — выявление черт соотношенности украинской и русской национальной поэтики в их обусловленности Православием со старохристианскими кельтскими культурно-ре-

лигиозными истоками и в этом качестве воздействие на художественный мир Европы XIX–XX вв.

Конкретные задачи исследования: 1) обобщение имеющихся сведений о старокельтской духовной культуре и проявлении её элементов в национальном художественном достоянии; 2) осмысление роли украинской и русской православной традиции в их воздействии на искусство Европы XIX–XX вв.

Методологическая основа работы — интонационный подход школы Б. Асафьева [1] и его продолжение в трудах И. Ляшенко, И. Котляревского и др., соответственно, с задействованием аналитико-компаративного принципа в оперировании историческим материалом и музыкально-стилевыми данностями художественной и прикладной музыки. Практическая ценность исследования состоит в возможности использования его результатов в учебных курсах высшей и средней музыкальной школы.

Наращение издаваемых материалов по старохристианской традиции, сложившееся в последние десятилетия, подводит к мысли о необходимости переоценки-переосмысления многих сложившихся стереотипов художественно-исторических классификаций, аксиоматически принятых разделений на европейский Запад — Восток, ради постижения глубинных сущностных показателей национального-религиозного мышления, ради понимания исторических акций прошлого и настоящего в их обусловленности забытыми, но реализующимися для культурного бытия ценностями. Издание книги «Vita Patrum» — «Житие Отцов», сначала на французском языке, затем в английском, наконец, в русском переводе [12] открывает для нас страницы культуры Православной Франции, соответственно, открывается органика солидаризации аристократической культуры нашего Отечества с культурой, церковной прежде всего, этой страны, вызвавшей ответное приятие Западом накоплений украинского-русского искусства в ка-

честве влиятельного актива профессионального искусства XX в.

Об органичности исторических связей кельтского искусства и украинского поэтического творчества автор данного исследования писал ранее (см. статью «Т. Шевченко и современное искусство» [6]). Эти словесно-поэтические параллели позволяют с доверием отнестись к музыкальным обнаружениям подобия раннехристианских элементов и музыкальных примет русской национальной традиции, которые принято соизмерять с византийской, совершенно игнорируя ирландско-кельтскую сторону. Речь идет об искусстве *басения*, которое роднит русский национальный церковный образ и *валлийское пение*, которое, по словам Э. Уилсона-Диксона, сохранило колорит VII–VIII столетий: «Это валлийское пение пробирает до самых глубин сердца... Наши английские хоры, как церковные, так и светские, обычно слабы в басах, и из-за этого пение их довольно-таки малоэффективно. Эти же валлийские басы заставляют вибрировать мебель, подобно педальным клавишам органа. Во время пения, особенно в местах с сильным звучанием, я видел, что лист бумаги, который я держал в руках, начинал дрожать» [9, с. 177].

Инструментальным эквивалентом к этому певческому «басению» выступают звучности больших колоколов, которые пришли на Русь из Ирландии-Британии: «...исследователи отметили влияние на раннее древнерусское христианство ирландско-британской церкви...» [8, с. 145].

Басовый приоритет в национальном церковном самовыражении создал не только специфику русской-украинской колокольности с её большими нераскачиваемыми колоколами, в отличие от раскачиваемых на фиксированном языке колоколов, неизбежно небольших, в западных церквях. Но также определён генезисом в Ирландской православной церкви, уничтоженной в XI в. (как известно, в Византии не было колоколов, не было и колоколен-звонниц в архи-

текстуре церковей). С. Перевезенцев отметил: «...Из Ирландии занесены на Русь колокола (в Византии их не знали). А на северо-западе Руси в огромном количестве сохранились надгробные кресты, аналог которым находятся только в Ирландии...» [8, с. 145].

Украинская православная традиция, культивируя «сладкое», «делаемое» высокими голосами пение, что соотносимо с западной традицией, всё же всегда заинтересованно относилась к искусству басения. Здесь показательны усилия А. Кошица, действовавшего на волне выразительности церковного Православного искусства. У данного мастера хорового пения в кульминационном нарастании звука при выступлении объединенных хоров семинаристов и студентов Киевского университета в 1900-е годы, которым очень гордился дирижёр и который им характеризовался им как «беспрецедентный» по могучести влияния на публику в *экстатике* подачи музыкального образа, отмечены эффекты, абсолютно соотносимые с вышеприведенными примерами валлийского церковного пения:

«В драматических местах достигалась невероятная импетуозность, а в некоторых — просто иллюзия морской бури <...> — тут удар вторых басов на нижнем фа катился по залу как гром... Нужно было в тот момент поглядеть на пасти этой армии волкодавов, как они стреляли этой нотой, будто из пушек! Казалось, что подо мной ходором ходила эстрада...» [4, с. 306].

Заметим, речь идёт о средствах воздействия музыки Г. Генделя, исполненной в традиции церковного дирижёра Православной — Ортодоксальной традиции, каким по существу своего образования и дарования был А. Кошиц. В духе староцерковной же традиции он восхищался пением лирических теноров и дискантистов:

«...Был пленительной нежности и *сладости* (курсив здесь и дальше — *Е. М.*) тенор Алекс. Тыхальский. <...> Тенор Тыхальский мог в одно мгновение навеки очаровать тембром своего

необыкновенно *лирического* голоса: это была невыразимая *сладость*, невероятной чистоты, высоты, мягкости и музыкальности...» [4, с. 301].

Очевидно, что в православной церковной традиции выдерживаются ориентиры на «экстремальные» крайние регистры мужских тембров, что нашло отражение и в оперном жанре. В русской и украинской опере басовые голоса явно преобладают. Причем, симптоматическим оказывается приоритет басов в русской опере — на ролях героев-любовников: Руслан — Людмила («Руслан и Людмила» М. Глинки), Мизгирь — Снегурочка («Снегурочка» Н. Римского-Корсакова), Игорь — Ярославна («Князь Игорь» А. Бородин), Гремин — Татьяна («Евгений Онегин» П. Чайковского), Мазепа — Мария (но Отелло — Дездемона в «Отелло» Дж. Верди как тенор — сопрано, при том, что герой немолод и оказывается таким же губителем, как и Мазепа по отношению к Марии в опере П. Чайковского «Мазепа»).

Скорее всего, в эстетической апробации басовых голосов на ролях влюблённых и возлюбленных срабатывает та общая установка доверия к басовому регистру, которая определила «приживлённость» в русском церковном колокольном звоне и в церковном пении басовых звучаний, что в целом противоречит Византийской традиции, оказавшей в целом преимущественное воздействие на русскую национальную жизнь. Соответственно, теноровое пение в русской опере, как известно, отнюдь, не жёстко сопрягается со сценическим амплуа любовников — Юродивый («Борис Годунов» М. Мусоргского), Боян, Финн («Руслан и Людмила» М. Глинки), Царь Берендей («Снегурочка» Н. Римского-Корсакова), представляющие хрестоматийные примеры этого ряда. Такая трактовка соотносима с украинской церковной традицией «сладкого» пения, о котором писал А. Кошиц.

В перечисленных выше партиях специальное место занимает ха-

рактеристика Финна в «Руслане» М. Глинки — в опере, в равной мере и для русской, и для украинской традиции имевшей особенное значение. И эта опера, и поэма А. Пушкина, положенная в основу либретто, представляют замечательный образец проявления связи с «кельтской волной», которая, в свою очередь, породила влияние русской культурной линии в европейском Западе. Речь идёт, прежде всего, об оригинальности проявления «русского бидермейера». В трудах немецких исследователей (Риман, Адлер, Функ, [10, с. 422–424]) музыкальный бидермейер связывают то с творчеством Ф. Шуберта, Р. Вагнера, то указывают на временной отрезок 1835–1860 годов, то есть период «после К. Вебера» и «до „Майстерзингеров“ Р. Вагнера». Но при этом классика бидермейера [2] — это эпоха раннего романтизма, сопрягаемая с именами Шуберта, Мендельсона и Шопена [11, с. 237] в проявлении данного стилистического качества. Имя Шопена — указывает на то, что «бидермейер» охватывал не только искусство немецкой традиции, но и европейский ареал в целом.

«Русский бидермейер» был действителен, в частности, в сфере гитарного искусства как средоточия «домашней серьезности-одухотворенности» творчества. Е. Макаров, ученик А. Сихры, выдающийся исполнитель и композитор, на свои средства организовал Международный конкурс гитаристов-профессионалов в Брюсселе в 1856 г., давший путёвку в жизнь выдающемуся австрийскому композитору и гитаристу-виртуозу Й. Мертцу [см. 7, с. 339]. Польская и украинская «думка», как за-

печатление фольклорного («малого») колорита в традиционно профессиональном («большом») искусстве баллады, также несёт чёткую ориентировку на запросы «бидермейера». Авторитетность в «бидермейере» раннехристианской — кельтской — традиции, родственной Православию, в частности, украинскому, русскому, развернула интересы европейского музыкального мира в сторону европейского Востока. И смысл этого обращения определён апелляцией К. Дебюсси к наследию М. Мусоргского как средоточию стилистических посылов старохристианской церковности, выделившей главный принцип «мелодической тональности» автора «Мученичества св. Себастиана».

Подводя итоги сказанному, отмечаем:

1) сущностность связи отечественной культуры с раннехристианской кельтской культурной традицией обнаруживается в тематике сюжетов-образов, в тембральных предпочтениях, др.;

2) в эпоху бидермейера складывается интерес к раннехристианской Православной традиции, что определило общеевропейский смысл позиций указанного направления, проявление его элементов в польской, русской и др. национальных школах, помимо немецкой;

3) раннехристианские — Православные устои русской национальной культурной традиции органически «вписали» художественные достижения «русского бидермейера» в международное музыкальное сообщество, вплоть до «выводимости» модернистских установок К. Дебюсси из раннехристианских истоков русской церковности М. Мусоргского.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.—Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
2. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1984. — С. 138.
3. Диллон М., Кершоу Чедвик Н. История кельтских королей / М. Диллон, Н. Кершоу Чедвик. — М.: Вече, 2006. — 511 с.
4. Кошиц О. Спогади / О. Кошиц. — Київ: Рада, 1995. — 384 с.
5. Лопухин А. Галлицизм // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. — [Ред. С. Аверинцев]. — Т. 1. — М.: Советская энциклопедия, 1993. — С. 398–399.

6. Маркова Е. Т. Шевченко и современное искусство / Е. Маркова // Таврические студии. — Искусствоведение № 6. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «КУКИИТ», 2015. — С. 15–22.

7. Мерц (Mertz) Йозеф Каспар // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 339.

8. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба / С. Перевезенцев. — М. : Белый город, 2006. — 704 с.

9. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — Ч. 1–3. — СПб. : Мирт, 2001. — 428 с.

10. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik. // Die Musikforschung. XII. Jahrgang 1959. — Kassel u. Basel: Bärenreiter Verlag, 1959. — 422–431 s.

11. Rattalino P. The Rondos of Chopin for a musicological and technical evaluation // Chopin Works as a source of performance inspiration. — Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — S 236–149.

12. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. — [Предисловие отца Серафима (Роуза)]. — М. : Издат. дом Русский Паломник, 2005. — 370 с.

Learning of early Orthodox church tradition in domestic art culture and its influence on music of the XIXth century. The article investigates learning of early Orthodox church tradition in domestic art culture and its influence on music of the XIXth century. The author compares materials on early Christian culture of the European West and East, reveals the western influence and finds orthodox impact on the romanticism era.

Key words: Orthodox church; orthodox tradition; early Christian culture; Celtic revival; opera

УДК 78.03

Е. В. Чайка

Постмодерн в музыке: «перезагрузка» классики в популярной сфере

Статья о рождении, в контексте мыслительных стереотипов мозаичности культуры постмодерна нового жанра, классического кроссовера как стилистического «опроения» музыкальной классики методами преподнесения её средствами масскультурного выразительного арсенала.

Ключевые слова: классический кроссовер; рок-опера; мюзикл; мозаичность культуры; постмодерн

Культура начала XXI века во многом обусловлена эпохой предшествующего века, который проникнут ощущением кризиса, конечности классического периода не только искусства, но и культурного типа: нарушен «европоцентризм», ценности Нового времени категорически пересматриваются. В результате, к началу XXI ст. в констатацию «постмодерна» привносится такой аспект, как «посткультура». А в музыкальной сфере ещё категоричнее, по В. Мартынову, — «конец времени композиторов» [7]. Современность оказывается и для Запада, и для Отечества полосой безвременья, а современное состояние оценивает-

ся как переходное, лабильное, маргинальное. В контексте исторических данных такой поворот ожидаем. Если проанализировать некоторые этапы культурных «рывков», то можно проследить некую закономерность стиливо-мыслительных переориентаций из столетия в столетие.

Целью статьи является обоснование характера современного синтеза-интеграции классического музыкального искусства и его антитез, по опыту XX века, в контексте мыслительных стереотипов мозаичности культуры постмодерна, а в этой связи обобщение и классификация некоторых существенных показателей выразительности

classical crossover и относящихся к нему жанровых типологий. Методологической основой работы является базисный для нашей отечественной музыкальной науки интонационный подход школы Б. Асафьева [1], с опорой в асафьевском равновесии «тождество-контраст» на качество тождества, охватывающего как структурные показатели, так и семантические выходы, что соответствует выделенным нормативам *типологического* анализа музыки.

Объектом исследования является стиливо-жанрово-видовые синтезы в историческом развёртывании музыки. Предметом — преломление концепции синтеза искусств в музыке XX–начала XXI века.

Социокультурная современность сознательно отвергает многие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией, предлагает иное отношение человека к окружающему миру, демонстрирует особое видение. Н. Кнэйт [3], А. Мольт [8] и другие авторы, характеризуя современное искусство как фрагментарное, поверхностное, игровое, деструктивное, пытаются определить основное свойство, охватывающее множественность современной культуры. Такое свойство они определяют понятием «мозаичности».

Культура «мозаичного» общества превращается в собрание разных историй-сведений и именно это, в соединении со случайными элементами, создаёт и определяет культурную мозаичность. В конце XX–начале XXI века средства массовой информации становятся новым фактором духовной жизни. Именно они, а не процесс систематического образования, обуславливают мышление нашего современника, особенно нового поколения. Таким образом, взгляды многих ученых сходятся в том, что современное искусство есть весьма сложно диффундирующее явление, которое, прежде всего, лишено линейности, характеризуется отсутствием структурированности, множественностью и запутанностью связей.

Большое влияние на содержательную наполненность современной культуры оказали достижения, которые состоялись в разных формах материальной и духовной сфер: изобретения в области образования, электронных и компьютерных средств связи, бытовой техники, открытия в отрасли генной инженерии, углубления в микромир и космос, создание новых химических материалов с необычными свойствами и тому подобное. Все эти эволюционно-революционные изменения ознаменовали переход к новому типу общества, которое называют «постиндустриальным», «электронным», «информационным», а культура такого общества получила название культуры постмодерна и «посткультуры».

Музыкальный постмодернизм давно уже перестал быть хронологически фиксированным в истории искусства явлением. Если вспомнить, что Жан-Франсуа Лиотар называл постмодерном состояние знания, состояние культуры после трансформаций, то в музыке это проявилось наиболее ярко: музыкальные явления, обсуждения которых вызывали ещё недавно споры, воспринимаются и оцениваются в одном ряду с культурными ценностями прошлого, не «на злобу дня», а в сравнении с исторической вереницей шедевров. Такова судьба современного «академизированного» джаза, рока, всё более тяготеющего к контакту с академическим миром, минимализма в современности, рассуждения о котором, как о «концептуальном» искусстве, сейчас абсолютно не звучат.

Мягко и почти незаметно композиторское авторство уходит из популярной сферы. Понятие произведения почти поглощается тем, что называют «фрейм» (или «паттерн») — сгусток фактурно-тембрального фрагмента и соединение в некоторое распадающееся и вновь воссоздаваемое в творческом континууме качество. «Художественное целое», отождествляемое в музыке с «произведением», оказывается преобразованным в «процесс-континуум».

Всё более в музыке признаются транскрипции-переложения, как жанр, являющийся авторство через «иноавторское» проявление.

Современное искусство уходит всё дальше от тех привычных социальных ролей, которые оно выполняло в жизни человека за многовековую историю его «сосуществования». В развитии музыки XX века отражается трудный и противоречивый процесс эволюции общественного музыкального сознания, где все группы музыкального сообщества — авторы, исполнители, слушатели, — движутся неравномерно, постепенно увеличивая разрыв между авангардом и традицией, элитой и массами, способностью человека к музыкальному выражению, с одной стороны, и к пониманию, с другой.

Функциональная дифференциация музыкальных стилей и жанров не только отражает, но и через механизм обратной связи усугубляет дробление сознания современного человека. Расколотый, «шизофреничный» образ мира ищет исцеления путём соединения разорванных частей, достижения новой, пусть искусственной, целостности. В связи с этим, в последние десятилетия объектом исследования становится популярная сфера.

Демократизация культуры породила определённые проблемы её функционирования, вплоть до альтернативных обращений к аристократическому стилю в последние десятилетия. Происходит процесс отчуждения, что, в свою очередь, приводит к появлению субкультур мятежного направления или сопоставления альтернативы. Во второй половине XX века контркультурой стал рок.

Рок-искусство прошло более чем полсотни лет своего успеха и даже владычества в молодежном сознании. На сегодняшний день уже можно говорить о моменте академизации рок-музыки, как в 1970–80-е годы констатировалась академизация джаза. Рок-музыка — это, в первую очередь, полилог, поэтому для анализа данного стиля важную вступительную роль играет системати-

зация такого типа музыки. Существует проблема терминологического порядка, вызванная соединением академической и масс-культурной роковой традиций.

XX век представляет собой интеграцию синкретической направленности художественных процессов, что особенно отражается в феномене массовой культуры. Сочетание жанрового архетипа и определённой музыкально-жанровой ориентации создаёт толчок в выражении индивидуализированных и анормативных моментов стилевых единств, которые особенно выделяют-ся уже в XXI столетии. Современное музыкознание находится на таком этапе, когда фиксации и элементарного осмысления подобных синтезов становится недостаточно. Возникает потребность в терминологической конкретике, уточняющей развивающийся объект.

Из сказанного вытекает вопрос о сущности терминологического набора, даже если термины не имеют понятийного наполнения. Само наличие терминологического дискурса обязывает к логическому их анализу и нахождению в них стержневых смыслов, выводящих на сущностные свойства предмета. Постановка такой проблемы вызвана, на наш взгляд, переориентировкой отношения постмодерна к произведению как художественному целому: стираются грани между классикой и поп-артом, академическим и массовым искусством. Результатом этого становится возникновение жанра *classical crossover*, определившего quasi-синтетические возможности элитарного искусства и современной массовой культуры. История развития *classical crossover* неразрывно связана с искусством постмодернизма.

Принципиальной чертой постмодернизма стало неприятие разделения на искусства на «элитарное» и «массовое», что стало причиной их диффузии. Многие характерные черты искусства постмодернизма отражены в музыке: переосмысление традиций, реинтерпретация творческого наследия, коллажность, цитатность. Рождённый постмодернизмом, *classical crossover* явился

причиной постоянных споров, диаметрально противоположных суждений как ревнителей традиций, так и поклонников экспериментов. Одни музыканты свободно включаются в поиск нового звучания классики, другие считают, что это недопустимо. Среди причин стремительного развития музыкального кроссовера следует обозначить: накопившиеся проблемы в академическом искусстве и желание музыкантов нести классику широкой аудитории, неисчерпаемость музыкальной классики и желание музыкантов, работающих в других стилях, привнести в исполняемую музыку красоту мелодий и глубину содержания, и многое другое.

Стремительное развитие массовых коммуникаций — одна из важнейших предпосылок становления жанра классического кроссовера. Основной формой потребления классики стали аудиозаписи, лишённые теплоты и непосредственности живого исполнения, но при этом охватывающие значительно большую аудиторию, дающие возможность различным экспериментам по слиянию разнородного в стилевом и фактурном отношении музыкального материала, что впоследствии и легло в основу *classical crossover'a*.

Благодаря своей *quasi*-синтетической природе, данная типология, обладающая показателями и жанра, и стиля отмечена достаточной гибкостью развития, что позволяет комбинировать академическую основу с самыми современными музыкальными тенденциями, такими как поп, рок и электроника. Но, несмотря на столь широкую область воздействия, практика последних десятилетий демонстрирует тенденцию к усилению обменных процессов в сфере музыкальной стилистики между оперно-симфонической традицией и рок-музыкой.

Принципы классической гармонии воплощены в творчестве *The Beatles*, *Procol Harum*, *Pink Floyd*, позднее *Queen*. Эмблематичное выделение рок-музыки в сфере *classical crossover'a* объясняется солидарностью основных принципов, характеризующих обе куль-

туры. Для рок-музыки как феномена постмодернистской реальности характерны плюрализм, фрагментарность, прерывность, изменчивость, неопределённость, эклектизм, как и для постмодернистского мировоззрения, отражающего перемены социокультурной реальности. В связи с этим, мы считаем целесообразным классифицировать стилевые направления классического кроссовера, отталкиваясь от жанрово-направляющего фактора, являющегося принципиальным для анализа произведений такого рода. Таким образом, к классическому кроссоверу можно отнести неравнообъёмные качества:

1. Рок-оперу.

2. Симфо-рок:

а) обработки, интерпретации, парафразы и т. д.; б) рок-симфонии.

3. Фольк-рок.

Каждая из этих типологий представляет особый интерес и достойна детального рассмотрения.

Так, симбиоз возникшей в 1960-е годы рок-оперы и не менее распространённого сценического произведения — мюзикла приводит не только к слиянию характерных музыкально-выразительных средств в произведениях, но и создаёт некоторую путаницу в терминологическом аппарате. Так, на многих страницах Интернет-ресурсов можно встретить следующее определение понятия «рок-опера»:

«Рок-опера — мюзикл, музыкально-сценический жанр, использующий структурные принципы традиционной оперы в сочетании со стилистикой рока» [10]. На наш взгляд, данная формулировка является не вполне корректной, поскольку рок-опера и мюзикл имеют как общие, так и отличительные черты. Для того чтобы определить суть стилевого единства этих жанров, необходимо уточнить основные черты и принципы каждого из них. Анализ ряда мюзиклов и рок-опер обнаружил, что в основе мюзикла лежит джазовая музыка, номера представлены в виде песен, балетные номера построены по принципу джазовых танцев, и всё это является

действующим представлением. В рок-опере, где основой служит рок-стиль, номера представлены в виде арий, а действие может быть как разовой записью, так и действующим представлением. Так обозначаются отличительные черты этих двух жанров, при этом вопрос об общих чертах, позволяющих синтезировать рок-оперу и мюзикл, остаётся открытым.

Сегодня опера, как и рок-опера, анализируется с позиций музыкальной драматургии классики оперного жанра, когда идеальный смысл музыкальных созвучий приносится в жертву драматургии сюжетной линии. Отсюда кульминация ожидается на пике развития аффективных состояний, сопровождаемых высшим уровнем конфликта музыкального тематизма.

В XX веке в результате возрождения интереса к жанру мистерии приоритетное развитие получают не драматические сюжеты оперы, а бытовые-житийные (Мессиян «Св. Франциск Ассийский», Пуленк «Диалоги кармелиток», Прокофьев «Повесть о настоящем человеке»). Г. Крейчмар в «Истории оперы» отмечает литургическую драму как источник возникновения оперы [5, с. 29]. Отсюда и поиски в сфере рок-оперы, связанные с проявлением традиций мистериального жанра. Современная музыка обнаруживает существенное влияние литургического действия, что наблюдалось в ранних рок-операх А. Рыбникова и обнаруживается в рок-операх 2010-х — «Курган» и «Моцарт». Сравнивая мюзикл «Вестсайдская история» Бернштейна и рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда», обнаруживаем, что последняя является продолжателем литургийно-пассионной формы искупительной Любви героев из мюзикла Бернштейна. Наличие литургийно-пассионной линии, образа жертвенности, высокого, над-обыденного комплекса мы находим в рок-операх «Моцарт» и «Курган», из чего делаем вывод, что именно этот факт объединяет жанры драматического мюзикла и рок-оперы.

Крейчмар отмечал, что литургическая драма не создавалась композитором, её сюжет определяли священные тексты, использовались бытовые вставки для большей достоверности происходящего. Такое наблюдение существенно, так как сегодня, в связи со спецификой действия, рок-оперы создаются скорее продюсерскими центрами, чем конкретным композитором, а использование риторических знаков является над-авторским проявлением оперной идеи.

Итак, рок-опера состоялась как концепция, наполненная высоким пафосом и надличностным смысловым ареалом. Опера может состояться лишь там, где сюжет, связанный с бытовой повседневностью, наполнен мистериальными ассоциациями, с культово-ритуальной направленностью. Такой тип драматургии не совпадает с кульминационным механизмом «драмы действия» и «драмы характеров». Таким образом, рок-опера XXI века знаменует возвращение к принципам литургической драмы (отсутствует композитор!), но вне сакральной предназначенности спектакля.

Основой сюжета рок-оперы, как правило, становится идея жертвенности, страдания, искупления, то есть над-бытийного высокого поведенческого уровня. Гуслиар — это представитель нации, и одновременно человек общества, страдающий, презируемый, призывающий к Вере. Концепция рок-оперы рождается при наличии над-обыденной высоты в музыкально-драматическом действии, без которой теряет смысл идея жанра. Кроме рок-оперы, немало важные и достойные особого внимания стилевые эксперименты объединяет понятие «симфо-рок».

Симфо-рок является непосредственным воплощением монологизированной полилогики, так как находит общее в принципиально различном. Диалогичность, характерную для классического симфонизма, он сворачивает в монологическую, *quasi*-поэмную форму. В отличие от рок-оперы, симфо-

ническая составляющая не обращена к сакральному, здесь мистериальную ассоциацию вызывает *проповедь солиста*, увлекающего слушателя в сферу «облигатной концертности» в массиве симфонического, а значит, театрализованного оркестра. Симфо-рок имеет достаточно широкую область воздействия, поскольку вмещает в себя понятия переложения, транскрипции, обработки, парафразы, интерпретации и т. д. В то же время выделяются и самостоятельные крупные симфонические произведения, обращенные к стилистике рок-музыки. Симфо-рок расширяет возможности уже знакомых нам традиций, поскольку выводит обработки и интерпретации на новый, более высокий художественный уровень, конкурирующий с явлением рок-симфонии. Но если помнить об атрибутивности для рок-выступления *сольного «проповедничества»*, то явно проявляются показатели связи с ранней симфонией-концертом, за которым стоит симптоматический исток духовного концерта.

Транскрипция, парафраз и обработка демонстрируют разные степени в преобразовании материала. Ближе всего к первоисточнику стоит рок-транскрипция, существенно его переосмысливают парафраз и обработка, и наиболее сильная трансформация происходит при свободном прочтении.

Подробное рассмотрение подобных форм «музицирования» вызвано уже давно сложившимися и получившими огромную популярность музыкальными примерами: в *переложениях и транскрипциях* это Токката и fuga ре минор И. С. Баха, каприз ля минор Н. Паганини, концерты «Времена года» А. Вивальди; в *обработках и парафразах* — «Варварское аллегро» Б. Бартока, Токката из Фортепианного концерта А. Хинастеры и «Картинки с выставки» М. Мусоргского в исполнении британской рок-группы *ELP (Emerson, Lake & Palmer)*. Новый глоток воздуха дали симфо-року такие имена, как Дэвид Гарретт, Тарья Турунен, Сара Брайтман и Андреа Бочелли и др.

Непосредственным воплощением жанрового *quasi*-синтеза симфонии и рок-музыки можно считать рок-симфонию. Несмотря на то, что данное понятие является достаточно устойчивым в современном музыкальном мире, в академической и в популярной сферах сложно назвать имена авторов и произведения, написанные в подобном жанре-стиле. И этим указанная типология «подхватывает» тенденции рок-оперы, «избавляющейся» к 2000-м годам от композиторского авторства.

Но всё же есть и авторские имена — и чем их меньше, тем более интересными для изучения предстают соответствующие феномены. Так, новые грани симфо-рока мы находим в Четвертой симфонии И. Калныньша, названной автором «Рок-симфонией».

Но, пожалуй, одним из самых ярких примеров воплощения принципов рок-симфонии современности является работа известного в мире гитарного виртуоза Ингви Мальмстина и дирижёра из Атланты Йоэля Леви, которые в 1998 году создали проект под названием *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in Eb minor*, Op. 1 — *симбиоз симфонии и концерта*. Анализ этого музыкального артефакта обнаруживает новые существенные качества выражения: сквозные роковые динамические нагнетания, симфонизированную волновую драматургию, полиритмические эпизоды, динамическую взрывчатость, монтаж эпизодов и т. д. Все эти смысло-структурные «произрастания» и позволяют определить условия подлинного синтеза/несинтеза, который вмещает в себе понятие «симфо-рок».

Таким образом, *classical crossover* возник как итог длительного усвоения типологических устойчивостей, показательных для мировой культуры. Его интеллектуальная насыщенность, духовные касания, готовность к контакту и движению наложили отпечаток не только на современную молодежную музыку. Влияние симфо-рока, рок-оперы и классического кроссовера

в целом претендует на освоение пространства композиторского творчества и на «перекрывание» его *исполнительской активностью риторического изобретательства*. Наверное, это и есть «зов времени» Третьего тысячелетия

Новозаветной истории, в наименовании которой заложен динамический стимул *новационности*.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.-Л. : Музыка, 1971. — 379 с.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. — [Председатель ред. коллег. А. С. Зис, науч. ред. В. М. Малахов]. — М. : Искусство, 1991. — 370 с.
3. Кнэйт Н. Музыкальный опыт в мерцающем мире : от прошлого к будущему / Н. Кнэйт. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://sofik-rgi.narod.ru/avtori/dpf_2004/index.htm
4. Кремлёв Ю. Русская мысль о музыке / Ю. Кремлёв. — Т. 1. — Л. : Гос. муз. издат, 1954. — 287 с.
5. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 406 с.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии: учебное пособие / Е. Маркова. — Одесса: Астропринт, 2012. — 164 с.
7. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. — [Послесл. Т. Чередниченко]. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
8. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. — [Пер. с франц., вст. статья, редакция и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова]. — М. : Прогресс, 1973. — 408 с.
9. Христианство. Энциклопедия в 3-х томах. — [Ред. А. Н. Аверинцев]. — Т. 3. — М. : Большая российская энциклопедия, 1995. — 783 с.
10. Рок-опера. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1125970>
11. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма / Б. Яворский. — Т. 1. — М. : Музыка, 1964. — 670 с.

Postmodern music: rebooting of classics in the sphere of popular music. The article narrates about the new genre birth in the context of cogitative stereotypes of culture mosaicity of postmodern — the classical crossover, as stylistic «simplification» of musical classics by presentation methods its means of a mass culture expressive arsenal.

Key words: classical crossover; rock opera; musical, mosaicity of culture; postmodern

Л. П. Воеводина

Развитие теории музыкальной коммуникации в отечественном музыкознании

В статье анализируется становление и развитие концепта музыкальной коммуникации в отечественном музыкознании XX века. Выделяются концептуальные позиции ведущих музыковедов в изучении коммуникативной функции музыки. Музыкальная коммуникация рассматривается как процесс передачи композитором исполнителю и слушателю интонационно-образного содержания музыкального сообщения, зафиксированного в логике построения композиции музыкального произведения.

Ключевые слова: интонация; коммуникативная функция; музыка; музыкальная коммуникация; музыкальная форма; музыкальное произведение; музыкознание; теория музыкальной коммуникации

Одна из главных задач научного объяснения художественной культуры — создание теоретического концепта её коммуникативной функции. В свете информатизации современного культурного пространства, актуализации его главных координат — информации и коммуникации как ключевых категорий науки, информационного насыщения различных сфер жизнедеятельности общества, актуализируется и интерес к оценке достижений отечественного музыкознания в информационно-коммуникативном контексте. Цель данной статьи — выделение в истории отечественного музыкознания концептуальных позиций исследовате-

лей в изучении коммуникативной функции музыки.

Начальный этап становления отечественной музыковедческой мысли о сущности музыкальной коммуникации связан с исследовательской деятельностью Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева.

Научно-исследовательская деятельность Б. Л. Яворского оказала мощное воздействие на отечественную музыкальную науку первой половины XX века. Достижения исследователя в сфере изучения лада, гармонии, основ музыкальной речи и формы — впечатляющие. Концепция Яворского привлекает внимание других музыковедов своим междисциплинарным взглядом на музы-

ку. Его гипотеза об аналогии звукового тяготения с силой земного притяжения, а ладового тяготения — со всемирным, выглядят неординарно на фоне академического музыкознания. Центр концепции Яворского — идея звукового («слухового») тяготения — получила развитие в его ранней «теории ладового ритма» («теории ладового мышления»), в построении которой видится образец применения системного подхода к предмету научного исследования. Яворский первым формулирует положение об интонации как мельчайшей смысловой и конструктивно-коммуникативной ячейке музыкальной формы. Изучение научного творчества Б. Л. Яворского усложнено незначительным числом его печатных работ и рукописей, однако теория ладового ритма и другие его научные воззрения востребованы новыми поколениями исследователей [3, с. 277–307].

Значимой вехой в становлении теории коммуникационной функции музыки в отечественной музыковедческой мысли 1920–х годов стала научно-исследовательская деятельность Б. В. Асафьева, на которую оказал серьёзное идейное влияние Б. Л. Яворский: в методе Яворского Асафьев «обрёл <...> прочный фундамент теории музыки» [11, с. 607–608].

Идея процессуального становления музыки раскрывается в асафьевских статьях «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке» (1920), «Процесс оформления звучащего вещества» и «Ценность музыки» (1923), и позднее — в новаторском исследовании мирового значения под названием «Музыкальная форма как процесс» [9, с. 165]. В работе затрагивается широкий спектр проблем — от историко-теоретических до эстетических, разрабатывается интонационная терминология, выявляются сущность интонационной природы музыки, её коммуникативные возможности.

Центральная мысль в трактовке Асафьевым музыкальной формы — её интонационность, рождение и формиро-

вание в процессе интонирования. Идея интонационности, будучи важной «составляющей» музыкальной формы, приводит исследователя к пониманию музыки как темпорального вида искусства, а продукта музыкального творчества — музыкального произведения — как своеобразного процесса его развертывания во времени [9, с. 166].

Ориентируясь на гегелевское понимание временной природы музыки, а также используя в изучении феномена музыки исторический подход, Асафьев выстраивает основу концепции интонационной специфики музыки. Рассмотрение музыкального искусства в его эволюционном развитии позволяет исследователю выделить в нем такие явления, как формирование «интонационного словаря эпохи» и «переинтонирование». Под первым понимается исторически сложившийся в определенной культуре доминирующий багаж интонационно-выразительных музыкальных комплексов, которые трансформируются в процессе исторического развития, что, в свою очередь, приводит к ломке сложившейся традиции слухового восприятия или «переинтонированию».

В процессе изучения феномена музыкальной формы учёный акцентирует внимание на общих закономерностях музыкального мышления. Его интонационная концепция охватывает все компоненты музыкального искусства (мелодию, ритм, гармонию, тембр и др.). Исследователь не мыслит «музыкознания вне музыки», его исследование не носит теоретико-умозрительный характер, а строится на реальном восприятии и анализе музыкальных произведений. Не соглашаясь с тем, что на практике широко распространён метод анализа музыкальных произведений как «беззвучных», застывших структурных построений, Асафьев формулирует одно из главных своих концептуальных положений: «форма как процесс и форма как откристаллизовавшаяся схема (конструкция) — две стороны одного и того же явления» [1, с. 23].

Концепт Б. В. Асафьева о коммуникативной направленности музыкальной формы на слушателя раскрывает обусловленность избираемых композитором композиционных приёмов построения музыкального произведения потенциальным слушателем. Музыковед выделяет следующие компоненты музыкального сознания слушателя, позволяющие тому воспринимать музыкальную композиционную структуру — это способность различать, запоминать, сравнивать, обнаруживать сходство и различия между композиционными приёмами, используемыми в музыкальном произведении. Используя при изучении процесса музыкальной коммуникации метод «совмещения» психологических и композиционно-формообразующих аспектов музыкальной формы, Асафьев приходит к пониманию ценностно-смыслового содержания семантических приёмов музыкальной организации [1, с. 51–59].

В асафьевском исследовании теоретическую интерпретацию получают проблемы интонационного общения (коммуникативной функции музыки), взаимодействия музыкального мышления композитора, исполнителя и слушателя [10, с. 6]. Основные идеи асафьевского учения о художественном своеобразии музыкальной коммуникации таковы:

— выделение интонации как изначальной мельчайшей смысловой единицы музыкального сообщения в процессе формирования музыкальной мысли, выявление особенностей её движения (от первичных слуховых представлений к их образному обобщению);

— установление в этом процессе адекватного соответствия музыкального содержания и формы, фиксация результата процесса интонационного развития в виде определённой музыкально-знаковой конструкции (музыкальной формы);

— акцентирование генетической взаимосвязи музыкального интонирования с аналогичными социально-содержательными формами смыслового

интонирования (речевым, декламационным, поэтическим);

— социально-историческое обоснование разнообразных культурно—парадигмальных типов интонационных явлений и социокультурной обусловленности их коммуникативных возможностей;

— выявление закономерностей трансформации «интонационного словаря» как смыслового ядра музыкальной коммуникации в развитии музыки;

— обоснование музыкально-семантических предпосылок теории «переинтонирования» [10, с. 7].

Асафьевскую теорию «направленности музыкальной формы на слушателя» В. В. Медушевский характеризует как высшую ступень коммуникативного совершенства музыки [5, с. 110].

Своеобразной апробацией идей Б. В. Асафьева можно считать научно-исследовательскую и педагогическую деятельность Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. Так, разрабатывая специальный курс анализа музыкальных произведений, авторы ставят цель — не просто изучение студентами музыкального вуза музыкальных форм и их элементов, но и развитие у них навыков целостного (комплексного) восприятия-анализа музыкальных произведений. Метод анализа рассматривается как теоретическое раскрытие его воздействия на слушателя, которое может быть выявлено в процессе логического анализа закономерностей крупных и малых музыкальных форм как закономерностей музыкального целого и какой-либо его части. Методика целостного анализа музыкального произведения строится на понимании того, что в актах музыкальной коммуникации «развитая музыкальная тема обладает чертами относительно законченного художественного целого», что позволяет обнаруживать эффект воздействия музыки и на таком уровне её восприятия-анализа [4, с. 3].

Аналитический метод (целостный анализ) обретает не только статус эффективного средства реконструкции

смыслового содержания произведения в процессах музыкальной коммуникации, но рассматривается как область научного знания и своего рода искусство. Подобно исполнительской интерпретации, он выступает в роли своеобразной трактовки сущности музыкального произведения, выявления его оригинальности, обнаружения «открытий», скрытых композитором от слушателя в музыкальной форме, что предполагает наличие у того, кто анализирует музыкальное произведение, высокой музыкальной эрудиции и развитой музыкальной интуиции (соответствующего интонационного словаря).

В последующих научных публикациях Л. А. Мазель актуализирует проблему целостного восприятия-анализа музыки, полагая, что угроза существованию аналитического метода таится в тенденциях развития современной музыкальной культуры. Целостный метод восприятия-анализа музыки предполагает относительно стабильный и сравнительно однородный тип музыкальной культуры, который в последние десятилетия пришел в движение, утратив былую определённую [2, с. 313]. В новых коммуникативных условиях аналитический метод, как полагает Л. А. Мазель, должен стать более гибким, «должен существенно варьироваться в зависимости от разных жанров, видов музыки, форм музицирования» [2, с. 316].

Исследователь прогнозирует пути развития гуманитарного аспекта и исторического мышления в музыкознании и аналитическом методе, акцентируя внимание на следующих сторонах обозначенной проблемы. Одним из факторов дальнейшего развития аналитического метода, по его мнению, является расширение гуманитарного (общекультурного, исторического, эстетического) кругозора авторов аналитических работ. Другой фактор эффективного развития метода целостного анализа — это применение семиотического подхода к художественному произведению, по своей сути содержательному подходу. Л. А. Мазель считает, что между инто-

национным анализом музыки, применяющим концепцию Асафьева, и семиотическим подходом, при условии его верного понимания, отсутствует противоречие, усматриваемое некоторыми авторами. Как полагает исследователь, важным фактором обновления аналитического метода являются теоретические работы композиторов (А. Г. Шнитке, С. М. Слонимский, Н. И. Пейко) [2, с. 307–324].

Значительный вклад в развитие теории музыкальной коммуникации внесли научные работы В. В. Медушевского, разработанный им концепт коммуникативной функции музыки. В научных статьях и монографии исследователя теория коммуникативной функции музыки представлена на самом высоком уровне. В монографическом исследовании «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» рассматривается широкий спектр проблем и вопросов: строение и восприятие выразительных средств музыки; проблема синтеза музыкального произведения; механизм художественного моделирования эмоций в музыке; вопросы, касающиеся сущности коммуникативной функции музыки; вопросы, связанные с временной организацией музыки.

В своём концепте коммуникативной функции музыки В. В. Медушевский рассматривает музыкальное произведение прежде всего как семантический объект, смысл создания которого состоит в воспроизводстве и моделировании действительности. Как утверждает исследователь, музыкальное произведение устроено таким образом, что в нём уже заложена программа управления восприятием слушателей. Причём художественные параметры музыкальной формы фиксируют как биологически и исторически сложившиеся структурные компоненты восприятия потенциального слушателя, так и сами ситуации, и условия художественного общения. Такая направленность музыкального произведения на художественное общение со слушателем обнаруживается

в непосредственном взаимодействии семантической и коммуникативной функции музыки. Ядро коммуникативной функции музыки у Медушевского составляют её коммуникативные приёмы, структуры и синтаксис, которым, как считает исследователь, свойственна относительная самостоятельность [4, с. 105–106].

В. В. Медушевский устанавливает сходство коммуникативных приёмов, используемых в музыке, со строением знаков. И те, и другие имеют материально-конструктивную основу и скрывающиеся за нею коммуникативно-смысловые значения. Структура значений музыкальных коммуникативных приёмов связана с условиями функционирования музыки — различными ситуациями, условиями коммуникации, а также психологией восприятия, в частности, закономерностями восприятия.

Одним из элементов музыкальной формы выступает «музыкальный язык», представляющий собой не что иное как коммуникативный синтаксис. Музыкальный язык складывается исторически, согласно принятым правилам развертывания музыкальной речи, которые, собственно, и помогают слушателю осваивать содержание музыкального произведения, в соответствии с целями и условиями музыкальной коммуникации. Коммуникативный синтаксис участвует в создании музыкальной композиции, её структуры, каждый из элементов которой выполняет свои коммуникативные функции. Так, в экспозиционном разделе музыкальной композиции используются коммуникативные средства, цель которых — ввести слушателя в интонационно-образное содержание на уровне восприятия общего эмоционального характера музыкального произведения, охватить его в целом. В средних разделах музыкальных произведений коммуникативные средства ставят перед слушателем более сложные аналитические задачи, требуют понимания, как развивается музыкальная драматургия, какие эмоциональные переживания доминируют и т. п. В заключительных раз-

делах музыкальные коммуникативные средства подготавливают слушателя к переходу музыкального произведения в иную форму бытия — память слушателя [1, с. 117]. Коммуникативные средства и приёмы, используемые композитором в музыкальном произведении, выполняют кропотливую детализированную работу, направляя восприятие слушателя в нужное русло. В результате, его музыкальное восприятие предстаёт как сложное совмещение разных психических процессов — эмоциональных, познавательных, эмоционально-оценочных, функционирование которых оказывается возможным благодаря коммуникационным приёмам, зафиксированным в структуре музыкального произведения.

Изучая влияние коммуникационной системы на структуру музыкального произведения, В. В. Медушевский формулирует ряд теоретических позиций, которые можно свести к следующему. Коммуникационную систему в музыке характеризует степень дифференцированности (или же, напротив, нерасчленённости) коммуникативных ролей композитора, исполнителя, слушателя и других участников коммуникативного процесса. Число участников музыкальной коммуникации, их характерологические особенности определяют особенности самой коммуникации. В восприятии музыкального произведения коммуникационные приёмы, наделённые множественностью значений, выполняют филигранную работу, участвуя в организации музыкального материала. В музыкальном восприятии слушателя тонко переплетаются эмоциональные, познавательные и эмоционально-оценочные процессы, управляемые коммуникативными средствами и приёмами. Организационные формы, соответствующие им способы восприятия музыки, а также требования к ней также составляют важную сторону коммуникационной системы. Изучение коммуникационных элементов музыкальных произведений предполагает учёт материальных каналов и средств коммуникации (непосред-

ственное общение, опосредованное общение и т. д.).

Рассматривая достижения отечественного музыкознания в создании теории музыкальной коммуникации необходимо отметить вклад в её разработку Е. В. Назайкинского. С позиций музыкознания и музыкальной психологии исследователь рассматривает коммуникационную цепочку: деятельность композитора — деятельность исполнителя — деятельность слушателя, выявляя особенности музыкального восприятия каждого из участников этой цепочки. Отмечается специфичность временной характеристики звуковых образов, сопровождающих сочинение музыки: преобладание у композитора в процессе творчества фрагментарного восприятия, присутствие трансформации временной структуры музыки (позтапное продвижение, с возвратами к началу сочиняемого фрагмента и т. д.). Композитор часто слышит то, что не может быть услышано аудиторией, композиторское восприятие музыки, сочиняемой в данный момент, подчиняется функциям «пробы, переоценки, корректирования и другим прикладным функциям, обслуживающим процесс создания произведения» [7, с. 94]. Иначе слышит музыку исполнитель, отталкиваясь не от замысла, а от нотной записи, по которой «воссоздаёт звуковую ткань произведения, проявляя при этом большую или меньшую активность и самостоятельность, в чём ему помогает исполнительский опыт восприятия музыки» [7, с. 95]. Слушатель же выступает в роли реципиента, на которого направлена деятельность композитора и исполнителя.

В центре внимания Е. В. Назайкинского оказывается феномен музыкального восприятия слушателя, смысл функционирования которого исследователь видит в направленности на «постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен» [7, с. 91].

В процессе анализа структуры музыкального восприятия исследователь «вычленяет» систему коммуникативных детерминант, которые определяют характер музыкального восприятия (музыкальное произведение, общий исторический, жизненный, жанрово-коммуникативный контекст, внешние и внутренние условия восприятия). Выявляет систему коммуникативных операций музыкального сообщения, развертывание которых представляет собой конкретную реализацию функций музыкального восприятия и систему соответствующих креативных механизмов (общепсихологических и специфически музыкальных) [7, с. 98–99].

В изучении коммуникативно-темпоральной структуры музыкального восприятия Е. В. Назайкинский выделяет ряд проблем:

— проблему, связанную с таким свойством музыкального восприятия как последовательность развертывания коммуникативного процесса музыкального восприятия во времени (линейность);

— проблему сосуществования и взаимодействия коммуникативно-процессуальных характеристик музыкального восприятия с его вневременными характеристиками;

— проблему разработки адекватной терминологической системы, приёмов анализа и описания семантического содержания музыкального произведения [7, с. 110–111].

В музыковедческом плане Е. В. Назайкинского интересует проблема коммуникационного строения музыкальных форм, стремление показать смысловую сторону композиционной структуры, её содержательную логику, которая сложилась в ходе эволюции музыкальных форм. Назайкинский утверждает: «Именно логика музыкальной композиции, а не система форм и их технических особенностей, является, как и интонационный синтаксис, тем общим для композитора, исполнителя и слушателя моментом, который позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыс-

лей, даёт возможность в соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссёрский план исполнения или поэтично, проникновенно описать художественные впечатления от услышанного» [8, с. 6–7].

Опираясь на достижения коллег-музыковедов в создании баланса структурно-технологического и функционально-логического подходов в изучении музыкальной композиции, Е. В. Назайкинский применяет в научно-исследовательской работе метод построения представления о музыкальной композиции как «обобщенной модели произведения, развёрнутой в идеальном композиционном времени» [8, с. 7].

Итак, сделаем следующие выводы. Музыкальное искусство функционирует только в непосредственных целостных актах музыкально-эстетической коммуникации, в которых отчётливо выделяются:

— наличие в той или иной культуре семантических предпосылок — качественно определённого музыкально-эстетического тезауруса (интонационного словаря эпохи);

— творческое создание эстетического текста музыкального сообщения композитором;

— адресованное публике и закодированное в системе акустических и письменных музыкальных знаков музыкально-эстетическое сообщение (музыкальное произведение);

— непосредственный акт музыкальной коммуникации-трансляции музыкального сообщения в процессе его музыкального исполнения;

— непосредственное восприятие музыкального сообщения слушателем;

— творческая реконструкция и адекватная содержательно-смысловая интерпретация музыкальной формы в процессе восприятия музыкального сообщения.

Каждый из этих элементов музыкальной коммуникации является предметом теоретического изучения соответствующего раздела эстетических и музыковедческих исследований. Предпринятый экскурс в историю отечественного музыкознания показывает, что теоретическое осмысление культурного функционирования музыки как вида искусства в эстетических актах музыкальной коммуникации является магистральным направлением современного музыкознания.

Development of musical communication theory in the domestic musicology. The article analyzes the formation and development of the concept of musical communication in Russian musicology of the twentieth century. Stand out a conceptual approach to leading musicologists in the study of the communicative function of music. Musical communication is considered as the process of transferring the composer to the performer and the listener in intonational-imaginative musical content of the message enshrined in the logic of composition of a musical work.

Key words: intonation, communicative function, music, musical communication, musical form, musical composition, musicology, theory of musical communication

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Мазель Л. А. Метод анализа и современное творчество / Л. А. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки — М. : Сов. композитор, 1982. — С. 307–324.
3. Мазель Л. А. О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева / Л. А. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки. — М. : Сов. композитор, 1982. — С. 277–307.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
5. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки. Сб. статей. — [Ред.-сост. В.Н. Максимов]. — М. : Музыка, 1980. — С. 178–194.
6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
7. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки. Сб. статей. — [Ред.-сост. В. Н. Максимов]. — М. : Музыка, 1980. — С. 91–111.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
9. Орлова Е. М., Крюков А. Н. Академик Борис Владимирович Асафьев / Е. М. Орлова, А. Н. Крюков. Монография. — Л. : Сов. композитор, ЛО, 1984. — 271 с.
10. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. — М. : Музыка, 1984. — 302 с.
11. Письмо к В. В. Держановскому от 3 мая 1915 г. // Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. — М. : Сов. композитор, 1964. — Т. 1. — С. 607–608.

С. В. Черникова

Взаимодействие музыкальных культур в эпоху глобализации

Статья освещает грани взаимодействия и взаимопроникновения культур в эпоху глобализации. Взаимопроникновение культур, их взаимодействие ведёт к расширению интонационного поля музыки, возникновению её микстовых видов, формированию новых типов музыкального мышления эпохи глобализации: рационально-прагматического и интеграционного.

Ключевые слова: глобализация; взаимопроникновение культур; культурная интеграция; поликультурная коммуникативная среда; межкультурные коммуникации

Музыкальная культура XX века представляется сложным и многогранным явлением, которое в эпоху глобализации претерпело существенные изменения и трансформации. Её специфика проявляется в динамическом развитии на основе технико-инновационных открытий, в сложном взаимодействии традиций и новаций, предполагающих соотношение устойчивых типологических признаков с процессуальностью.

Изучение происхождения и сущности культуры имеет свою историю и остаётся актуальным в наше время.

Цель статьи — выявить грани взаимодействия и взаимопроникновения культур в эпоху глобализации. Проис-

хождение и функционирование культуры прежде всего связано с такими отраслями знаний, как этнография, искусствоведение, история и философия, и нашло своё проявление в различных теориях культуры. Среди них наиболее типичными являются эволюционистская, антропологическая, философская, революционно-демократическая, а также циклическая концепция и другие.

Эволюционистская теория культуры представлена в работах американского ученого Л. Моргана [7], английского историка Е. Тайлора [11] и других исследователей. Её возникновение связано с обобщением эмпирических этнографических материалов и

определением закономерностей развития истории культуры. Сущность эволюционистской концепции культуры заключается в том, что выдвигается и обосновывается принцип единства человеческого рода и родства потребностей различных народов в формировании культуры. Анализируя культуру первобытного общества, Тайлор [11] пришел к выводу, что развитие того или иного народа происходит прямолинейно, от простого к сложному. Морган [7] в развитии общества выделяет следующие основные стадии: дикость, варварство, цивилизацию. На разных ступенях развития народы живут отдельно и, соответственно, создают собственную культуру. Но усиление контактов между государствами, сближение народов, обмен достижениями культуры определяют общность культурных ценностей и усвоение их человечеством. Ведущая идея эволюционизма — это «прямолинейность культурного прогресса и обязательное требование для каждого народа пройти все необходимые стадии развития» [11, с. 187].

Основоположником концепции циклического развития культуры (или циклического кругооборота) считается итальянский философ Джамбатиста Вико [3]. Каждый народ, по мнению ученого, проходит цикл в развитии, который включает три эпохи: детство, или безгосударственный период, где ведущая роль принадлежит жрецам; юность, для которой характерно формирование государства и подчинение героям; зрелость человеческого рода, где отношения между людьми регулируются совестью и сознанием своего долга. Формой правления в этот период является монархия или демократическая республика. Достигнув высшей степени развития, человечество снова падает на нижний уровень. Таким образом, эпоху средневековья Вико трактует, например, как «второе варварство» [3, с. 156].

Концепция цикличности в развитии культуры получила дальнейшее развитие в работах М. Данилевского [4],

О. Шпенглера [14], А. Тойнби [13] и других ученых. М. Я. Данилевский [4] — известный российский естествоиспытатель, который совершил попытку теоретически обосновать концепцию линейного и замкнутого развития культуры на основе применения методологии систематизации в биологической науке. В истории человечества он выделил одиннадцать самобытных типов культуры: индийскую, китайскую, иранскую, египетскую, халдейскую, греческую, римскую, арабийскую, германо-романскую и славянскую. Каждый культурно-исторический тип возникает из этнографического материала, после того входит в период расцвета, а затем испытывает упадок. Иначе говоря, каждый тип культуры проходит в основном три фазы своего развития: этнографическую, государственную и цивилизационную. Переход к цивилизации характеризуется растратой культурного потенциала. Самобытность культуры, по мнению Данилевского, заключается в особом составе души народа, национальный характер остается неизменным при взаимодействии культур. Его концепция стала одним из теоретических источников теории панславизма и шовинизма.

Среди различных концепций культуры весомое место занимает социологическая. Она представлена в трудах многих учёных, в частности, П. Сорокина [11], Г. Маркузе [6], Т. Адорно [1] и др. Сущность социологической концепции заключается в том, что культура рассматривается как целостное образование, сложная иерархическая система культурных и социальных систем.

Основным противоречием культуры считается противоречивость между высокой (элитарной) и низкой (массовой) культурами. Теоретически обосновать возникновение этого противоречия и раскрыть его сущность пытался испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет [9]. Он противопоставил культуру элиты как творца духовных ценностей и культуру масс как потребителя культуры.

В исследованиях, посвящённых глобализации, выработались разные определения этого неоднозначного, многоаспектного понятия, которое сегодня постепенно выходит за рамки чисто экономических и рыночных категорий. По мнению Ульриха Бэка [2], глобализация представляет собой тотальный и всеобщий процесс, ведущий к формированию общества культуры глобального типа, «не привязанной политическими границами или этническими традиционными культурными территориями локальности» [2, с. 89].

Также глобализация понимается как процесс формирования единой общности и единой культуры в масштабах всего человечества, который складывается на базе технической революции и интеграции различных сфер культурной коммуникации человека (духовной, социальной и языковой).

При этом, под глобальностью следует понимать реалии единого мирового общества, а под глобализмом — способ существования современной общности людей, основанный на преодолении культурных барьеров и границ. Он ведёт к культурной интеграции и возникновению различных видов культурного синтеза.

С процессом глобализации тесно связаны и информационно-коммуникативные тенденции развития современного общества. Немалое внимание ученые уделяют проблемам модернизации современного общества, осмыслению процессов информационного воздействия новой поликультурной коммуникативной среды на человека. В связи с этим, специфику культуры и искусства XX и начала XXI века следует рассматривать через призму таких важных понятий как «медиа», «масс-медиа», «медиакультура».

Становится всё более очевидным, что мир развивается по пути усиления взаимосвязи и взаимозависимости культур. Современные информационные технологии определяют не только скорость и масштабность межкультурных коммуникаций, но и их непред-

сказуемый характер. С одной стороны, интенсивный и неравномерный культурный обмен ведёт к унификации, стандартизации национальных культур, снижению культурного разнообразия, являющегося адаптационным потенциалом общества. С другой стороны, несмотря на активный культурный обмен между различными социокультурными системами, многие из них сохраняют свою самобытность и целостность.

Эту мысль подтверждает и эволюция музыкальной культуры XX века, направленная на модернизацию, усиление интеграции различных культурных пластов и типов музыки, расширение интонационной сферы творчества и акустической музыкальной среды (за счёт электронных средств, звукозаписи, синтезированного звука, диалога и смешения интонационных пластов различных национальных культур), что ведет к возникновению всевозможных «микстовых» явлений, а также к их глобальному синтезу.

Я. Н. Питерс [8] выделяет такую концепцию межкультурного взаимодействия, как гибридность. Одной из её форм является транскультурная конвергенция. Она включает гибридизацию азиатской, африканской, американской и европейской культур. Питерс выдвигает две концепции развития культуры: территориальную (локальную), под которой он понимает культуру общества или социальной группы; и более широкую, где культура понимается как транслокальная. Локальная культура представляет пример обращенности внутрь себя (*inward-looking*), а транслокальная культура обращена вовне себя (*outward-looking*). Это означает, что транслокальная культура принимает глобальное понимание географического места, определяемого тем, что «каждое место является фокусом определённой смеси широких и более локальных социальных отношений» [8, с. 78]. При анализе гибридности возрастает роль географического фактора. Третий тип гибридизации — это «переход от территориальной к

транслокальной культуре, слиянию эндогенного и экзогенного пониманий культуры» [8, с. 39].

Итак, культурная гибридизация — это смешение, взаимопроникновение и переработка элементов различных культур в определённом социокультурном пространстве. Интенсификация межкультурных коммуникаций в современном мире не обязательно ведет к всеобщей стандартизации и унификации на основе европейской культуры. Локальные культуры способны адаптировать глобальные тренды к своей местной специфике, совмещая культурные гомогенность и гетерогенность. Подобная гибридизация возможна в точках соприкосновения глобального и локального, общенационального и регионального.

Однако глобализация ведет к серьёзным изменениям в культуре — изменениям, имеющим как позитивный, так и негативный характер. С одной стороны, глобализация способствует небывалому прежде ускорению социокультурной динамики, значительному увеличению объёма информации, потребляемой индивидом. Она преодолевает казавшиеся неизбежными в течение многих веков политические границы и идеологические барьеры, формируя единое духовное пространство, в котором представлены ценности всех народов и цивилизаций. С другой стороны, глобализация создаёт и новые опасности. Превратив массовую культуру в главное средство духовной экспансии, она приводит к унификации, разрушению культурной идентичности и традиционных ценностей самобытных культур.

Таким образом, межкультурные коммуникации в современном мире характеризуются тесным переплетением и борьбой двух тенденций — глобализации и локализации, имеющих один общий источник. Поиск разумного баланса между двумя тенденциями социокультурной динамики — предпосылка успешного развития национальных культур в современных условиях, по-

зволяющая им, с одной стороны, сохранять свою самобытность и идентичность, с другой — включаться в мировые цивилизационные процессы, участвовать в продуктивном диалоге культур и осваивать их достижения для реализации собственных целей развития. А, следовательно, локальные и глобальные тенденции должны находиться в отношениях взаимодополнительности.

В мире культуры «образуется множество различных пространственных моделей, которые существуют параллельно, „на равных“ и отражают естественное состояние культуры как „извечного диалога“. Этот диалог осуществляется как „по горизонтали“, т. е. между разными одновременно бытующими культурами, так и «по вертикали» — между разновременными культурными традициями. Жизненный и духовный опыт человека, связанный с коллективной исторической памятью, мифологией, религиозными доктринами, а также общепринятыми образцами и нормами поведения, всегда запечатлевается в виде определённых разновидностей пространственных моделей в творчестве» [8, с. 179].

Музыкальная культура каждого народа имеет устойчивые характеристики. Люди с первых лет жизни оказываются в стихии родной музыкальной среды. Возникает вопрос: почему у людей вообще возникает необходимость обращаться к инонациональной музыке? На этот вопрос, по-видимому, нет однозначного ответа, т. к. в разные исторические периоды, в неодинаковых социальных условиях, социокультурных средах наличествует множество предпосылок, формирующих вариативные художественные предпочтения людей и стимулы восприятия музыки других народов.

Под проницаемостью культуры следует понимать способность культуры в результате межкультурной коммуникации усваивать инокультурную информацию, ведущую к изменениям её качественных и количественных харак-

теристик и влияющих на её дальнейшую судьбу. Проницаемость культуры носит амбивалентный характер: с одной стороны, она выступает как мощный фактор социокультурной динамики, обеспечивая обновление культуры, её разнообразие и вариативность. С другой стороны, высокая степень проницаемости культуры способна привести к утрате ею стабильности и устойчивости, разрушению механизмов, обеспечивающих воспроизводство культуры в её единстве и целостности. Процесс усвоения инокультурной информации — сложный, противоречивый процесс, так как культура стремится защитить свою целостность и единство и отвергает новации, которые не соответствуют её ядру.

Б. С. Ерасов [5] выделяет следующие факторы, способствующие позитивному взаимодействию различных культур:

1) степень сложности и дифференциации принимающей культуры. Общество, располагающее развитыми системами морали, права, художественной культуры, философии, оказывается в состоянии адаптировать функционально приемлемые нововведения, не подрывая свои духовные основы, и наоборот;

2) длительность контакта, возникающая, например, на основе поддержания культурных связей между странами. Растянутое во времени взаимодействие оказывает на принимающую культуру большее влияние, так как вызывает не шоковое состояние и отторжение, а привыкание и постепенное принятие;

3) политические условия взаимодействия. Например, «зависимость, угнетение порождают культурный протест, противостояние всему тому, что несёт в себе господствующая культура» [5, с. 101].

4) культурная дистанция между взаимодействующими сообществами, их принадлежность к определённому цивилизационному ареалу, определяющая «ядерные» характеристики культур, например их принадлежность к западному или восточному типу культур [5, с. 342–344].

Различная степень проницаемости культуры определяет основные резуль-

таты межкультурного взаимодействия. Следствием высочайшей степени проницаемости культуры становится культурная ассимиляция, когда культура-реципиент практически растворяется в культуре-доноре. Абсолютная непроницаемость культуры характеризует изоляцию культуры от внешнего влияния. Исторические данные свидетельствуют о том, что музыкальные культуры разных народов и сообществ всегда сосуществовали, соприкасаясь и взаимодействуя друг с другом, обмениваясь нормами и образцами музыкальной практики. Понятие «взаимодействие музыкальных культур» предполагает особый вид отношений, непосредственных и опосредованных связей в области музыки, которые складываются, по меньшей мере, между двумя народами, а также тех влияний и изменений, которые появляются в ходе этих отношений в музыке одного или всех партнёров.

Таким образом, в процессе длительного взаимодействия музыкальных культур имеет место обмен музыкальными формами и рождение на основе этого новых явлений в культуре либо одного, либо двух, либо всех партнёров, участвующих во взаимодействии. Понимаемые таким образом процессы музыкального взаимообмена являются фактором, активизирующим музыкальную культуру, способствующим её трансформации. Ни одна музыкальная культура не является статичным образованием — в ней всё всегда находится в движении, вся она — постоянно длящийся, бесконечный поток событий и процессов. Изменения эти происходят в силу разных причин и факторов, среди которых «взаимодействие с другими народами является одним из наиболее активных и широко распространённых» [14, с. 106]. Основная идея, пронизывающая музыкальную культуру XX столетия, заключается в постоянном взаимодействии и интеграции культур и культурных типов. Для самосохранения и развития общества необходима определённая степень проницаемости культуры, которая позволила бы, с одной

стороны, сохранить её самобытность и уникальность, с другой, обеспечивала бы её развитие и обновление. Взаимопроникновение культур, их взаимодействие ведёт к расширению интонационного поля музыки, возникновению, как отмечалось, её микстовых видов,

что свидетельствует о формировании новых типов музыкального мышления эпохи глобализации: рационально-прагматического и интеграционного.

1. Адорно Т. Проблемы философии морали / Т. Адорно. — [Пер. с нем. М. Л. Хорькова]. — М. : Республика, 2000. — 238 с.
2. Бек У. Что такое глобализация? / У. Бек. — [Пер. с нем. А. Григорьева и В. Седелника; Общ. ред. и предисл. А. Филлипова]. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 304 с.
3. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико. — М. —Киев: Refl-book — Иса, 1994. — 243 с.
4. Данилевский Н. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германско-Романскому / Н. Данилевский. — [Вступ. статья А. Галактионова]. — СПб. : Глаголь, 1955. — 552 с.
5. Ерасов В. Социальная культурология / В. Ерасов // Учебник для студентов высших учебных заведений. — 2-ое изд. испр. и доп. — М. : Аспект-Пресс, 1996. — 591 с.
6. Маркузе Г. Критическая теория общества / Г. Маркузе // Избранные работы по философии и социальной критике. — М. : Астрель, 2011. — 384 с.
7. Морган Л. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Морган. — [Ред. М. О. Косвена]. — Л. : Росспэн, 1995. — 373 с.
8. Питерс Я. Глобализация и культура: три парадигмы / Я. Питерс. — М. : Прогресс-Традиция, 1998. — 456 с.
9. Руткевич А. Ортега-и-Гассет Новая философская энциклопедия в 4 т / А. Руткевич. — [Ин-т философии РАН: Нац. Обществ-науч. Фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Степин]. — М. : Мысль, 2000. — 735 с.
10. Соловьев В., Данилевский Н. / В. Соловьев // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб. : Семеновская Типо-Литография, 1890. — С. 77–80.
11. Сорокин П. Социология революции / П. Сорокин. — М. : Территория будущего, Росспэн, 2005. — 702 с.
12. Тайлор Е. Первісна культура / Е. Тайлор. — М. : Видавництво політичної літератури, 1989. — 324 с.
13. Тойнби А. Постигание истории / А. Тойнби. — М. : Мысль, 1991. — 256 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 265 с.

Interaction of musical cultures in the era of globalization. Purpose of the article — to reveal aspects of cultural interaction and interpenetration in the era of globalization. Musical interchange processes are the factors that dynamize music culture and lead to its transformation. Interpenetration of cultures and their interaction leads to an expansion of the intonational field of music, appearance of its hybrid species, formation of new types of musical thinking in the globalization era: rational and pragmatic, on the one hand, and integrational, on the other.

Key words: globalization; interpenetration of cultures; cultural integration; multicultural communicative environment; intercultural communication

О. Б. Элькан

Семиосфера раннего экспрессионизма в новаторской музыке А. Шёнберга

Экспрессионизм отразил трагедийное мировосприятие преддверия и эпохи Первой мировой войны. Художники, поэты и композиторы посредством «символических форм», созданных антинатуралистическим образным языком, стремились передать состояние души человека, оказавшегося в экстремальных ситуациях бытия. Анализ основ экспрессионизма позволил вычленить ряд антиномий, раскрывающих противоречивость семиосферы этого искусства, в частности, «традиционализм и новаторство» в музыкальном искусстве А. Шёнберга.

Ключевые слова: семиосфера; экспрессионизм; традиционализм и новаторство; додекафония; свободная атональность

Актуальность темы исследования подчёркивается важностью осмысления процессов создания и роста символических форм культуры — от произведений человеческого творчества до знаково-символических, составляющих смысловое ядро культуры. Такая постановка вопроса даёт возможность анализа национального своеобразия культур, которое определяется именно характером «символических форм», их смыслопорождающих особенностей. В этом и заключается *цель* нашей работы.

Цель определяет и круг задач: диахронный и синхронный анализ явлений культуры, их взаимосвязь и взаимообусловленность в теоретическом и ху-

дожественном аспектах. В том числе, культуры XX века, изучению которой могут эффективно способствовать концепции «символических форм», разработанные Э. Кассирером, В. Кандинским, Ю. Лотманом и другими исследователями, а также реконструкции художественных миров выдающихся немецких и русских живописцев, поэтов, композиторов, реализующих в своём творчестве «символические формы» искусства.

Объектом нашего исследования стали основы искусства экспрессионизма, отразившего трагедийное мировосприятие преддверия и эпохи Первой мировой войны, а предметом

изучения выступило наследие композитора, художника и теоретика искусства А. Шёнберга.

Изложение основного материала. Многообразие творческих принципов экспрессионизма характеризуется антиномичностью, обусловленной противоречиями эпохи:

— иррационализм и рационализм, связанные с Первой мировой войной и влиянием концепций Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, А. Бергсона, В. Дильтея, О. Больнова, М. Шелера, О. Шпенглера. Концепции З. Фрейда и К. Юнга рождали недоверие к разуму, учение А. Бергсона внушало мысль об интуитивном начале живописи К. Шмидта-Ротлуфа, М. Бекмана, К. Пинтуса, Т. Дойблера, О. Кокошки и других;

— членение мира на «своё» и «чужое», «моё» и «не моё», «известное» и «неизвестное» и т. п., нашедшее воплощение в творчестве поэтов, прозаиков, драматургов Ф. Верфеля, Г. Гейма, Г. Казака, Э.В. Лоца;

— свет и тьма — противопоставление универсальных категорий Бытия: К. Пинтус, Э. Лакер-Шюлер, Л. Рубинер, Р. Й. Зорге, А. Шёнберг;

— чёрное и белое — антиномия, восходящая к древнейшим пластам человеческого сознания: В. Кандинский, Ф. Мазерель, А. Йожев, Э. Берда и др.;

— распад и торжество — отождествлявшиеся с войной, катастрофами, апокалиптическими настроениями: Э. Лакер-Шюлер, Я. Ванн Ходдис, Г. Гейм, Г. Тракль, мн. художники;

— катастрофизм и пророчество, связанное с темой смерти понятие пророчества, как стремления найти выход; поиски «нового гуманизма» и т. п. — художник Л. Майднер;

— традиционализм и новаторство, ярко проявившиеся в музыке, в творчестве Арнольда Шёнберга.

В музыке экспрессионизм нашёл своё оригинальное воплощение; были осуществлены новаторские приёмы организации музыкального материала, отразившие сложность и противоречивость семиосферы музыкального

творчества. «Семиосфера» — «символическое ядро культуры, смыслообразующий фактор, «некий символический континуум», который включает всё, что создано культурой» [6, с. 149]. Исследователи отмечают традиции романтизма в творчестве экспрессионистов вообще, и в музыкальном экспрессионизме — в частности. «Именно романтизм характеризуется максимальным индивидуализмом, с которым художник раскрывает глубины своего творческого „Я“, противопоставляет внутренний космос всему внешнему, попадая в конфликтную ситуацию „двоемирия“» [4, с. 127].

Предшественниками музыкального экспрессионизма явились поздние сочинения Г. Малера, оперы Р. Штрауса «Соломея» и «Электра», опера П. Хиндемита «Убийца — надежда женщины» по драме О. Кокошки, опера «Дальний звон» Ф. Шрекера.

Именно изучением этих традиций занимался основоположник музыкального экспрессионизма, австрийский композитор Арнольд Шёнберг (1874–1951), педагог, музыкальный критик, дирижёр, художник. Новаторские эксперименты Шёнберга опирались на углублённое изучение И. Брамса, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера.

Российский музыковед Е. Тараканова наметила следующие вехи формирования необычного мира Шёнберга: «Вагнер — немецкий экспрессионизм (атонизм) — додекафония» [4, с. 129]. Момент отрыва от традиции немецкой музыки связан с созданием метода додекафонии, серийной 12-титоновой техники письма — «метода сочинения музыки, при котором вся ткань произведения выводится из двенадцатизвучной серии» [3, с. 178]; серия — это последовательность 12-ти неповторяющихся звуков.

Приход к экспрессионизму Шёнберга был связан с так называемой «свободной атональностью». Это было интуитивное самовыражение, высвобождение иррациональных сил подсознания, что привело к отказу от

привычных канонов. Произведение становилось напряжённым поиском новой духовности в дисгармоничном и противоречивом мире. В 1910–1920 гг. эти новые течения в музыке воспринимались как «анти- и сверхмузыка», которая «аритмична, амелодична, атональна, то есть нарочито ставит себя вне исторических условий возникновения тем, что опрокидывает все до сих пор существовавшие понятия <...> и заменяет их другими» [5, с. 198].

Термин «экспрессионизм», применённый к музыке, указывал на близость с венскими художниками О. Кокошкой и Р. Герстлем, но особенно важным было общение с В. Кандинским. Шёнберг-художник участвует в экспрессионистских выставках, его автопортрет публикуется в «Синем всаднике» вместе с репродукциями В. Кандинского, Ф. Марка, П. Пикассо, А. Матисса, П. Сезанна (1912). В этом же альманахе были изданы ноты вокальных миниатюр Шёнберга и его учеников — Берга и Веберна.

Автопортрет композитора отразил его напряжённую духовную жизнь: неуловимые смещения и деформации, гипнотический взгляд широко раскрытых глаз, направленных вдаль и вглубь себя, — всё говорило о романтическом порыве, раскрывало тонкую душевную организацию. Но уже здесь чувствовалось формирование иного облика новой образной системы. Знаменательный отзыв о Шёнберге — композиторе и дирижере — запечатлел русский критик (Шёнберг в 1911 году дирижировал своей симфонией-поэмой «Пеллеас и Мелизанда» в Петербурге): «...Нет, это не только сон. Что-то страшное происходит на этой эстраде, где стоит маленький человек с голым черепом, горящим беспокойным взором, нервными, странными жестами, сохраняющими свою жуткую, странную страстность и стремительность даже при самых размеренных движениях. Он весь подвижен как ртуть, этот крошечный человек, — не то оживший божок китайский, не то выходец со страниц волшебных ска-

зок Гофмана или зловещих новелл По» [Цит. по: 2, с. 144].

В своём творчестве экспрессионистского периода Шёнберг обрёл предельную свободу, возможность говорить на новом, непривычном языке, отказаться от традиционной ладотональной системы с азбучными истинами мажора и минора.

Свободная атональность характеризуется усложнением музыкального языка, его предельной хроматизацией, «эмансипацией диссонанса». Такая организация музыкальной ткани соответствовала тем психофизическим, эмоциональным состояниям, которые в преддверии и в течение Первой мировой войны испытывали художники, почувствовавшие зыбкость своего существования, утрату стабильности. В этих произведениях выражены идеи фатального одиночества, отчуждения личности, насыщенного скрытыми символами.

Концепция символических форм, система которых являет семиосферу раннего экспрессионизма, получила своеобразное развитие в 1911–1914 гг., в деятельности художников объединения «Синий всадник» («Der blaue Reiter»), имевшего международный характер. Это общество сформировалось в Мюнхене: в него вошли В. Кандинский (глава), немецкие живописцы Ф. Марк и Г. Мюнтер, австрийский — А. Кубин, к ним присоединились А. Маке, Х. Кампендонк, австриец П. Клее, австрийский композитор и художник А. Шёнберг.

На выставках «Синего всадника» представляли свои работы австрийские, немецкие, русские, французские мастера, в том числе: К. Малевич, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Явленский, М. Верёвкина, Д. и В. Бурлюки, французы Р. Делоне, Ж. Брак, А. Дерен и другие. В альманахе «Синий всадник» выступили с программными статьями В. Кандинский, Ф. Марк, А. Маке, А. Шёнберг по вопросам Новой художественной формы. Система символических форм была направлена на возрождение концепции немецких

романтиков, утверждение неразрывной связи человеческого бытия с законами природы, что оправдывало любой поиск художника как акт, идентичный стихийным прогрессам мироздания.

К идеям экспрессионизма Шёнберг обращается и впоследствии. Так, в 1932 г. он создаёт оперу на библейский сюжет — «Моисей и Аарон», где в трагедийном ключе осмыслена нравственно-философская проблематика: смятение и колебания народа, нуждающегося в пастыре, и одиночество непонятого пророка, который не может вразумить толпу, поклоняющуюся золотому тельцу. И пророк, и народ запечатлены в те моменты, когда краткие мгновения уверенности сменяются колебаниями, когда «дух надломлен, исчезли гордость и надежда, вера в самих себя и Бога». Знаменательный факт: Шёнберг написал всего два акта (либретто его), третий акт, где разрешались противоречия, остался ненаписанным.

В 1910–1920 гг. музыка Шёнберга была с пониманием встречена в России. Это понимание пришло через Ф. Достоевского. Известно, что Г. Малер, встретившись с молодым Шёнбергом и его коллегами, сказал: «... Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт!» [Цит. по: 4, с. 135]. Параллель с Ф. Достоевским провёл и русский исследователь В. Каратыгин (1913): «Достоевский создал „Записки из подполья“, Шёнберг сочиняет музыку из подполья своей странной, удивительной души. Она страшная, эта музыка! Она неотвратимо влечёт к себе, своевольная, глубокая, мистическая» [2, с. 148].

Музыкальный экспрессионизм создал «школу», объединившую группу единомышленников, появление которой исследователи уподобили «взрыву» [1, с. 30]. Элементы экспрессионизма стали возникать в музыке других композиторов (Р. Штраус, Ф. Шрекер, Х. Эйслер, Э. Кшенек, П. Хиндемит и другие). К экспрессионизму нередко относят творчество позднего А. Скря-

бина, его последователей, русских композиторов С. Прокофьева (оперы «Маддалена», «Игрок»), Д. Шостаковича (опера «Нос») и других.

Вторая волна экспрессионизма (1960-е гг.) обусловлена осмыслением опыта Второй мировой войны. Музыкальные произведения были созданы не только в Германии, но и в славянских странах, в частности, в Польше. Так, Циммерман пишет оратории «Тишина и обратный путь» (1970), «Я оглянулся и узрел несправедливость во всём, что творится под солнцем» (1970), обращается к текстам из Экклезиаста и Ф. Достоевского (глава «Великий инквизитор» из «Братьев Карамазовых»), поляк К. Пендерецкий создаёт инструментальное произведение «Трен памяти жертв Хиросимы» (1966), отличающееся предельной выразительностью. К традициям экспрессионизма обращались и советские композиторы — А. Шнитке и С. Губайдулина.

Можно сделать вывод, что художественные приёмы, разработанные экспрессионистами, трудно сводимы к общему знаменателю. Эмоциональная концентрация необходимая экспрессионистам вызывалась к жизни разными факторами и выражалась разными художественными средствами. Интенсивность изображения могла достигаться с помощью риторических средств, нагнетания патетики, суггестивной экспрессивности, симультанности, техники монтажа, смелой метафорики, за счёт гротеска, алогизма, афористической краткости, диалектики цветовых контрастов и др.

Исчезая как направление, экспрессионизм сохранялся как способ мировидения, значительно расширившей возможности искусства XX века и придавший неповторимое своеобразие многим произведениям немецких писателей, художников, композиторов. Приёмы экспрессионистского театра сохранили свою актуальность до наших дней.

Результаты данного исследования могут быть использованы в курсах

культурологии, истории искусства, искусствоведческих исследований истории музыки; они дают основания для дальнейших культурологических и

1. Друскин М. С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века / М. С. Друскин // Исследования. Воспоминания. — Л. — М. : Сов. композитор, 1977. — 268 с.
2. Зарубежная музыка XX в : материалы и документы. — [Ред. И. В. Нестьев]. — М : Музыка, 1975. — 255 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. — [Гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
4. Тараканова Е. М. Современная музыка и экспрессионистская традиция / Е. Тараканова // Западное искусство. XX век: Проблемы развития западного искусства XX в. : [сб. ст.]. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 127–154.
5. Шеринг А. Экспрессионизм в музыке / А. Шеринг // Экспрессионизм. — [Сб. статей., ред. Браудо Е. М., Радлова Н. Э.]. — Л. : Всемирная литература, 1923. — 234 с.
6. Элькан О. Б. Семиосфера как символическое ядро культуры (на основе текстов искусства германоязычного мира XX века)/ — Дис. ... кандидата культурологии: 26.00.01 — теория и история культуры. — Симферополь, 2010. — 188 с.

Semiosphere of the early expressionism in the innovative music of A. Schoenberg. The expressionism reflected tragical attitude of the World War I. The analysis of bases of the expressionism allowed to isolate some antinomies opening discrepancy of the semiosphere of this art, in particular "traditionalism and innovation" in musical art of A. Schoenberg.

Key words: *semiosphere; expressionism; traditionalism and innovation, twelve-tone technique; free atonality*

УДК 78 (091)+7.036.7

Н. Н. Самохина

Истоки музыкального экспрессионизма

В публикации исследованы истоки музыкального экспрессионизма; изучена система художественного выражения музыкального экспрессионизма; обнаружены импульсы экспрессионизма в культуре античности, возрождения, романтизма; на конкретных музыкальных примерах проанализирована существующая связь музыкального экспрессионизма с культурой предшествующих эпох.

Ключевые слова: *музыка; экспрессионизм; истоки; эстетика; культура; традиции; преемственность*

Экспрессионизм — одно из ведущих направлений в австро–немецком искусстве первых десятилетий XX в. Конфликт с миром, бунт и бессилие, сострадание к человечеству, культ самовыражения, безудержная эмоциональность и реализм — все эти положения характеризуют эстетику экспрессионизма. Протестуя против мировой войны и социальной несправедливости, против бездуховности жизни и подавленности личности социальными механизмами, мастера-экспрессионисты совмещали демарш с ужасом перед хаосом бытия. Кризис современной цивилизации представал в произведениях экспрессионистов одним из звеньев апокалиптической катастрофы.

Идеи экспрессионизма реализованы в различных видах искусства. Особый интерес вызывает проявление экспрессионизма в музыке. Следует отметить, что в музыкальном искусстве он развивался более стихийно, нежели, например, в живописи и литературе. Традиционно музыкальный экспрессионизм отождествляют с творчеством представителей новой венской школы. Исследованию экспрессионистских тенденций в творчестве «нововенцев» посвящены работы Ю. Г. Кона, И. С. Куликовой, А. Ю. Кудряшова, Ю. В. Келдыша, Р. Г. Лаула, М. Н. Лобановой, Н. Г. Шахназаровой и др. Однако, экспрессионистские тенденции

характерны также для музыки многочисленных предшественников и современников «нововенцев». Несмотря на то, что исследуемая проблема постоянно находится в поле зрения ученых, её решение ограничивается либо теоретическим анализом сущности эстетики экспрессионизма, либо рассмотрением вопросов реализации эстетики экспрессионизма в творчестве композиторов XX столетия. В связи с этим цель публикации сформулирована следующим образом: исследовать истоки музыкального экспрессионизма.

Задачи исследования:

— изучить особенности эстетики экспрессионизма;

— выявить существующую связь музыкального экспрессионизма с культурой предшествующих эпох.

Музыкальный экспрессионизм преимущественно связан с поздним романтизмом (творчество Р. Вагнера, Г. Малера, Р. Штрауса, Б. Бартока, П. Хиндемита). Однако истоки его уходят в далёкое прошлое, а именно, в античные времена. Грекам было свойственно трагедийное мироощущение. Чтобы защититься от страха и ужаса существования, они создали искусство. Только искусство, по мнению А. Ф. Лосева, способно было обратить все вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми можно жить. Рассуждая о специфике музыкального мироощущения древних греков, А. Ф. Лосев отмечает: «Основной характер греческого музыкального мироощущения как бы скованный, если не сказать прямо печальный. Благородная сдержанность и даже печаль не оставляют грека и тогда, когда он веселится, когда он бодро строит жизнь, когда он героически погибает» [4, с. 71].

В греческой культуре истоки музыкального экспрессионизма можно обнаружить в празднествах, посвящённых богу Дионису. «Дионисийское искусство» — искусство экстатическое, экспрессивное, даже оргастическое. А. Ф. Лосев подчёркивал, что «в „Диони-

сиях“ изливается чрезмерность природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика. Вихрем проносится жизнь дионисийского безумца. Дионисийский человек испытывает двойственность ощущений. С одной стороны, чрезмерную радость от того, что в дионисийском хмеле человек соприкоснулся со своей первоосновой, постиг сущность первоединого, <...> данные ощущения порождают и отчаяние, вызванное осознанием того, что в мире изначально зло. Празднества Диониса — празднества искупления мира и дней духовного просветления <...> Страдания вызывают радость, восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о невознаградимой утрате» [5, с. 173].

Предвосхищением некоторых экспрессионистических тенденций является и культура средневековья. Анализируя специфику мышления человека средневековья, М. М. Бахтин вводит понятие «гротескного реализма». Как отмечает мыслитель, «человек средневековья реально ощущал свою причастность к миру дольнему и к миру горнему. Парадоксальное сближение в сознании людей „верха“ и „материального низа“ приводило к гротескному мышлению» [1, с. 104]. «Панибратством со святынями» (А. Ф. Лосев) отмечено много *Exemple* (нравственные примеры из жизни, вставляющиеся в проповедь). «Богоматерь отвешивает увесистую оплеуху монашке, которая готова пасть в объятия обольщающего клирика; Иисус пинает в живот нерадивого монаха, который спит во время «Всенощного бдения». Примером средневекового гротескного мышления являются пародии на церковные жанры и молитвы («Ослиные празднества», «Всепамятная Литургия»). Так, в «Вечере Киприяна», после трапезы, Давид играет на арфе, Иуда раздает всем поцелуи, Ной смертельно пьян, Петру после пира не дает заснуть петух. По мнению М. М. Бахтина всё Священное писание закружилось в каком-то „шутливом хо-

роводе“» [там же, с. 108]. Акцентируем внимание на том, что проводить полную аналогию между средневековым и экспрессионистским гротеском невозможно. Как отмечает М. М. Бахтин, средневековый гротеск одновременно «развенчивает» и «увенчивает», функции же экспрессионистского гротеска конкретизируются полным уничтожением и разрушением [там же, с. 110].

Импульсы музыкального экспрессионизма выявлены нами и в творчестве выдающегося представителя эпохи Возрождения, создателя нового типа мадригала Джезуальдо ди Веноза. Совершенно не случайно Б. В. Асафьев называл этого удивительного композитора экспрессионистом XVI века. Многие исследователи отмечают в творчестве Джезуальдо ди Веноза наличие резких гармонических сопоставлений, обилие хроматики, неожиданные паузы, смены метра, ритмическую свободу. Все эти средства нацелены на акцентуацию таких ярко выраженных контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь.

Тенденции экспрессионизма в культуре XVII–XVIII столетий не могут быть обнаружены, так как эстетические принципы последующих эпох (барокко с эстетикой необычайного, а также классицизм, утвердивший культ разума и рационализма), противоречат мироощущению людей XX века. И лишь в творчестве гениев, таких, как И. С. Бах, идея несовершенства, неустроенности бытия обнаруживается достаточно явно. Состояние отчаяния, являющееся основополагающим в искусстве экспрессионизма, знакомо многим героям музыки И. С. Баха. Следуя учению М. Лютера, великий композитор видит в отчаянии необходимейшую и плодотворнейшую ступень в жизни человека. Ибо, лишь отчаявшийся человек может обрести веру, а значит спасение. Музыкальным подтверждением данной идеи является альтовая ария из «Страстей по Матфею», «Kyrie I» и «Kyrie II» из «Высокой мессы» *h-moll*, а также вступление к «Страстям по Иоанну» И. С. Баха. Во всех случаях речь идёт о состоянии

человека или человечества, находившегося на последней стадии отчаяния. Альтовой партии Петра из «Страстей по Матфею» присуща романтическая свобода, стихийность чувства. В данном примере можно даже говорить о предчувствии будущей «бесконечной мелодии» Р. Вагнера. В импровизационно развивающейся альтовой партии почти отсутствуют «знаки препинания». В момент динамических спадов вокальной партии общая экспрессия высказывания не ослабевает. Основную эмоциональную нагрузку на себя берёт солирующая скрипка, которая своим экстатическим звучанием вносит ещё больший эмоциональный накал.

Достаточно экспрессивно выражает И. С. Бах отчаяние целого народа во вступлении к «Страстям по Иоанну», в «Kyrie I» и «Kyrie II» из «Высокой мессы» *h-moll*. В «Страстях по Иоанну» — отчаяние толпы, которая не может понять суть происходящего. От её решения зависит жизнь Иисуса. В музыке выражено истовое желание понять, кого ведут на Голгофу — праведника либо преступника, посягнувшего на основы религии. Не уступают по силе высказывания «Kyrie I» и «Kyrie II» из «Высокой мессы» *h-moll*, в которых И. С. Бахом выражены все грани человеческого отчаяния.

Следует отметить, что в творениях художников-экспрессионистов отчаяние приобретает совершенно иной смысл. У представителей данного направления оно является порождением безысходности, абсурдности бытия, следствием распада человеческой личности. В связи с этим, произведения экспрессионистов пронизывает истерия, фантасмагорический бред, неврастеническая обречённость чувств, демонический гротеск. В музыке И. С. Баха можно также обнаружить некоторые черты экспрессионистского гротеска. В качестве примера рассмотрим сцену казни Иисуса из «Страстей по Матфею». Обличье толпы, жаждущей крови жертвы, изображено композитором со свойственной

ему силой и размахом — примитивные, многократно повторенные реплики, «долбящий» ритм, прямолинейное движение. Даже трагическая риторическая фигура креста здесь искажена и, благодаря интонационной жестокости и остро синкопированному ритму, приобретает гротескное звучание (Хор «Распни» из «Страстей по Матфею»).

Наиболее близким к мировоззрению художников XX века оказалось творчество романтиков. Ужас, вызываемый действительностью, неприятие зла, утвердившегося в мире, стремление сохранить свою индивидуальность, разорванность сознания, очень близки экспрессионизму. Так, чувством тайного ужаса, страха наполнена ранняя песня Ф. Шуберта на стихи И. Гёте «Морская тишь». Композитор удивительно точно следует за текстом великого немецкого поэта. Музыка просто завораживает своей красотой, но в этой красоте есть что-то мёртвое. Плавно и медленно развивается мелодия. Доминирует диатоника, в которую особую пряность вносят увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы. В первом периоде мелодия скромно инкрустируется оперными интонациями. Вкрапление ариозных фрагментов непредсказуемо (возникает как в зонах кадансирования, так и в кульминации). Не уступает по красоте мелодии и фортепианная партия. В ней и таинство, и мистика: хоральность фактуры, гибкость гармонических созвучий, тональная нестабильность (обилие неожиданных красочных отклонений). Тайный ужас явственно ощутим в песне. Пугающая мертвенность сокрыта в полном отсутствии динамики (на протяжении всей песни — *pp*), в ритмической не подвижности. Аккомпанемент излагается сплошь целыми длительностями, в вокальной партии доминируют половинные и четвертные длительности. Фразу «гробовая тишь страшна» Ф. Шуберт озвучивает риторической фигурой «катабазис», смысл которой — нисхож-

дение вниз, к могиле. Заканчивается произведение фермой на паузе — риторической фигурой смерти.

Достаточно близко экспрессионистам мироощущение шубертовского героя из вокального цикла «Зимний путь». Ничего отрадного не встречается одинокий герой на своём скорбном пути, в окружении мёртвой, холодной природы. Лишь воспоминания о счастливом прошлом и зыбкие призрачные сновидения отвлекают его от страданий. Преобладающие в цикле образы «негативного» плана очень разнообразны и внутренне богаты. Ф. Шуберт запечатлевает все градации такого рода переживаний — от душевной прострации до крайнего острого ощущения героем своего несчастья. Уже в финале «Зимнего пути» с цельностью героя покончено — личность «раздвоилась». В «Шарманщике» впервые герой, прошедший долгий и трудный путь размышлений, страданий, надежд и разочарований, прячет за бесхитростной маской уличного музыканта раненую душу, за внешним спокойствием — отчаяние. Иронии здесь пока ещё нет, нет насмешки над собой, и всё же в лице героя чувствуется отдалённое сходство с «масками» XX в. (прежде всего с Лунным Пьеро А. Шёнберга).

Музыка одной из последних песен Ф. Шуберта «Двойник» (стихи Г. Гейне) звучит уже зловеще. Состояние героя граничит с патологическим. У Г. Гейне конфликт героя с действительностью раскрывается последовательно, на протяжении всего стихотворения. Ф. Шуберт уже в небольшом фортепианном вступлении, воспроизводящем риторическую фигуру креста, воссоздаёт атмосферу безнадёжности и обречённости. Форма вариаций на *basso ostinato*, постоянное возвращение звука V ступени, который оказывается здесь неким «неустойчивым устоем», способствует передаче уже «маниакального» состояния человека, который не может оторваться от одного и того же места, бесцельно блуждая вокруг дома бывшей возлюбленной.

Чувство ужаса охватывает героя, который видит перед домом человека, «ломающего руки в страдании немом» — своего двойника. Последние фразы песни, являющие кульминацию произведения, это душераздирающий вопль отчаяния (вспомним экспрессионизм: «... искусство кричит в глубокую темноту, оно кричит о помощи, оно зовет дух...») [2, с. 75]. Жуткое впечатление производят заключительные такты песни. В последнем проведении темы *basso ostinato* у фортепиано происходит очень резкий спад динамики (*p*; *pp*; *ppp*). Этому процессу противостоит возрастание динамики гармонической. Впервые в *basso ostinato* разрушается гармоническая логика, и заканчивается песня внезапным сдвигом в тональность *H-dur*. Подобное окончание производит жуткое впечатление. Мы словно видим странную, блуждающую улыбку безумца. В произведениях экспрессионистов «двойников» уже целая толпа, и все эти «маски» — олицетворение противоречий, падений и прозрений героя.

И всё же наиболее отчётливо тенденции музыкального экспрессионизма проявляются в творчестве Р. Вагнера, в частности, в его опере «Тристан и Изольда». Об этом пишет Э. Курт в работе «Романтическая гармония и её кризис в „Тристани“ Вагнера» [3]. Специфику романтического мировосприятия Э. Курт видит, прежде всего, в ощущении страха и ужаса перед неизведанным, которое герой-романтик ощущает во всех проявлениях жизни и природы. Исследователь считает, что «важнейшей психологической чертой, из которой вытекают характерные признаки романтической музыки, является погружение в бессознательность. Подсознательные напряжения заложены в сущности музыки самой по себе, однако тонкое чутьё по отношению к ним свойственно романтикам в особой степени, и это должно было привести к тому, чтобы всё более и более выделять эти напряжения и воплощать их в новых явлениях» [3, с. 32]. Анализируя гармонию оперы, с её обострённой хро-

матикой и интенсификацией тяготений, Э. Курт акцентирует внимание на её экспрессионистической направленности. Исследователь отмечает, что подсознательное начало, чувство ужаса, страха, характеризующие музыкальный экспрессионизм, уже в творчестве композиторов-романтиков являются определяющими факторами.

Как ни одно другое произведение, опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» полностью основывается на демонических силах подсознательного. Всё действие сосредоточено на переживаниях героев. Основной стержень оперы — мрачная ширь душевных глубин; созерцание вселенной проходит под гнётом могущества судьбы и тени смерти. Чувственное начало, экспрессивность героев, стремление к более тёмным, подсознательным, первозданным процессам, роднят Тристана и Изольду с героями художников-экспрессионистов.

Связь с экспрессионизмом можно отметить не только в «Тристани», но и в выдающемся произведении Р. Вагнера — тетралогии «Кольцо нибелунга». Эпизоды, связанные с высшим проявлением отчаяния (основополагающее состояние героев экспрессионистов), являются наиболее важными поворотными моментами драматургии сочинения. Все типы отчаяния, которые охарактеризовал С. Кьеркегор, находят воплощение в «Кольце нибелунга», а именно:

— «отчаяние-вызов» Альбериха, у которого Вотан и Логе забирают клад и кольцо, приводит к переломному моменту в «Золоте Рейна». Проклятие Альберихом кольца — завязка всей тетралогии;

— один из важнейших поворотных моментов «Валькирии» является следствием «отчаяния-слабости» Вотана. Испытывая глубокое чувство любви к Зигмунду и Брунгильде, он, тем не менее, обрекает их на гибель;

— «религиозное отчаяние» Брунгильды — последний переломный момент в «Гибели богов» и развязка всего «Кольца».

Таким образом, проанализировав истоки музыкального экспрессионизма, мы пришли к следующим выводам. Экспрессионизм, зародившийся в западноевропейской культуре начала XX в., выразил страх, боль, ужас, одиночество эпохи «переоценки ценностей». Однако данные мироощущения были далеко не новы. Практически каждая предшествующая эпоха несла в себе какие-то импульсы, сходные с основными положениями эстетики экспрессионизма. Наиболее явственно тенденции экспрессионизма проявились в культуре античности, возрождения

и романтизма. Подобная близость во многом объясняется антропоцентрическими веяниями эпох.

Представленный в публикации материал не исчерпывает всех вопросов, связанных с исследованием проблемы музыкального экспрессионизма. Целесообразно выявить особенности влияния эстетики экспрессионизма на современное искусство, проанализировать музыкальные сочинения отечественных и зарубежных композиторов, являющиеся музыкальной реализацией идей художников-экспрессионистов.

-
1. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Мысль, 1970. — 235 с.
 2. Друскин М. С. Австрийский экспрессионизм / М. С. Друскин // О западноевропейской музыке XX века. — М. : Советский композитор, 1973. — 271 с.
 3. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка. — 551 с.
 4. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. — М. : Мысль, 1995. — 626 с.
 5. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1978. — 623 с.

Sources of musical expressionism. The system of artistic expression of musical expressionism is explored, the impulses of expressionism in the culture of the classical learning, renaissance, romanticism, are exhibited, with the help of the concrete musical examples the existent connection of the musical expressionism with the culture of antecedent periods is analysed.

Key words: music; expressionism; sources; esthetics; culture; traditions; succession

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В. И. Юдина

Региональный музыкальный инструментарий Орловщины и его роль в развитии культурных традиций края

На примере народного музыкального инструментария рассматриваются особенности региональной музыкальной традиции Орловского края. Основное внимание уделено таким своеобразным народным инструментам, как кувиклы, колесная лира, ливенская гармоника: истории их традиционного бытования, художественно-исполнительским особенностям, роли в современной культуре.

Ключевые слова: региональная культура; художественные традиции; музыкальный инструментарий; этнорегиональные особенности; традиционное исполнительство

Каждая этномузыкальная традиция представляет собой относительно целостное, своеобразное явление, на формирование которого повлияли географические, исторические, социокультурные и другие факторы. Её специфика проявляется во всех основных компонентах локального музыкально-фольклорного комплекса: жанровом своеобразии, стилистических чертах. Сюда же можно отнести и музыкальный инструментарий, который появился и получил распространение на данной территории. Общеизвестно, какую роль сыграли тульские мастера в развитии отечественного гармонно-баянного искусства, включая технологию изготовления инструмента. Расцвет

русского рожечного искусства связан с мастерством владимирских музыкантов, о чём писали Ю. Н. Мельгунов, Е. Э. Линёва, Н. И. Привалов, М. В. Воронцов, Б. Ф. Смирнов и др. В различных местностях сложились различные конструктивные особенности трещоток, что повлияло и на специфику исполнительской практики. Это было отмечено в отношении тульского (К. В. Квитка), курского (А. В. Руднева), калужского (Л. А. Бачинский), орловского (В. М. Щуров) вариантов инструмента [1].

На Орловщине издревле бытовал традиционный народный инструментарий во всём его видовом многообразии. Вместе с тем, инструментальная

традиция края имеет ряд особенностей, связанных с историческим развитием и сохранностью ряда специфических музыкальных инструментов, составивших своеобразие региональной народной культуры (подробнее [7]).

В 1940-х годах музыкант-фольклорист Л. В. Кулаковский установил существование кувикл в сёлах тогда входившего в Орловскую область Брянского района — Дорожево и Домашево. Эти места знамениты сохранностью древнейших обрядовых форм народного творчества: тогда же здесь была записана ныне знаменитая «Кострома» — хороводное действо, история которого относит нас «буквально к истокам русского народного театра, нераздельно связанного с музыкой, пением, ведущего своё происхождение от древней обрядности» [3, с. 11]. Сохранность древнейших фольклорных форм на территории Брянских лесов объясняется, с одной стороны, замкнутостью и недоступностью данной территории, где леса служили защитой от окружающего мира, с другой, близостью древнего городища Вщиж, где, по мнению академика Б. Рыбакова, находилось капище, посвящённое женскому божеству Берегynie.

Л. В. Кулаковский вслед за К. В. Квиткой, исследовал ареал распространения и особенности исполнительской традиции кувикл. Он считал, что Курская и Орловская губернии оказались в первой половине XX века двумя центрами консервации инструмента.

Кувиклы села Дорожева являются самыми примитивными из всех известных в фольклористике флейт Пана. Они — двухствольные (домашевские — трёхствольные, описанные К. Квиткой курские кувиклы имеют три или пять стволы, а флейта Пана — исторический прообраз инструмента — включает до семи стволы). Такая архаичность конструкции предопределила особенности исполнительства в контексте функционирования в сельском социуме. Региональные кувиклы — это ансамблевый инструмент, так как слабый звук и предельная ограниченность звучности де-

лают невозможным игру на кувиклах в сольном исполнении. Ансамбль состоит из 3–4 исполнительниц — «игрух». Вероятно, кувиклы — чуть ли не единственный чисто женский музыкальный инструмент. Народная мудрость объясняет это групповым характером труда женщин во время полевых работ.

Особенность бытования кувикл в Дорожеве заключалась в том, что они никогда не использовались как аккомпанирующий инструмент, так как это два разных, самостоятельных и несмешивающихся «слоя» народной музыкальной культуры. Если музыкальная сторона песен, более гибкая, эволюционировала, то наигрыши на кувиклах словно бы «задержались» на архаически древней стадии. Малые по диапазону, построенные на повторении неопределённого числа раз одного и того же мотива, они сопровождалась отрывистыми возгласами «га», «а» или «гау» на сильных долях такта, выкрикиваемых частью исполнительниц.

Сама природа данного инструмента и специфика игры на нём так тесно спаяны с окружающей природой и бытом села, что не могут быть поняты в отрыве от них. Кувиклы с их шелестящим тембром звучания словно подражают звукам природы. Одновременно в игре воспроизводятся ритмы движений, характерные для сельских видов труда (например, ткачества или молотьбы), неведомые горожанам.

Традиционно применение кувикл ограничивалось определёнными периодами сельскохозяйственных работ. Начинать игру на кувиклах старики разрешали не раньше, чем зацветает рожь («чтобы колос пустой не был»), или не раньше десятой пятницы по Пасхе. Когда же начинали сеять озимые (после Фролова дня, 31 августа), старики запрещали играть до следующего года. Поскольку игра на кувиклах почти всегда сопровождалась пляской, можно предположить, что идущие из древности ограничения игры на кувиклах означали запреты всякого праздничного веселья во время особо ответ-

ственных фаз сельскохозяйственных работ.

Игра на кувиклах — это один из самых нижних «слоёв» в многослойном культурном наследии русской деревни. Ко времени исследований Л. В. Кулаковским сел Дорожева и Домашева эта традиция находилась в фазе затухания. Играли на кувиклах редко. Игрух оставалось немного. Причины явного отмирания этой буквально реликтовой музыкальной культуры очевидны: архаика, чуждость песенной культуре, трудность звукоизвлечения, бедность звукоряда, относительно тусклый тембр, связь с древними обрядами.

Для сравнения, в курских селах эта культура оказалась более гибкой и живучей, что, вероятно, определяется конструктивными и музыкально-этнографическими особенностями данной традиции. Курские кувиклы имеют более развитый звукоряд, который позволял играть плясовые наигрыши. Большая стабильность звукорядов курских кувикл объясняется, по-видимому, практикой совместной игры на кувиклах и на других инструментах. Например, в селе Черный Олех Большесолдатского района Курской области в одном ансамбле с кугикальщицами иногда играют даже те скрипачи, которые приносят в село городскую музыкальную культуру [2].

Одно из первых упоминаний о бытовании на Орловщине колёсной лиры относится к началу XVII века. В дневнике польского офицера Самуила Маскевича, побывавшего здесь в составе войска Лжедмитрия, написано: «На вечеринках в подражании нашим обычаям приказывают играть на лирах: этот инструмент похож на скрипку; только вместо смычка употребляют колесо <...> одной рукою кружат колесо и трогают им струны снизу; другою прижимают клавиши, коих на шейке инструмента находится около десяти <...> играют и припевают» [5, с. 21].

Колёсная лира была широко распространена в России и Белоруссии. Большой популярностью пользовалась

лира (или «рыля») на Украине, где повсеместно бытовало искусство исполнения духовного стиха под лиру бродячими музыкантами. Константин Паустовский, вспоминая в своей автобиографической «Повести о жизни» (книга 1 «Далекie годы») проведённое на Украине детство (начало XX в.), писал: «Я не знаю, видели ли вы когда-нибудь украинскую лиру. Сейчас, должно быть, её можно найти только в музее. Но в те времена не только на базарах в маленьких городках, но и на улицах самого Киева часто встречались слепцы-лирники. Они шли, держась за плечо босоногого маленького поводыря в посконной рубаше. В холщовой торбе у них за спиной были спрятаны хлеб, лук, соль в чистой тряпочке, а на груди висела лира. Она напоминала скрипку, но к ней были приделаны рукоятка и деревянный стержень с колесиком. Лирник вертел рукоятку, колесико кружилось, терлось о струны, и они жужжали на разные лады, будто вокруг лирника гудели, аккомпанируя ему, добрые ручные шмели. Лирники почти никогда не пели. Они говорили певучим речитативом свои думки, „псалмы“ и песни. Потом замолкали, долго слушали, как жужжит — затихает лира, и, глядя перед собой незрячими глазами, просили милостыню» [6, с. 19].

В России лира широко применялась «каликами переходжими» — нищими скитальцами, зачастую лишёнными зрения калеками. Добывая себе пропитание именем Божиим, они под заунывные звуки своих колёсных лир исполняли духовные стихи, иногда сопровождая их и танцами.

Значительный вклад в изучение этого инструмента, и в частности в его бытовании на Орловщине, внёс А. Л. Маслов своей работой «Лирники Орловской губернии в связи с историческим очерком инструмента „Малороссийская лира“», опубликованной в 1900 г. в «Этнографическом обозрении».

Александр Леонтьевич Маслов (1876–1914 гг.) — музыкально-общественный деятель, педагог, музыкаль-

ный критик, учёный-этнограф, историк, музыкант-фольклорист, чей вклад в отечественную науку ещё по-настоящему не оценён. Но, по отзывам наших ведущих этно-музыковедов (Н. Данченковой, И. Земцовского и др.), по его работам можно судить о характере направлений, уровне развития, достигнутом отечественной музыкальной этнографией в начале XX века. «За столь короткую жизнь Маслов сделал необычайно много. Даже при беглом обзоре деятельности Маслова легко убедится в его одарённости, энергии и трудоспособности. И если он не оставил после себя большого теоретического исследования, то по многообразию затронутых и порою метко разрешённых проблем он вполне может встать в ряд видных деятелей русской фольклористики» [4, с. 208].

Будучи студентом музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, А. Л. Маслов начал самостоятельно изучать народную музыку, собирал народные песни. Уроженец села Благовещенское Ливенского уезда Орловской губернии, он свои ранние фольклористические исследования связал с музыкальными традициями родного края. Так, история появления «Лирников Орловской губернии...» связана с пребыванием автора на родине, в Ливенском уезде. Маслов пишет: «Во время пребывания моего летом в Орловской губернии, Ливенском уезде, в селе Шатилове, мне пришлось услышать пение слепых нищих: старика, старухи и мальчика поводыря. Пели они какой-то апокрифический стих, и пение их сопровождалось игрой старика на невиданном мною дотоле инструменте. Этот инструмент оказался так называемой у нас малороссийской лирой» [5, с. 183].

Маслов заказал себе такой же инструмент у крестьянина села Ольшаны Д. И. Студенникова и научился играть на нём. После написания работы он подготовил к публикации нотный и текстовый материал «Напевы лирниковых стихов Ливенского уезда», который, однако, не был издан.

В своём исследовании автор проследил этапы распространения музыкального инструмента. Он считает, что на Руси лира появилась при Иване III, широко использовалась при Иване Грозном, хотя была и менее популярна, чем гусли и домра. При Петре I лирники входили в состав придворного оркестра. На Орловщину, как и в центральную Россию в целом, лира могла быть занесена из Украины или Белоруссии. Исследуя быт народных музыкантов, Маслов проследил миграцию инструмента в пределах губернии — из Малоархангельского в Ливенский уезд. «Лично мне, — отмечает музыковед, — пришлось наблюдать лирников в Ливенском уезде Орловской губернии, и, по словам старожилов, лирники там существуют около 40 лет (т. е. с середины XIX века), имеют и особый язык, отличающийся от языка юго-западных лирников» [5, с. 184].

Лирники не всегда являлись простонародными нищими. Часть из них жила семьями, редко выходя за милостыней. Другие, как указывал Маслов, не имели постоянного местожительства. Под старость они покупали хату, заводили хозяйство и организовывали школу певцов. Существовали братства или артели слепых со своим уставом, старостой и другими должностями. Детей туда отдавали с раннего детства, учили языку, молитве, игре и пению. После этого устраивали экзамен перед старейшинами. Если старейшины были довольны учеником, то ему «дарили» колёсную лиру. В дальнейшем ученик мог самостоятельно зарабатывать деньги. За самовольное приобретение инструмента лиру отбирали и разбивали, а её владельца выгоняли из артели.

Миграция лирников по Орловской губернии привела к тому, что те, что были родом из Малоархангельского уезда, перекочевали в деревню Домогацкую Ливенского уезда. Автор отмечал своеобразие стиля орловских лирников, высокий уровень их исполнительства, оптимистическую направленность творчества, народный характер репертуара. Говоря о том, что

Орловские лирники — не случайное явление, попадавшее сюда из южных губерний, он подчеркивал самостоятельное творческое развитие этого искусства на местной почве.

В своей последующей истории инструмент был подвергнут различным усовершенствованиям. В частности, И. М. Скляр сконструировал оригинальную лиру с девятью струнами, настроенными по малым терциям, и клавишным механизмом баянного типа. Сейчас традиционный инструмент практически исчез из практики народного инструментального исполнительства, но лиры усовершенствованных образцов находят применение в ансамблях и оркестрах народных инструментов. Традицию хранят в Белоруссии: колёсная лира входит в состав Государственного оркестра республики и в оркестровую группу Государственного народного хора. Используют её и музыканты ансамбля «Песняры».

В России лишь отдельные энтузиасты культивируют данный инструмент, занимаются его распространением посредством собственных сайтов в интернете. В частности, это Андрей Виноградов (<http://avinograd.narod.ru/>), мультиинструменталист Митя Кузнецов и группа «Этно-Кузня» (<http://kuznya.ru/>), группа из Рыбинска «Разнотравье».

В Орловской губернии, примерно в конце 1860-х годов, некоторые крестьяне деревень в окрестностях города Ливны начали изготавливать пяти- и семиклавишные гармоники, копируя простейшие образцы тульского (вятского) производства. Вероятно, началось с того, что какой-то крестьянин, занимавшийся у себя на родине в тульской губернии изготовлением гармоник, переехал в одну из ливенских деревень. Инструменты были крайне примитивными, но имели сбыт, так как обходились дешевле привозных. С годами они оформились в самостоятельный вид — ливенскую гармонику.

Ливенские мастера широко использовали подетальную специализацию, когда разные люди отдельно изготов-

ливали планки, корпуса, пружинки. Готовые детали продавались скрепщикам, которые и осуществляли окончательную сборку и настройку инструмента, привнося свой вкус и манеру в отделку. Кустарно выполненный инструмент стоил довольно дорого.

Популярность гармоники была столь велика, что её производство не успевало за спросом. Налаживается её выпуск в Орле на велосипедном заводе, а со временем в мастерских и цехах крупных предприятий различных городов России. Себестоимость инструментов резко снижается (цена самого дешёвого — 2 рубля 50 копеек, самого дорогого — 12 рублей), гармоники становятся доступными широкому кругу любителей. С ростом популярности инструмента стали появляться самоучители и пособия — «Самоучитель по ливенской гармонике» Кричко, «Новейший самоучитель для ливенки» Егорова (Рославль, 1903 г.), «Новейший самоучитель по ручной гармонике рояльного строя — вятской, ливенской и кларнетной» (Смоленск, 1904 г.).

В начале XX столетия слава ливенки достигла апогея. Она распространилась по всей европейской части России и шагнула за Урал. И хотя музыкальные возможности инструмента были ограничены, эффект достигался виртуозной игрой с изображением различных фигур при растягивании мехов над головой, за спиной, а отдельные виртуозы умудрялись во время исполнения совершать прыжки через растянутые меха. После этого у ливенки — гармони весьма хрупкой — порой оставались только планки да порванные меха.

Дальнейшая судьба инструмента складывалась драматично. Появились более совершенные елецкие рояльные гармошки, хромки и баяны. С освоением баяна мода на ливенку у молодежи проходит. Только ливенские мастера оставались верными своему делу, хотя изготовление ливенок неизбежно пошло на убыль.

Перед Великой Отечественной войной с ливенкой имели дело в Ливенском

районе лишь несколько мастеров, а в самих Ливнах их осталось двое — Иван Занин и Петр Грудев. Война унесла последних умельцев, и гармоника практически прекратила существование.

Второе рождение инструмента произошло в 1964 году благодаря энтузиазму Валентина Ивановича Занина, который буквально спас для русской культуры от полного забвения уникальную гармонику. В результате настойчивых поисков он отыскал последнего мастера Н. И. Нестерова, который со своим учеником К. Ф. Кудрявых приступил к ремонту и настройке ливенок. В последующие годы Кудрявых стал основным мастером по ремонту и изготовлению гармоник. В 1975 году он создал её новый вариант — хроматическую ливенку, в результате чего ей стал доступен практически любой репертуар.

Имея на руках одиннадцать инструментов, В. И. Занин получил реальную возможность приступить к созданию ансамбля. Помимо гармонистов, он ввёл в ансамбль баян, двух балалаечников, двух ложечников и ударные инструменты: трензель, бубен, трещотку, а позднее балалайку-контрабас и три балалайки примы. Каждый инструмент расцветивал игру, усиливал общее звучание и создавал более затейливый музыкальный узор.

Исполняли местные фольклорные мелодии — «Выгон» (плясовой наигрыш Успенки и Алдобаевки), «Ливенские страдания», ливенский плясовой наигрыш «Матаню», русские народные песни «Светит месяц», «Калинку». Брали первую ноту и заканчивали номер по кивку руководителя.

В октябре 1964 года в районном Доме культуры состоялся первый концерт ансамбля. Успех был огромным. К старинному инструменту пришла вторая молодость. С этого момента началось триумфальное шествие ансамбля «Ливенские гармошки» по городам России и за рубежом.

С 1976 года, вплоть до настоящего времени, руководит ансамблем Виталий Михайлович Демидов, под его руководством в 2014 году коллектив отметил свой полувековой юбилей. За это время значительно вырос состав участников, была создана вокальная и танцевальная группы. Благодаря плодотворному сотрудничеству с орловским композитором Е. П. Дербенко, который некоторое время руководил коллективом, начался не только расцвет ансамбля, но и новый этап в истории ливенской гармони в целом. Усовершенствовав конструкцию инструмента, Дербенко пишет для неё не только фольклорные обработки, но и произведения крупной формы — концертную сюиту для ливенской гармони с оркестром русских народных инструментов (1996 г.), переложения и обработки классических произведений — «Вариации на тему каприса № 24 Н. Паганини», «Вариации на тему Г. Генделя „Пассакалья“», «Богатырские ворота» М. Мусоргского. Ливенка вступила в стадию своего академического развития.

В конце XX в. развитие профессионального исполнительства на гармонии потребовало соответствующего оснащения. Технология кустарного изготовления инструмента ушла в прошлое. В середине 1990-х гг. в Ливнах усилиями городской администрации при поддержке Орловского областного управления культуры была создана мастерская по ремонту и изготовлению ливенки. Тогда же началась подготовка профессиональных исполнителей на ливенской гармонии. Сегодня в Орловском музыкальном колледже весьма успешно функционирует созданный Е. П. Дербенко класс гармони, многие ученики и выпускники которого (П. Уханов, Г. Калмыков) успешно участвуют в различных конкурсах, пропагандируя искусство ливенки у нас в стране и за рубежом.

1. Багрий Ю. Русские трещотки / Ю. Багрий // Памяти Квитки. — [Сб. ст.]. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 249–269.
2. Зацарный Ю. Музыка предков далёких / Ю. Зацарный // Орловский вестник. — 2002, 28 февраля.
3. Кулаковский Л. Искусство села Дорожева / Л. Кулаковский // У истоков народного театра и музыки. — М. : Музыка, 1965. — 154 с.
4. Свиридова И. Фольклористические труды А. Л. Маслова / Публикация Н. Савельевой / И. Свиридова // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти А. И. Кандинского. — [Научные труды Московской государственной консерватории]. — Сб. 25. — М. : МГК, 2002. — С. 206–236.
5. Сизов П. Музыкальная Орловщина / П. Сизов. — Тула : Приокское книжное издательство, 1980. — 253 с.
6. Паустовский К. Собр. соч. в 6 т. / К. Паустовский. — Т. 3. — М. : Гослитиздат, 1958. — 791 с.
7. Юдина В. Музыкальный фольклор Орловщины: диалектика общенационального и регионального / В. Юдина. — [Уч. пособие]. — Орел. : ОГУ, 2007. — 200 с.

Regional musical instruments of Oryol area and his role in the developing cultural traditions of the region. The folk musical instruments in the Oryol region are analyzed from the point of view of regional musical traditions. The main attention is paid to such specific folk instruments as cucule, lira wheel, Livny accordion: the history of traditional, artistic and performance characteristics, role in modern culture.

Key words: regional culture; artistic traditions; musical instruments; ethno-regional features; traditional performance

УДК 78

А. С. Максимова

Из истории русского музыкального зарубежья. Casus Дукельский

В статье рассматривается специфика эмигрантского пути Владимира Дукельского (Вернона Дюка). Фигура композитора исследуется с двух позиций: степени интеграции в среду русского зарубежья в Европе и США и особенностей адаптации к инокультуре. Дукельский — Дюк осознанно принял Америку в качестве новой родины, при этом, не утратив связь с русской культурой.

Ключевые слова: Владимир Дукельский; Вернон Дюк; русское зарубежье; музыка XX века; американская музыка

В изучении истории русского зарубежья фигура Владимира Дукельского представляет чрезвычайный интерес как с точки зрения включённости композитора в музыкальную жизнь диаспоры, так и с позиции актуальной для эмигрантов проблемы адаптации к инокультуре. Дукельский — представитель русской культурной эмиграции первой волны. В данную группу входят многочисленные композиторы разных поколений — уже успевшие начать карьеру на родине или вынужденные дебютировать за рубежом. К первым относятся С. Рахманинов, Н. Метнер, А. Глазунов, И. Стравинский, Й. Шиллингер, А. Лурье, И. Вышнеградский, Ю. Поме-

ранцев. Ко вторым — Н. Березовский (1900–1953), Н. Набоков (1903–1978), А. Требинский (1897–1982), И. Берлин (1888–1989), А. Монфред (1903–1974), А. Черепнин (1899–1977), Я. Берлацкий (р. 1908) и другие [3]. Среди названных имён — как признанные и широко известные, так и практически полностью забытые. Обращает на себя внимание тот факт, что во второй группе «забытых» гораздо больше. Говорить о закономерности в данном случае преждевременно, поскольку достоверные выводы требуют изучения всех аспектов проблемы творческого успеха, однако меньшая устойчивость положения эмигрантов «без имени», вне зависимо-

сти от их творческой ориентации, по сравнению с уже известными русскими композиторами, вполне объяснима и просматривается весьма отчётливо.

Явным исключением во второй группе является имя Ирвинга Берлина (настоящее имя — Израиль Балин), российское происхождение которого сложно угадать в его богатейшем джазовом наследии. Его имя принято ставить в один ряд с именами Гершвина, Керна, Портера и других «пионеров» традиционного джаза и свинга. Однако, как известно, семья Берлина эмигрировала, когда будущему композитору было 5 лет, то есть воспитание, образование им было получено уже в США, которые вряд ли воспринимались мальчиком как чужбина.

Дукельского следует отнести к группе композиторов, которые не успели дебютировать на родине, однако начали творческое образование до эмиграции (в данном случае — в Киевской консерватории, класс Р. Глиэра). Хотя в пору обучения Дукельского в консерватории некоторые из его произведений были исполнены в консерваторских концертах, их премьеры носили скорее локальный характер и функцию отчётного учебного мероприятия. Среди перечисленных выше композиторов многие были знакомы с Дукельским лично. В течение жизни Владимиру Александровичу довелось встретиться и со многими другими представителями русской музыкальной, литературной, артистической эмиграции. Один из наиболее устойчивых и длительных контактов установился с Н. Слонимским, с которым Дукельский познакомился ещё в Киеве.

Целью статьи является исследование эмигрантского пути Владимира Дукельского в контексте русского музыкального зарубежья.

Дукельский и русская эмиграция

Впервые в среду русского зарубежья Дукельский попал в 1920 году в Константинополе, где одновременно с ним оказалась самая многочисленная груп-

па потока «белой» эмиграции. Работая в клубе «Русский маяк», композитор познакомился с Б. Кохно, Н. Кошиц, Б. Поплавским, П. Сувчинским, П. Челищевым, Н. Штембером — все они в дальнейшем сыграли заметную роль в жизни композитора. Так, уже в Константинополе совместно с Поплавским Дукельский организовал «Цареградский цех поэтов» и начал выпускать поэтический альманах. В сотрудничестве с Челищевым, который выполнил декорации и костюмы к постановке, композитор дебютировал в театре *Petit-Champs* с эклектичным балетом *Conte d'une Nuit Syrienne* («Сказка о Сирийской ночи») в духе русского ориентализма. (Ноты автором статьи не обнаружены и, вероятно, не сохранились, однако Дукельский в мемуарах охарактеризовал музыку балета как «низшую лигу “Шахеразады”», а оформление — в «бакстовском духе» [6, с. 79].

В Нью-Йорке, куда Дукельский отправился в 1921 году, состоялись его краткие, но судьбоносные встречи с семьей П. и З. Коханьских и А. Рубинштейном, побудившие молодого композитора поехать в Париж. Импульсом для принятия данного решения послужил заказ Рубинштейна на сочинение фортепианного концерта, который он оценил весьма высоко и обещал исполнить в Европе. Определяющую финансовую помощь, позволившую в результате отправиться в Париж, Дукельский получил благодаря помощи Зофии Коханьской, которая устроила его встречу с поддерживавшей молодые таланты Дороти Монро Робинсон. Важным в первые годы в Нью-Йорке для композитора оказалось общение с Н. Штембером и Н. Кошиц.

В Париже Дукельский встретился с П. Челищевым и А. Таннером, организовавших для него аудиенцию у В. Нувеля. Результатом стало сотрудничество композитора с антрепризой С. Дягилева. Балет Дукельского «Зефир и Флора» был поставлен в сезонах 1925 и 1926 годов в Монте-Карло, Париже, Лондоне, Берлине, а имя компо-

зитора появилось в заголовках статей крупнейших периодических изданий. Париж того времени был одним из центров музыкальной жизни Запада и в то же время местом размещения крупнейшей русской диаспоры. Здесь заметно расширился круг контактов Дукельского с русским зарубежьем, большинство из которых оказали определяющее влияние на его судьбу. В 1924 году молодой, ещё никому не известный композитор знакомится с Дж. Баланчиным, Л. Мясиним, Н. Набоковым, С. Прокофьевым, И. Стравинским, вскоре после дебюта в Русских балетах — с четой С. и Н. Кусевицких, А. Лурье.

Наиболее плодотворными для Дукельского оказались контакты с Прокофьевым, ставшим ему старшим другом и наставником, и Дягилевым, влияние сотрудничества с которым заметно в ряде произведений конца 1920-х — 1930-х годов (к работе над многими из них Дукельский неоднократно возвращался в течение жизни: примерами могут служить опера «Барышня-крестьянка» (1928 — 1958), балет «Антракт» (1938 — 1968) и др.). Важным для судьбы композитора стало творческое общение с С. Кусевицким, который впервые исполнил и опубликовал в Русском музыкальном издательстве (РМИ) целый ряд его произведений (Кусевицкий дирижировал премьерой сюиты из фрагментов балета «Зефир и Флора» в Бостоне, Сонаты для фортепиано с оркестром, где сольную партию исполнил сам композитор, Первой симфонии (1928), Скрипичного (1943) и Виолончельного (1946) концертов и др.).

Связи с русской эмиграцией укрепилась и расширились после окончательного переезда Дукельского в США в 1929 году. Примечательны результаты совместной работы композитора с Дж. Баланчиным в сфере музыкальной комедии в 1930-е годы [4]. В начале 1940-х Дукельский получил заказ на написание Виолончельного концерта от Г. Пятигорского, который впервые исполнил его в 1946 году. В 1950–1960-е важное место в общественной

деятельности Дукельского заняли организация и управление собраниями Литфонда (Лос-Анджелес), в рамках работы которого публике было представлено поэтическое творчество ряда поэтов-эмигрантов, живших в США. Известно также, что в то время Дукельский входил в американский Союз русских дворян.

Через всё творчество Дукельского, как музыкальное, так и поэтическое, сквозной линией проходит «русская тема». Среди ранних примеров — увертюра «Гондла» по драме Н. Гумилева (1923), балет «Зефир и Флора» (1925), дуэт для женских голосов с оркестром «Душенька» (1927). Последние обращения к этой теме относятся к позднему периоду творчества композитора: «Вариации на старинное русское песнопение (XVII века)» (1955), вокальные миниатюры на стихи М. Лермонтова (1964), Д. Кленовского (1965–1966), Н. Заболотского (1967). Многие из «русских» опусов Дукельского посвящены Дягилеву, которого композитор воспринимал не только как своего «первооткрывателя и благодетеля» [6, с. 256], но и как представителя русской дворянской культуры и её персонификацию. Музыкальные приношения импресарию («Три стихотворения Ипполита Богдановича» для голоса с фортепиано, опера «Барышня-крестьянка», «Шесть стихотворений Евгения Баратынского», кантата «Эпитафия», балет «Антракт» были одновременно и приношениями утраченной России, которая прекратила своё существование с приходом к власти большевиков (названные произведения, кроме балета «Антракт» написаны в 1925–1931 гг.). Замысел балета принадлежал Баланчину и относился к 1938 г. Постановка так и не состоялась из-за разногласий и разрыва Дукельского с балетмейстером. В 1968 г. композитор выполнил редакцию балета. Особое место среди сочинений-памятников утраченной России занимает оратория «Конец Санкт-Петербурга» на стихи русских поэтов, ее Дукельский посвятил памяти отца.

Дукельский и Дюк: к проблеме культурной адаптации

Проблема творческого самоопределения — одна из наиболее существенных в судьбе Дукельского. В справочной и научной литературе о композиторе имя Вернон Дюк, как правило, характеризуется лишь в качестве гетеронима для музыки легких жанров. Однако данная трактовка видится несколько упрощённой.

Имя — Вернон Дюк — поначалу действительно использовалось лишь как гетероним и появилось в качестве компромисса для урегулирования юридического противоречия между условиями подписанного с Кусевицким контракта на исключительное право издания всех музыкальных произведений композитора, с одной стороны, и привлекательным в коммерческом и творческом отношении предложением о сотрудничестве от лондонского Дейлиз-театра, с другой. Однако в результате Вернон Дюк стал своего рода альтер-эго Дукельского, а с принятием композитором американского гражданства получил статус официального имени. Особенности функционирования нового имени и связанного с ним образа весьма интересны в качестве индивидуального решения проблемы поиска путей адаптации к инокультурной среде.

Предпосылки и причины феномена творческой и личностной мультиплицированности различны, однако всегда они тесно связаны с вопросом самоидентификации личности. Намеренное использование вымышленного или чужого имени, образа, персонажа в качестве выразителя собственных мыслей предполагает, в большей или меньшей степени, временный отказ от собственного «я» или возникновение противоречия между собственными идентичностями. По своей сути, гетероним является одновременно и альтер-эго, и маской автора — своеобразной модификацией игрового и сакрального обезличивания.

Случаи использования гетеронимов в художественной практике многочисленны и разнообразны, однако лишь

в отдельных случаях «разделение» творческой личности автора обретает особое, ключевое значение. Показателен в этом смысле пример поэта Фердинандо Пессоа (1888–1935), который использовал десятки гетеронимов, часто сопровождая свои альтер-эго вымышленными биографиями, описаниями внешности и личностных качеств, а подписанные ими произведения на разных языках — особыми индивидуализированными стилистическими чертами. Как и для Дукельского, языковая среда становилась важным водоразделом между «я» и «не-я» автора. Интересна и другая параллель в творчестве Дукельского и Пессоа: первым опубликованным сборником русскоязычных стихов его стала книга «Послания» (1962) [1]. В ней почти точно повторяется название единственного сборника стихов Пессоа, опубликованного при его жизни под настоящим именем на родном для него португальском языке — *Mensagem* («Послание», 1934). Была ли Дукельскому известна поэзия Пессоа, автором статьи пока не установлено. Известно, однако, что композитор был страстным любителем поэзии и активно интересовался поэтическим творчеством современников. Примечателен и творческий опыт Бориса Виана (1920–1959) — писателя и поэта, автора известного романа «Пена дней», музыканта, сонграйтера, инженера. Как и Дукельский, Виан был увлечен джазом. Для части литературных произведений он использовал гетеронимы, в числе которых Вернон Салливан. Имя составлено из комбинации имён коллег Виана по джаз-бэнду. Согласно комментарию Виана, Салливан был чернокожим радикалом, запрещённым в США, а Виан — переводчиком его текстов на французский язык. Считается, что мистификация была обусловлена желанием Виана добиться коммерческого успеха.

Использование Дукельским гетеронима, и в результате официальная смена имени явились следствием исторического контекста жизни композитора,

а также особенностей его личности и творческой позиции. Задолго до «рождения» Вернона Дюка (1925–1926) композитор применял гетеронимы и публиковал свои произведения, редуцируя собственное имя до инициалов W. D. В мифологизации и обострённом восприятии собственного творческого раздвоения ключевую роль сыграла, с одной стороны, приверженность композитора к основам музыкального профессионализма классико-романтической эры. С другой стороны, важным фактором в идентификационной рефлексии Дукельского оказался эстетический разрыв между академической, элитарной музыкальной традицией и новой массовой культурой — музыкальной индустрией. Многие из старших коллег композитора (включая Дягилева и Прокофьева) резко критиковали его коммерческую музыкальную деятельность, в то время как представители музыкальной индустрии США (братья Гершвины, Б. Хермани, многочисленные эстрадные исполнители), напротив, отмечали оригинальность и свежесть джазового стиля Вернона Дюка [8, с. 238–239].

Таким образом, базовая в вопросе самоидентификации дилемма «свое–чужое» в данном случае может быть конкретизирована в оппозициях старого и нового, высокого и низкого в искусстве и необходимости персонального выбора, особый смысл и сложность которого обусловлены, в первую очередь, поиском баланса в паре «личное–социальное». Проблема «высокого» и «низкого» (в частности серьёзной и лёгкой музыки) актуализировалась для Дукельского лишь в связи со сложившимися в обществе и профессиональной среде критериями и стереотипами разделения. Иными словами, изначально данная дилемма для композитора не существовала вовсе: «пробы пера» в легком жанре были обусловлены интересом к прежде не знакомому стилю музыки с особой гармонической логикой и ритмической организацией.

До конца жизни Дукельский продолжал использовать два имени, как в

части авторства музыкальных произведений, так и в литературном наследии, и в эпистолярной. Публикации и воспоминания композитора, документы о его жизни, хранящиеся ныне в американских архивах (наиболее крупные — Коллекция Вернона Дюка (*The Vernon Duke Collection*) в Библиотеке Конгресса США и личный архив вдовы композитора в Санта-Фе), свидетельствуют о том, что после окончательного переезда в США проблема выбора между академическим и массовым музыкальным творчеством «растворилась» в круге других проблем, имманентных американской музыкальной культуре.

Если на рубеже 1920–1930-х годов Дукельский идентифицировал себя как композитор-в-Америке, то в поздних публикациях перед читателем — американский композитор русского происхождения. Так, мемуары Дюк завершил словами о себе как об «американце и жителе Запада» [6, с. 484]. В этом смысле Соединённые Штаты — страна изначально поликультурная, полинациональная, страна иммигрантов — оказались местом, воспринимаемым Дукельским–Дюком как «свое» пространство. В мемуарах композитор сопоставлял себя со многими прежними поколениями переселенцев, как бы приравнивая себя к любому другому американскому гражданину, чьи предки прибыли однажды в Новый Свет, как прибыл он сам (разница была лишь в числе колен). В книге «Послушайте! Критическое эссе относительно обесценивания музыки» (1963) автор писал об упадке европейской цивилизации и обращался к композиторам США: «Удовлетворимся ли мы, вновь прибывшие, обнаружив себя в одной лодке с тонущими старшими, без какой-либо причины быть в ней?» [7, с. 6]. Подобное «отречение» касалось в первую очередь европейского послевоенного авангарда.

Сохранение композитором памяти о родной культуре, русского языка, как языка общения, тесных контактов с эмигрантской средой, неизменного ин-

тереса к происходящему в СССР естественным образом соотнеслись с принятием США как новой «родины» (из личной беседы с вдовой композитора Кей Дюк-Ингаллс автору статьи известно, что Дукельский неизменно отмечал православные праздники — Рождество

и Пасху, готовил блюда русской кухни, приобщая к элементам и обычаям своей родной культуры супругу). Дукельский оказался личностью, способной без утраты собственного «я» адаптироваться к условиям жизни и музыкальной культуры США.

1. Дукельский В. Послания / В. Дукельский . — [Предисл. В. Марков]. — Мюнхен. : I. Baschkirzev Buchdruckerei u. Verlag, 1962. — 80 с.

2. Дукельский В. Новая светская музыка / В. Дукельский // Мосты : литературно-художественный альманах. — Мюнхен, 1966. — № 12. — С. 209–233/

3. Корабельникова Л. Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная / Л. Корабельникова // Международная конференция «Музыковедческий форум — 2012». — М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, Гос. ин-т искусствознания, 2012. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/KorabelnikovaMF12.pdf>.

4. Максимова А. Дукельский и Баланчин: грани творческого сотрудничества / А. Максимова // Opera Musicologica : научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2011. — № 2 (8). — С. 92–106.

5. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Манулкина. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.

6. Duke V. Passport to Paris / V. Duke. — Boston, Toronto : Little, Brown & Co., 1955. — 502 p.

7. Duke V. Listen Here! A critical essay on music depreciation / V. Duke. — New York : Ivan Obolensky, Inc., 1963. — 406 p.

8. Wilk M. They're Playing Our Song : Conversations With America's Classic Songwriters. — New rev. and updated ed. / M. Wilk. — Westport : Easton Studio Press, 2008. — 425 p.

From the history of Russian music abroad. Casus Dukelsky. Author explores facts of biography of Vladimir Dukelsky (Vernon Duke) in the aspect of his contacts with Russian émigré in Europe and USA, as well as through the composer's cultural adaptation. Dukelsky / Duke managed to accept the United States as a home land without losing his Russian identity.

Key words: Vladimir Dukelsky; Vernon Duke; Russian émigré; XXth century music; American music

УДК. 78:39(=161.3)(043.3)

Л. Ф. Баранкевич

«Полесские» варианты белорусских духовных стихов о Лазаре и Алексее Божьем человеке

Статья посвящена вопросам мобильности и стабильности исполнения и бытования белорусских духовных стихов в связи с их переходом из первоначальной мужской традиции в женскую. Авторская терминология — «полесский» вариант духовных стихов — связана с былыми лирническими школами на территории белорусско-украинского Полесья.

Ключевые слова: духовный стих; традиция исполнения; лирническая школа; лирники; «полесский» вариант

Одной из наименее изученных страниц белорусского традиционного фольклора является песенный эпос. До сих пор в Беларуси нет антологии отечественного песенного эпоса. В настоящий момент в серии БНТ (Беларуская народная творчасць) изданы 2 тома собрания баллад [1] и сказок [14]. Историческая песня попала в различные книги этой серии, часто с неправильными указаниями жанра. В 2013 году профессором кафедры белорусской музыки Белорусской государственной академии музыки Л. Ф. Костюковец было написано исследование «Историческая песня (Проблемы её видово-жанрового переосмысления)», в

котором автор на примере зафиксированных ею в фольклорных экспедициях образцах раскрывает стилистические особенности белорусских исторических песен, относящихся к различным историческим периодам (в настоящий момент этот труд подготовлен к публикации, но не опубликован ввиду смерти исследователя в октябре 2014 г. Ожидается публикация к юбилею БГАМ в 2017 г.). Транскрибированные Л. Ф. Костюковец и вводимые в научный и практический (исполнительский) обиход, эти варианты являются классикой белорусской исторической песни и шире — всего белорусского народнопесенного творчества.

Духовному стиху устной традиции «повезло» меньше всего. А потому проблемы его изучения остаются актуальными до сих пор. Предпринятая до революции 1917 г. этнографами попытка собирания собственно белорусских духовных стихов нашла своё отражение в изданиях: V выпуск «Белорусского сборника» Е. Романова [11], «Материалах для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» П. В. Шейна [15], «Смоленском этнографическом сборнике» В. Н. Добровольского [5]. Эти труды по полноте собрания поэтических (но, к сожалению, не нотных) текстов духовных стихов приближаются к изданиям-антологиям национального фольклора. Среди ярких публикаций, содержащих уникальный нотный материал, назовём VII выпуск «Белорусского сборника» Е. Романова [12], в котором помещён напев духовного стиха «Алисахвий царевич» (два других примера из этого сборника, названные самим Е. Романовым «духовными стихами» — «Плач Иосифа» и «Надгробный» — на самом деле, являются псалмами, образцами бытовой музыкальной культуры). Мелодия духовного стиха зафиксирована ставшим впоследствии классиком белорусской музыки композитором и фольклористом Н. Чуркиным.

Целью статьи является изучение мобильности и стабильности исполнения и бытования «полесских» вариантов белорусских духовных стихов о Лазаре и Алексее Божьем человеке.

В изданный в 1911 г. «Сборник народных песен, записанных в посёлке Калюга-Комарно, Рогозянской вол., Кобринского у., Гродненской губ.» (сейчас — Кобринский район Брестской области) И. Е. Бычко-Машко [3] вошли прекрасные нотированные варианты духовных стихов о Лазаре и Алексее Божьем человеке. В начале 1920-х гг. К. В. Квитка записал близкий вариант стиха о Лазаре в городе Малорита Брестской области (ранее — Брестского повета Гродненской губернии) [6]. В

1967 году белорусский этномузыколог З. Я. Можейко зафиксировала схожий вариант стиха о Лазаре (названный нами «полесский») в Пружанском районе Брестской области [10]. Спустя 80 лет после И. Е. Бычко-Машко Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышевой в белорусском Полесье (Житковичский район Гомельской области) также были зафиксированы близкие названным выше музыкально-поэтические варианты духовных стихов о Лазаре и Алексее. Это — свидетельство «живучести», сохранности и широкой популярности отмеченных духовных стихов в среде народных исполнителей. В сборнике И. Е. Бычко-Машко жанр песен определяется как «набижна», т. е. так, как сами исполнители их называли. В Житковичском районе певицы обозначили их как «постовые».

Стих об Алексее «Есть у Бога великая сила» [3, с. 35–37], вариант которого мы называем кратким, «полесским», известен не только в Беларуси, но и на Украине. Так, украинским этномузыкологом О. Терещенко в 1995 году были записаны стихи «Ой, у царя великая сила», а также «А в Господа превеликая сила» на Кировоградщине, в сёлах Пидлисне и Розумивка Александровского района. В своем издании «Слідами мандрівних музикантів» [13, с. 34–36] О. Терещенко называет жанр и одновременно указывает на время исполнения данных духовных стихов — «поховальная псалма». Перед нами — свидетельство о трансформации традиции, когда духовный стих, ранее исполнявшийся мужчинами — лирниками и бандуристами, перешёл в женский репертуар, и в настоящее время поётся в иных условиях, на похоронах. Здесь главным становится сам духовный текст, который уместен в наиболее трагичные моменты жизни — похороны близкого человека. Аналогичные случаи фиксируются российскими собирателями при исполнении духовных стихов на Смоленщине, когда к числу похоронных, погребальных относят стихи о Лазаре, Сон Богороди-

цы и другие, ранее не исполнявшиеся на похоронах, а звучавшие в иных бытовых условиях, чаще всего — во время Поста.

Другая проблема, которая постоянно встаёт при знакомстве с современными публикациями о духовных стихах, — классификация жанров, которая по сей день является одним из самых болезненных вопросов в этномузыкологии. Тенденция смешения видов и жанров фольклора и бытового музыкального искусства — духовных стихов и псалм — прослеживается с середины XIX в., начиная с П. В. Киреевского. До сих пор мы постоянно сталкиваемся с неверным определением жанров фольклора и бытовой музыкальной культуры, когда духовные стихи называются псалмами и наоборот.

Записанные Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышевой в Житковичском районе Гомельской области два варианта стиха об Алексее, — «Ой, шо ў Бога да вялікая сіла» и «Да была на свеці да вялікая сіла» — восходят к более раннему поэтическому сюжетному прототипу, аналоги которого мы находим в собраниях П. Бессонова [2, № 35] и В. Варенцова [4]. В свою очередь, этот вариант взят из Сборника «Народные южнорусские песни» А. Л. Метлинского [8, с. 359–360], на что ссылаются сами авторы публикаций. Все эти варианты (вместе с названным ранее примером из Сборника И. Е. Бычко-Машко) зафиксированы на белорусско-украинском Полесье, что говорит об особом, локальном варианте стиха об Алексее. Его мы называли кратким, «полесским». Несомненно большая популярность данного варианта стиха на Полесье, если спустя 130 лет после публикации А. Л. Метлинского были записаны сходные текстовые варианты. Мы приводим поэтический текст по изданию П. Бессонова «Калеки перехожие» [2, Т. 1, с. 151]. Между публикациями П. Бессонова и В. Варенцова существуют разночтения. Вместо «ы» (в издании В. Варенцова, где сохраняются

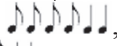
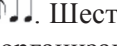
диалектные особенности), Бессонов везде пишет «и» (без объяснений): великая (велькая), жити (жыты). Таким образом, его поэтический текст не соответствует нормам ни русского, ни украинского языков.

наш вариант:

*Ой, шо ў Бога да вялікая сіла.
Ожэніў бацько поневолюшкі сына.
Не хацеў сын да у пароньцы жыці,
Да пошоў жэ вон да по лесу блудзіці...*

П. Бессонов:

*Ой, у Бога великая сила!
Той оженив батько неволею сына.
Не зхотив вин из жинкою жити,
Пишов же вин по пуцах блудити...*

Поэтический текст духовного стиха об Алексее из Сборника Бычко-Машко «Есть у Бога великая сила» достаточно поздний по содержанию — рифмованный со смежной рифмовкой и типично кантовой шестистрочной строфой по тексту А (аб) А (аб) Б (вг). На стилистику этого варианта огромное влияние оказал кант: музыкально-поэтическая ритмика здесь кантовая, включает ритмоформулу паваны , ритмоинтонации шествия . Шестистрочная мелострофическая организация также характерна для канта. Первоначальная структура стиха 9 (4+5) распевается до десяти- и одиннадцатисложных (4+6), (5+5), (5+6), однако чаще всего стих выстраивается по принципу 10 (4+6). Как видим, первичная структура стиха идёт от народной песни. Её мы встречаем также в белорусских балладах.

В мелодии своего рода обрамлении, придающим всему напеву стройный вид, симметричную форму, служит трихорд в кварте. Напев включает две ведущие интонации, два лада: упоминаемый выше трихорд в кварте и четырёхступенную ангемитонику в объёме малой сексты. Ангемитонная основа, где ведущим становится трихорд в кварте, секундовая переменность устоев (на расстоянии, своего рода, лад — план) «соль»–«фа», «завуалированная» сек-

стовость, также как и большая секста в чистом виде, свидетельствуют о связи, тесном сплаве крестьянской народной песни этого периода с городской песенной культурой:

Н. П. № 1:

[Adagio] Павольна, ціха



Нотный пример дается в нашей редакции: проставлены тактовые черты согласно типу стихосложения — силлабического, поэтому метрика отредактирована нами, дана вокальная подтекстовка.

Духовный стих «Да была на свеці да вялікая сіла» (Записали Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышева в 1989 г. на хуторе Сады Житковичского р. Гомельской обл. от Санец Надежды Анисимовны,

ской традиции XV–XVII вв. Две строки поэтического текста организуются мелодией в четырехстрочную кантовую мелострофу АБВГ (катрен) (распетый стих легко приводится к своей структурной десятисложной первооснове

5+5, характерной для многих календарных традиционных песен). В недрах мелодии (её звуко-ряд — стреттний, шестиступенный трёхсогласный обиходный «звуко-ряд-лад» по терминологии Л. Ф. Костюковец [7, с. 39]) происходит становление гармонического минора:

Н. П. № 2 (приводимые ниже духовные стихи даны в транскрипции автора статьи):



1930 г. р. Компакт кассета 646355/1, № 347, Фоноархив кабинета традиционных музыкальных культур БГАМ, далее — к/к-та, ФКТМК БГАМ) очень близок рассмотренному выше варианту из Сборника И. Е. Бычко-Машко. Начальные интонации первых двух попевок нашего духовного стиха также сродни мелодии «полесского» варианта стиха о Лазаре. В этой связи можно говорить о типологических особенностях песенного мелоса полесского региона, который отразился в отборе слагателями духовных стихов общих, наиболее ярких узкообъёмных интонаций и попевок. Большая часть этого интонационного комплекса сформировалась под воздействием лириче-

Звуко-ряд песни:



Духовный стих об Алексее Божьем человеке «Ой, шо ў Бога да вялікая сіла» (записали Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышева в 1988 г. в д. Запесочье Житковичского р. Гомельской обл. от Горемыко Евфросиньи Евхимовны, 1935 г. р. ФКТМК БГАМ к/к-та 646348/2, № 178) — замечательный образец типичного для белорусских и украинских стихов традиционного сюжета. Поэтический текст этого варианта мог возникнуть не ранее рубежа XVII–XVIII вв., о чём свидетельствует наличие практиче-

ски установившихся рифмы и рифмовки. Зачин этих вариантов практически совпадает. Вариант, записанный в наших фольклорных экспедициях, более естественный, поэтический, «живой», как сама народная речь. Далее тексты выстраиваются по одному плану: к умиравшему Алексею приходят отец, мать, любимая жена. Такое выведение героев со сходными репликами и их сопоставление характерно для хороводных (плясовых). Сравнение главного героя с цветком типично для народных песен, в которых часто образы главных персонажей соотносятся с образами природы. Да и сама свободная трактовка содержания духовного стиха — подлинно народная, апокрифичная, далёкая от житийной повествовательности. Основной акцент в тексте сосредоточен на трагической развязке — смерти Алексея. О перипетиях его сложной жизни сказано буквально в первоначальных строфах (в зачине). Трижды, со собственными эпосом повторами, звучат причитания: «Ой, Божы ж мой, да возлюбляны свеці! Да сыночку ж мой, да Олексею-квеще!». Эти слова выполняют функцию своеобразного рефрена, что характерно для плачей, причетов, с которыми тесно сближаются духовные

духовного стиха и канта проявляется в строфической организации поэтического текста: АБВГ (катрен).

В музыкальном отношении ощущается влияние гомофонно-гармонического стиля: высокая седьмая ступень гармонического минора, параллельная переменность устоев («ми-бемоль» — «до»). Скорее всего, это было связано с инструментальным лирическим сопровождением. В мелодии, которую певица исполняет в типично мужской свободной мелизматической полесской манере, улавливается «дыхание» украинских дум. Импровизационная, свободно льющаяся, с богатейшей ритмикой и характерным началом — призывом (квартовый нисходящий скачок от основного устоя к субкварте) мелодия этого духовного стиха воссоздает у слушателя картину эпического героического сказа, во время которого мы всецело оказываемся во власти фантазии певца, раскрывающего перед нами полный трагизма жизненный путь святого Алексея. Повествовательное начало усиливается благодаря силлабическому типу мелодики. Распеваются, в основном, согласные (ж-ж[ы]) и полугласные (ў-у, й-і):

Н. П. № 3:



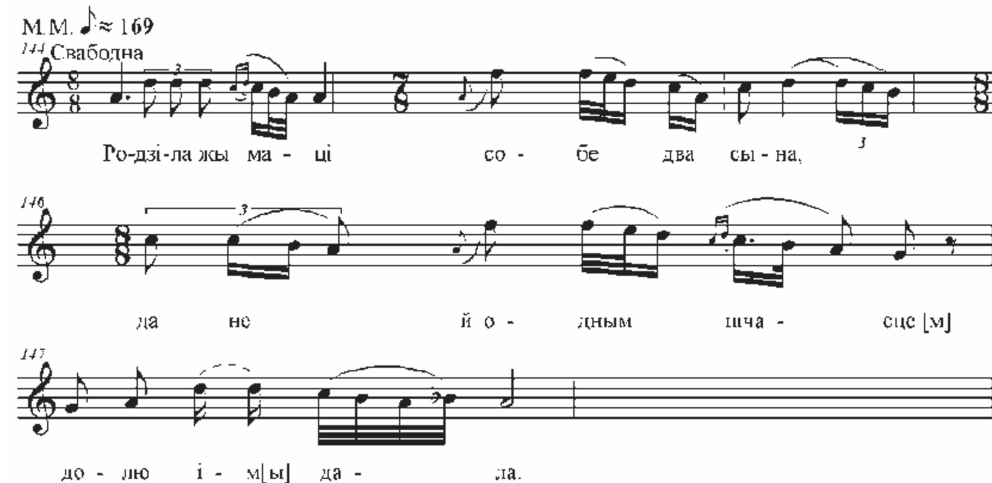
стихи. Музыкальный ритм, следующий за речевой интонацией, свободный, импровизационный.

Структурной первоосновой стиха является десятисложник 10 (4+6), присущий древнейшим восточнославянским песням, многим балладам. Другие же варианты — 12 (4+8), (5+7) — являются показателями распетости стиха под влиянием лирики. Взаимодействие

Таким образом, краткие варианты духовного стиха об Алексее, созданные в традиции крестьянской народной песни с её варьированием, вариантностью, попевочной структурой, народно-песенной ладовой организацией, развиваются по пути «сжатия», концентрации формы с выделением яркой мелодии, лирического начала.

Обратимся к «полесскому» варианту духовного стиха о Лазаре «Ой,

був собі Лазар...» из Сборника Бычко-Машко [3, с. 60]. Его поэтический текст строится по принципу контраста-противопоставления богатого Улияна и бедного Лазаря, что также, наряду со строгой и лаконичной, лишённой каких-либо изысканных украшений мелодией, усиливает эмоциональное воз-



действие этого популярнейшего стиха на слушателя.

Сопоставим его с «полесскими» вариантами духовных стихов о Лазаре, записанными Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышевой в Житковичском районе.

Духовный стих «Родзіла жы маці собе два сына» (записан в г/п Туров Житковичского р. Гомельской обл. от Чёрной Елены Савельевны, 1924 г. р. ФКТМК БГАМ к/к-та № 646344/1, № 86) по манере исполнения связан с мужской полесской традицией. На него большое влияние оказала «эпоха лирики», что выражается в импровизационности, распетости всех трёх основных компонентов — стиха, ритмики и мелодики. Так, поэтический текст «разрастается» не только при помощи междометий-вставок (й, е, ё, жэ, жы, ой, да й), но и за счёт огласовки согласных и полугласных звуков: ім(ы), Лазар(ы), мо(і), вел(і)мы, от(ы), т(ы)рэцю и т. д. По своему содержанию духовный стих достаточно поздний, о чём свидетельствуют элементы смежной рифмовки, ритмическая ямбическая стопность, усиливающая лирико-эпическое начало. Более

позднее происхождение этого духовного стиха подтверждается и четырёхстрочной кантовой мелострофой катрен АБВГ. Ритмическое выделение женских окончаний в нечётных тактах — характерный признак белорусского национального стиля.

Н. П. № 4:

В отличие от более ранних образцов с напевами эпического склада, мелодия этого духовного стиха решена как средствами лирической протяжной песни, так и лирико-эпической думы. Как пишет известный белорусский этномузыколог З. Я. Можейко: «Мелодическая орнаментика полесских напевов по своей природе акцентная» [9, с. 111]. Далее по отношению к полесским жнивным песням, она дополняет: «По характеру акцентирующий тип несоизмеримой орнаментики полесских жнивных песен ближе всего орнаментике *украинских дум*» (выделено мною — Л. Б.). Это в полной мере относится и к рассматриваемому духовному стиху.

Ему присущи богатые внутрислоговые распевы, «триольные» декламационные мотивы, характерные восходящие скачки на малую сексту. В основе напева лежит стреттный четырёхсоголасный восьмиступенный обиходный звукоряд-лад. Сам обиходный звукоряд-лад базируется на ангемитонной основе. Не случайно мелодия этого варианта содержит в себе также интонации древнейших ладов-попеек: трихорда в кварте (ля-до-ре),

четырёхступенной ангемитоники в объёме сексты минорного наклона (ля-до-ре-фа) и квинты (без наклона — соль-ля-до-ре). Интересная мелодическая особенность данного «полесского» напева — наличие низкой второй ступени («си бемоль»). Такую же особенность напевов полесских лирических песен отмечает З. Я. Можейко: «незначительное понижение второй ступени или же фригийская секунда типична для каденционных завершений многих полесских лирических песен» [9, с. 117].

Ещё один «полесский» вариант «Як жыў сабе брат Лазар і брат Аліян» (записан в 1988 г. в д. Запесочье Житковичского р. Гомельской обл. от Горемыко Евфросиньи Евхимовны, 1935 г. р. ФКТМК БГАМ к/к-та 646348/2, № 185. по своему содержанию также является более поздним. Как и в предыдущих образцах, его стиховая структурная первооснова одиннадцатисложная 6 + 5. Музыкально-поэтическая ритмика модифицированная. В ней, наряду с народно-песенными ритмоинтонациями, присутствует отмеченная ранее кантовая ритмоформула паваны.

В основе четырёхстрочной (АБАВ) песенной мелострофы лежит восьмиступенный трёхсоголасный обиходный звукоряд-лад (начиная с IV-й строфы, певица повышает мелодию на 1/2 тона). Опора на ангемитонику, внутрिलाдовая многустойность присущи всей позднетрадиционной крестьянской песенной восточнославянской лирике XVIII–XX веков.

Н. П. № 6:



Обнаруженные нами в сборниках и записанные в фольклорных экспеди-

циях БГАМ «полесские» варианты духовного стиха о Лазаре мы привели к единому высотному уровню, сведя их для наглядности в таблицу, где под соответствующими номерами помещены духовные стихи: 1. «Як жыў сабе брат Лазар і брат Аліян» (деревня Запесочье, запись Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышевой); 2. «Ай, бываў жэ човеч» («колісь старцы спявалі», деревня Росохи Пружанского района Брестской области, запись З. Я. Можейко [10, с. 47–49]); 3. «Ой, був собі Лазар...» из Сборника Бычко-Машко [деревня Калюга-Комарно, современный Кобринский район Брестского района, 3, № 57, с. 60,]; 4. «Ой, було собі й а два брати, два» (г. Малорита современной Брестской обл., запись К. В. Квитки [6, № 202, с. 61–63]); 5. «Родзіла жы маці собе два сына» (г/п Туров Житковичского р., запись Л. Ф. Костюковец и Т. Н. Дробышевой). Четыре мелострофы «полесского» напева базируются на древнейших ладах-интонациях и ладах-попеек. Первая представляет собой трихорд в кварте, изложенный сначала в виде восходящей кварты к основному устою «ре» (трижды повторен), а после этого в нисходящем движении от «до» к устою «ля». Вторая попевка в своей основе — «опрокинутый» трихорд в кварте, заполненный звукорядным звуком «ми». Квартовая попевка также является одной из самых древних интонаций. Между первой и второй попевками на передний план выступает интонация малой сексты, свидетельствующая о более позднем влиянии городской песенной лирики. Однако секста является

крайними звуками четырёхступенной ангемитоники минорного наклона

(фа–ре–до–ля). На сегодня эта четырёх-ступенная ангемитоника — яркий показатель белорусского национального стиля. В каденции вновь появляется трихорд в кварте. Так образуется своеобразная мелодическая симметрия между начальной и заключительной попевками. Наши фольклорные записи стиха, сложенного в традиции мужского лирического исполнительства с богатой импровизационной ритмикой, мелодическими речитативными оборотами, близкими украинской думе, свидетельствуют об общности репертуара белорусских лирников и украинских кобзарей, бандуристов и лирников:

Н. П. № 7:

1 Як жыў са-бе брат Ла - зар і брат А - лі - ян. Да шотой брат Ла - зар ве-льмі у - бо - гі.

2 Ай, бы-ваў жа чо-ло-век ў ро-ско-шы бы-ваў, у ха-ро-шом пла-ці ўсе па - хо - ді - ваў.

3 Ой, був со-бі Ла - зар, бі-дній чо-ло-вік. а ё - го брат У-ці - ян ве-льмі бо - га - тый.

4 Ой, бу - ло со - бі й а два бра-ті, два, й а бу - ло со - бі й а два бра - ті, два.

5 Ро - ді і па жы ма ші со бе два сы на, да не е й о дным шча сцелі до лю і млі да ла.

В результате сравнительно-типологического изучения различных вариантов духовных стихов о Лазаре и Алексее Божьем человеке мы пришли к следующим выводам.

На сегодня лирницкая традиция угасла. Глобальные социальные общественные потрясения XX столетия способствовали быстрому исчезновению лирников из повседневного быта. Нищий певец Христа-ради, живущий подаянием, никак не «вписывался» в быт строящегося нового общества, в котором не должно было быть социальных противоречий. Последние лирники в Беларуси ходили по деревням ещё после Великой Отечественной войны. Есть указания на записи духовных стихов в исполнении уже оседлых лирников в конце 1960-х — начале 1970-х

годов (по свидетельству доцента кафедры хорового дирижирования БГАМ Т. Г. Слободчиковой, поющие лирники были не редкость в г. Костюковичи Могилёвской области еще в конце 1960-х гг. Доцент кафедры истории музыки Э. А. Олейникова слышала пение лирника у входа в Большой театр оперы и балета в Минске также в конце 1960-х гг.).

В XX в. духовные стихи переходили в женский репертуар чаще всего в рамках семейной традиции — от слепого лирника — к жене и дочерям, которые помогали ему зарабатывать нелёгкий хлеб. Именно женщины в наши дни стали хранительницами этого вида на-

родно-песенного творчества. Стабильными в женском репертуаре остаются излюбленные духовные стихи о Лазаре, Алексее Божьем человеке. Белорусские народные исполнительницы чаще всего поют покаянные, эсхатологические, апокалиптические духовные стихи, так как именно эти жанры закрепляются на протяжении XVIII–XX вв. за погребальным обрядом, одно из центральных мест в котором занимает исполнение «святых» песен. В фольклорных экспедициях нами записано большое количество духовных стихов о смерти, которые поются над умершими. В основном, это достаточно поздние по своим стилистическим признакам стихи. Большой пласт таких стихов сохраняется в настоящее время в репертуаре староверов. Подобные стихи также фик-

сируются украинскими, российскими этномузыкологами. Поздние духовные стихи часто поются на типовые напевы, сформировавшиеся под воздействием гомофонно-гармонического стиля.

Одна из проблем мобильности традиции заключается в качественном изменении репертуара при переходе в новую исполнительскую среду. Переход лирницкого репертуара в новую среду повлёк за собой выпадение отдельных сюжетов (в основном, эпик) из репертуара активно исполняемых песен, а также неизбежное изменение самой манеры исполнения, т. к. мужская традиция пения качественно отличается от женской. В рассмотренных нами «полесских» вариантах духовных стихов об Алексее Божьем человеке и Лазаре нами были отмечены примеры женского пения в традиционно мужской манере, характерной для полесских исполнителей-корифеев. Можно сказать, что духовный стих из профессиональной народной традиции слагательства и исполнения переходит в крестьянскую, получая новые качества.

Наблюдения последних лет позволяют говорить о наметившейся новой тенденции. В среде народных исполнителей получают широкое распространение поздние авторские духовные стихи эсхатологического, апокалиптическо-

го содержания. Эти духовные стихи о смерти сегодня поются во время погребального обряда. У исполнителей они вызывают естественные слёзы и сочувствие. Различные варианты стихов (особенно любимым является называемая исполнителями «Мама») переписываются в рукописные тетради. Однако по своим музыкально-поэтическим характеристикам они не всегда отвечают высоким требованиям народности содержания, эстетической категории прекрасного.

Помимо закрепления духовных стихов за погребальным обрядом, в наши дни духовные стихи исполняются в определённые периоды: Великий и Рождественский посты, время Пасхи и других христианских праздников. Таким образом, духовные стихи являются востребованными в повседневной жизни, несмотря на исчезнувший социальный институт калик переходящих, старцев-слепцов и лирников.

1. Баллады: у 2 т. — [Рэдкал. : В. К. Бандарчык і інш.]. — Мінск: Навука і тэхніка, 1977–1978. — 2 т. — 744 с.
2. Бессонов П. А. Калеки переходящие: Сборник стихов и исследование: в 6 вып. / П. А. Бессонов. — М. : Тип. А. Семена; Тип. Бахметева, 1861–1864. — Т. 1. — 1861. — 268 с.
3. Бычко-Машко И. Е. Сборник народных песен, записанных в посёлке Калюга-Комарно Рогознянской вол., Кобринского уезда, Гродненской губ. / И. Е. Бычко-Машко // Сб. отд. русск. яз. и словесности / Имп. Акад. наук. — СПб., 1911. — Т. 89, № 4. — Отдельный оттиск. — 61 с.
4. Варенцов В. Сборник русских духовных стихов / В. Варенцов. — СПб. : Тип. Т-ва «Общественная польза», 1860. — 251 с.
5. Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский // Записки Императорского РГО по отдел. Этнографии. — Императорское РГО. — М. : 1903. — Т. 27, Ч. IV. — 720 с.
6. Квітка К. Етнографічний збірник: у 2 т. / К. Квітка. [Україн. наук. тов-во, Етнографічна секція. — Київ. : Слово, 1920–1922. — Т. II: К. Квітка. Українські народні мелодії. — 1922. — 236 с.
7. Костюковец Л. Ф. Обиходный звукоряд-лад / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. — 2008. — № 12. — С. 36–52.
8. Метлинский А. Л. Народные южнорусские песни. / А. Л. Метлинский. — Киев : Универ. тип., 1854. — 472 с.
9. Можейко З. Я. Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж / З. Я. Можейко. — Минск. : Наука и техника, 1971. — 138 с.

10. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья: в 2 в. / З. Я. Можейко. — Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. — [Ред. М. Я. Гринблата]. — М. : Сов. композитор, 1983 — 1984. — Т. 2. — 1984. — 151 с.

11. Романов Е. Р. Белорусский сборник. — В 9 вып. — Витебск: Типо-литогр. Г. А. Малкина; Вильно: Тип. «Рус. почин», 1891–1912. — Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. — 1891. — 448 с.

12. Романов Е. Р. Белорусский сборник. — В 9 вып. — Витебск: Типо-литогр. Г. А. Малкина; Вильно: Тип. «Рус. почин», 1891–1912. — Вып. 7: Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игорные, танцы, духовные стихи. — 1910. — 44 с.

13. Терещенко О. Слідами мандрівних музикантів / О. Терещенко. — Кіровоград–Київ: Кіровоградський міський музей музичної культури ім. Кароля Шимановського; ПНДЛ етномузикології ім. П. Чайковського, 2013. — 108 с.

14. Чарадзеіныя казкі: у 2 ч. — [АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, энаграфіі і фальклору; рэд. В.К. Бандарчык]. — Мінск. : Навука і тэхніка, 1978. — 247 с.

15. Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок. — В 3 т. — Спб. : Тип. Импер. Акад. наук, 1887. — 1902. — Т. 2: Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. — 1893. — 716 с.

“Polesye” variants of spiritual verses about Lazar and Saint Alexius. The article is devoted to the issues of mobility and stability of the tradition of performance and life of Belarusian spiritual verses in connection with their transition from the original male in the female. Author terminology “Polissya” variant of spiritual verses related to the old lyrnic schools on the territory of the Belarusian-Ukrainian Polesie.

Keywords: spiritual verse; tradition of performance; lyrnics; lyrnic schools; “Polissya” option

УДК 78.08

Л. Т. Куртбединова

Образно-тематическое содержание и композиция Четырёх пьес ор. 4 С. Прокофьева

В статье рассматривается раннее творчество С. Прокофьева — одного из самобытнейших композиторов-новаторов, внёсшего большой вклад в развитие фортепианной музыки XX века. Фортепианные произведения С. Прокофьева открыли новую главу не только в русском, но и в мировом фортепианном искусстве. Композитор показал богатейшие возможности музыки для этого инструмента. Первые композиторские опыты были очень важны для формирования собственного стиля С. Прокофьева. В Четырёх пьесах ор. 4 намечился круг прокофьевских образов и эмоций.

Ключевые слова: фортепианная музыка; стилевые особенности; композитор-новатор

Актуальность темы заключается в обращении к малоизученным произведениям раннего периода творчества С. Прокофьева, в необходимости полноценного их теоретического исследования и художественной интерпретации.

Постановка проблемы. В сочинениях С. Прокофьева ор. 4 перед исполнителем возникают разнообразные художественные и технические задачи, требующие для своего решения большой и тщательной предварительной аналитической работы. Наличие программности облегчает понимание цели и достижение нужных средств выражения. Прокофьевская фактура всегда подчинена художественному образу. В

статье рассматриваются особенности формообразования и образно-художественного содержания Четырёх пьес ор. 4 для фортепиано С. Прокофьева; выявляются самобытные черты авторского мышления очерчивается круг исполнительских задач.

Анализ литературы. Основу для анализа данной проблемы составили труды А. Алексеева, В. Дельсона, Л. Гаккеля, Н. Мясковского [1], [6], [7], [3], [5], [9], посвящённые вопросам фортепианного творчества композитора и интерпретации его произведений; работы Б. Асафьева, Л. Гаккеля, В. Дельсона, С. Фейнберга [2], [4], [7], [12], в которых дана характеристика С. Прокофьева как ис-

полнителя собственных сочинений. Ценные замечания и наблюдения о стилевых особенностях музыки С. Прокофьева были почерпнуты из трудов И. Нестьева, В. Холоповой [10], [14]. Важное значение имели также работы по вопросам фортепианного исполнительства С. Касьяненко, С. Фейнберга [8], [13].

О фортепианном творчестве и пианизме С. Прокофьева написано немало исследований, статей, воспоминаний современников. Основополагающее значение для данной работы имели труды В. Дельсона «Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева» [6], Л. Гаккеля «Фортепианное творчество С. Прокофьева» [5]. Авторы характеризуют жанры фортепианных произведений композитора (концерты, сонаты, циклы миниатюр), их фактуру и приёмы фортепианного изложения. Вместе с тем, Четыре пьесы ор. 4 не получили должного освещения ни в аналитическом, ни в исполнительском аспектах. Речь об этом опусе идет только в связи с формированием некоторых образных сфер в творчестве композитора. В других источниках они лишь упоминаются [1], [9], [10], [14], причем чаще других — пьеса «Наваждение».

Цель статьи — изучение Четырёх пьес ор. 4 раннего периода творчества в контексте эволюции фортепианного стиля С. Прокофьева.

Для раскрытия темы необходимо решение следующих задач:

- дать характеристику первым фортепианным опусам С. Прокофьева;
- раскрыть образно-тематическую специфику Четырёх пьес ор. 4;
- выявить особенности их фактуры и фортепианного письма;

Изложение основного материала. Многогранное, жанрово разнообразное фортепианное творчество С. Прокофьева вызывает растущий интерес исполнителей, постоянно привлекает серьёзное внимание исследователей. Именно в сочинениях для фортепиано выявились вначале типичные образы и приёмы прокофьевского творчества. При всей новизне, свежести, необыч-

ности образов и средств фортепианной музыки Прокофьева, формы и жанры её традиционны, тесно связаны с традицией венских классиков, романтиков и русских композиторов. Вклад С. Прокофьева в фортепианную музыку огромен: пять концертов для фортепиано с оркестром, девять сонат, три сонатины, около семидесяти пяти оригинальных пьес и пятьдесят транскрипций (главным образом, своих же оркестровых произведений).

На протяжении почти всего творческого пути, начиная с ор. 2 (Четыре этюда, 1909 г.) по ор. 102 (Шесть пьес из балета «Золушка», 1944 г.), Прокофьев создает фортепианные произведения в разных жанрах и формах. Он сочиняет музыку программную, нередко используя необычные названия («Призрак», «Отчаяние», «Наваждение», «Вещи в себе»). Композитор обращается к традиционным жанрам сонаты и концерта, этюда и прелюда, марша и токкаты, скерцо и капричио, а также к старинным танцевальным жанрам XVII и XVIII веков (гавот, ригодон, менуэт, аллеманда) и более новым, популярным в XIX ст. (мазурка, вальс). Им написаны оригинальные фортепианные циклы «Сарказмы», «Мимолетности», «Сказки старой бабушки», «Детская музыка», объединённые балетным сюжетом сюиты: «Ромео и Джульетта» и «Золушка».

Композитор был своеобразным пианистом-виртуозом. Он замечательно ощущал инструментальную специфику фортепиано. «С огромным мастерством воплощал Прокофьев свои оригинальные художественные замыслы в новаторском фортепианном письме и самобытном пианизме» — отмечает В. Дельсон [6, с. 7]. Фортепианное творчество Прокофьева поражает сочетанием резко контрастных, противоположных черт: стальная крепость ритмических конструкций и буйная красочность, суховатые пассажи и тёплые лирические и сказочные эпизоды, простота, доводимая подчас до «примитивизма», и утонченность.

В декабре 1908 г. года юный Прокофьев в 17 лет впервые в жизни выступил в концерте со своими сочинениями. Были исполнены «Сказка» ор. 3 и Четыре пьесы, сочинённые в течение 1908 г. (позднее они были обозначены как ор. 4).

Прокофьев построил ор. 4. по образцу ор. 3: первой идет лирическая пьеса «Воспоминания», далее следуют острохарактерные «Порыв» и «Отчаяние», и в заключение фантастическое «Наваждение». Внутреннего единства в этом опусе нет. Как уже отмечалось, в этих пьесах формировались характерные образные сферы творчества С. Прокофьева и некоторые особенности фортепианного письма.

Пьеса «Воспоминания» отличается мягким лиризмом. Основной характер музыки мечтательно-поэтический. В ней есть и сказочная таинственность повествования, и красочность видений, и эмоциональная открытость. Композиционная структура пьесы довольно чёткая и ясная — это двухчастная репризная форма. Двухтактовое вступление с расходящимися хроматизированными линиями и мягко диссонирующими аккордами вводит в атмосферу повествования. Убаюкивающе мягкая, песенная мелодия основной темы в верхнем голосе, (тт. 3–6) с извилистым интонационным рисунком, создаёт настроение безмятежности и покоя. Хроматические проходящие и вспомогательные звуки придают ей пластичность и особую изысканность. Тематический комплекс, сложный по фактуре, включает также выразительные контрапунктирующие голоса и тонический органнй пункт в басу (тт. 1–8). Во втором предложении тематические интонации лишь угадываются в арпеджированном движении, а мелодическая инициатива переходит к «виолончельному» подголоску с выразительной восходящей квартой (см. тт.6–8). Здесь используется колористический эффект удаления и приближения звучания: органнй пункт переносится то на октаву вниз, то вверх, регистрово «расширяя» и «сужая» звуковое пространство.

Середина первой части (тт. 10–13) строится на материале основной темы, развивая её и освещая по-новому. Меняется размер (вместо 3/4 вводится 4/4), тональность (вместо *F-dur* — *D-dur*), фактурные функции голосов также меняются. Мелодическое дыхание становится более широким, поскольку тема разрастается, её начальный мотив переходит в плавное восходящее хроматическое движение. Мелодия здесь помещена в средний голос, который тесно сплетается (с перекрещиванием) с верхним подголоском. В партии сопровождения — широкая гармоническая фигурация восьмыми. Интенсивность развития обусловлена восходящей секвенцией. Звучание на *pp* в целом несколько таинственное, завораживающее (тт. 10–13).

В репризе первой части тема приобретает более просветлённый колорит, сдвигаясь на квинту вверх. Необычно тональное решение репризы: начинаясь в *C-dur*, она модулирует в *A-dur*. Четырёхтактовое дополнение закрепляет новую тональность. В фактурном плане снова выделяется «виолончельный» голос с плавным нисходящим движением. Ст. 21 тема частично повторяет материал середины первой части, однако она масштабно расширена (6 тактов вместо 4-х). Секвентных звеньев здесь больше (в *Des, D, B, H, C*). Мелодия также проводится в среднем голосе с подголоском в верхнем. Некоторую эмоциональную подвижность, устремлённость приносят в звучание триольные фигурации сопровождения. В них соединяются и широкие ходы, и плавное поступенное движение, контрапунктирующие основную мелодию. Нарастание динамики, усиление ладогармонической напряжённости, смещение октавного баса в самый низкий регистр — всё это служит подготовкой к репризе.

Начало репризы совпадает с кульминацией пьесы. Здесь впервые открыто, ярко и полнозвучно «поёт» в высоком регистре мелодия, раскрывая новые смысловые оттенки лирического образа. Это экспрессия чувства, вос-

торженность, упоение, навеянные воспоминаниями о счастливом прошлом. Динамичность изложения поддерживается триольной фигурацией во втором голосе, которая сохраняется до конца пьесы. Неожиданна тональность начала репризы: *Fis-dur* с последующей модуляцией в главную тональность *F-dur*. За первым проведением темы следует второе, октавой ниже и уже в *F-dur*. Интересен длительный органнй пункт в басу, на этот раз доминантовый, создающий ощущение ожидания устоя, лишь в заключительных тактах переходящий в тонику. Последний четырёхтакт с «виолончельным» голосом, как и в заключении первой части, завершает повествование умиротворенным звучанием. В целом пьеса «Воспоминания» отличается изощрённым гармоническим языком, мелодическим своеобразием, мастерством полифонии. Прозрачное голосоведение и колоритные кадансы полны мечтательной сказочности и реминисценций далекого былого.

Пьеса «Порыв», по фактуре напоминающая этюд *c-moll* op. 2 № 3, интересна как попытка по-своему выразить романтическую эмоцию. Автору ещё не удалось преодолеть воздействия романтической музыки. Эта пьеса и по ритму, и по образному строю оказывается невольным подражанием Шуману, однако в ней уже проявляются некоторые черты стиля С. Прокофьева. Это тонально-гармонические находки, жёсткая остро диссонантная вертикаль, техника «попаданий» в скачках, фактурные приёмы.

Пьеса пронизана единым настроением. В теме сопряжены два контрастных по характеру плана, с разнонаправленным движением. В диатонической мелодии — устремлённость октавных взлётов, в контрапункте — хроматически нисходящая линия. Выразительна и метро-ритмическая структура темы. Чёткая ритмика, акцентность, упругость, простое соотношение длительностей отличают мелодию, именно ритм создаёт характерность образа. Метрическое противоречие вносят синкопы

в нижнем голосе, которые «снимают» сильную долю и дают упор на слабой доле такта (тт. 1–8).

Трёхчастная форма построена на одном тематическом материале. Первая часть представляет собой большой период (8+8), состоящий из двух предложений. Во второй части происходит интонационное и тонально-гармоническое развитие. В динамизированной репризе усиливается и утверждается романтический образ. Но внутренняя динамика образа проявляется в непрерывном движении самой формы: вторая часть значительно расширена, как и реприза. Кульминация расположена в последних тактах пьесы. В первой части даётся образно-тематическая экспозиция. В мелодии характерными интонациями являются восходящие октавные ходы и уравнивающие их фразы с плавным движением и повторностью звука. Отметим жёсткость вертикали, с акцентированием созвучий малой и большой ноты, уменьшённой септимы. С т. 9 появляется ритмически пульсирующий фон ровных восьмых в сопровождающем среднем голосе, усиливающий ощущение беспокойства, взволнованности. Примечательны резкие контрасты динамики *ff* и *pp*, *f* и *p*, стремительные нарастания громкости от *pp* до *f* в изложении фраз второго предложения, что создаёт эффект пространственности, приближения и удаления образа (тт. 9–16).

В средней части развивается тематический материал, в основном, тонально-гармоническими средствами. Так, первое предложение (тт. 17–24) точно излагается в *f-moll* вместо *e-moll* — это довольно яркий, функционально резкий и неожиданный сдвиг. Второе предложение структурно расширено за счет секвенционных волн, стремительно поднимающихся в верхний регистр (4 звена секвенции с квартовым шагом). Они динамизируют образ, насыщают его экспрессией. Фактура усложняется введением среднего выразительного контрапунктирующего голоса (тт. 25–40), с чередованием плавного

хроматического нисходящего и восходящего движения, который рельефно оттеняет мелодию (тт. 27–31). В репризе романтический образ обогащается новыми штрихами. Варьируется первое предложение, второе расширяется, как и в средней части, но здесь хроматика вытесняется диатоникой ми минора. В басу почти до самого конца пьесы сохраняется оstinatный синкопированный ритм (восьмая-четвертная в размере 6/8). Он является фактором сдерживания устремлённости движения в окончании пьесы. Краткое заключение (четыре такта) с мощным скандированием трёхзвучного мотива, трижды повторенного на разной высоте, служит эффектным завершением пьесы.

Пьеса «Отчаяние» показательна для раннего творчества С. Прокофьева необычностью образного строя и формообразования. Построить всю пьесу в темпе *Andante* на неизменном звучании хроматического мотива — смелая идея. Воплощая чувство безысходности, композитор использует (впервые) свой излюбленный в дальнейшем приём оstinato, бесконечного повторения интонации из трёх хроматически спускающихся звуков. Прием этот действует властно, и мотив, становясь фоном, усиливает экспрессию возгласов стелания. Оstinato подавляет своей настойчивостью, создаёт ощущение безысходности. Форма пьесы трёхчастная репризная, однотемная, с развивающей серединой. Первая часть (период 16 т.) идёт в непрерывном бесцелурном развёртывании. В начальных тактах трёхзвучный мотив (*d-cis-c*) экспонируется одногласно и звучит четыре раза, тая в себе чувство нестерпимой боли. Далее оstinатная формула становится сопровождающим голосом, по словам Н. Мясковского «точно недвижно устремленный в одну точку взгляд, полный невыразимой муки» [9, с. 294]. С третьего такта с экспрессивным возгласом вступает бас: неумолимо грозно звучит широкий октавный ход и заполняется нисходящим хроматическим движением, жёстко вторя основному

мотиву параллельными тритонами (тт. 1–8). С шестого такта оstinato звучит в нижнем голосе. Над ним постепенно прорастает наполненная интонационными изломами, устремлённая в верхний регистр мелодия. Очень выразительны мотивы «жалобы» с восходящим хроматическим движением (зеркальная инверсия оstinato) и нисходящими сподами в конце фраз (тт. 9–16).

За первой частью следует её повторение с незначительными изменениями (своеобразная контрэкспозиция). В начале «властная» фраза баса звучит уже не одногласно, а имитационно подхватывается верхним голосом (тт. 17–20). В остальном же изменений нет, за исключением аккордики: вместо трёхзвучных комплексов иногда возникают четырёхзвучные. Однако характер звучания «мелодии-жалобы» значительно преобразуется пронзительными трагическими «вскриками» (вместо *mf* — *ff*, тт. 24–19).

В середине трёхчастной формы (с т. 31) развитие основного тематического материала осуществляется фактурными и гармоническими средствами. Сумрачно и затаённо на *pp* звучат многократные имитации хроматического мотива в основном виде и зеркальном обращении в двух нижних голосах (тт. 35–42). В верхнем голосе секвенционно развивается мотив с квартовым ходом, поддерживаемый фигурацией баса с постоянным упором на третью восьмую, настойчиво «вдалбливающую» до-диез большой октавы. Фактура насыщается диссонантным звучанием аккордов, усиливая интонационно-гармоническую напряжённость развития при подходе к кульминации. Патетическая декламация в верхнем голосе (тт. 59–62) воспринимается как кратковременное утверждение волевого начала.

Реприза (с т. 63) с незначительными изменениями (уплотнение аккордов, усиление динамики) повторяет материал первой части. Однако эмоциональный накал здесь сильнее: более остро звучат на *ff* горестные интонации, как бы пронизанные мучи-

тельно напряжённым током мелодического высказывания. Заключение пьесы непринимает успокоения, она завершается активным, непреклонным по характеру возгласом на *ff* в басовом голосе и низком регистре, с утверждением в конце тоники ре минора.

«Наваждение» (*Prestissimo fantastico*) — самая известная пьеса цикла, которую Прокофьев начал писать в 1907 году, но окончательно отредактировал лишь в 1911. «Страшные всадники степей, подавляющие всякое проявление жизни» (Б. Асафьев); «насильственное вторжение злых фантастических сил, враждебных человеку» (И. Нестьев) — так можно ассоциировать этот остро-экспрессивный образ захватывающей силы. «Наваждение» — грубоватое, проникнутое неистовой темпераментностью, стало сенсацией в первых авторских исполнениях (с 1908 г.)

Интерес к «варварской стихийности» возник одновременно у совершенно разных композиторов в первом и втором десятилетиях XX века (Стравинский, Прокофьев, Барток). «Достаточно сравнить „*Allegro barbaro*“ Бартока (1911) и „Наваждение“ Прокофьева, образная общность которых несомненна. Есть в этой многозначной образности и скрытый подтекст протеста, с одной стороны, и радостное предчувствие пробудившейся народно-бунтарской стихии» [6, с. 38]. Пьеса написана в трёхчастной форме со вступлением и масштабной разработкой. Прокофьев насыщает её такой экспрессией, придает такой динамизм, распределяет материал с таким мастерством, что превращает эту музыку в активнейшее действие, картину жестокого натиска. Основной приём — это «вдалбливаемое» повторение одной темы, которая появляется издалека, но затем звучит всё настойчивее, перерастая в победный клич варварства, а в конце тема возвращается в басы и замирает. Основное тематическое ядро пьесы лаконичное и остро напряжённое в интонационном плане: ход на увеличенную секунду вверх с нисходящим хроматическим заполнением. Стуча-

щий ритм с упором на последний звук концентрирует в теме скрытую энергию (тт. 1–5).

Во вступлении (тт. 1–26) резко противопоставлены две образно-тематические сферы. Затаённо и вкрадчиво звучит в самом низком регистре стаккатируемая основная тема. Ей отвечают пронзительно звучащие грозные сигналы (*ff*), ассоциирующиеся с трубными гласами, на тремолирующем фоне. В первой части безраздельно господствует чувство гнетущей тревоги. Тема многократно проводится в ритмическом уменьшении восьмыми, что создает ускорение движения, придает ей стремительность. В начале используется приём имитационных переключек и проведений темы в разных регистрах (тт. 27–42) в аккордовом сопровождении. В многозначности образа раскрываются разные его стороны — скрытая тревога, угроза, жесткий натиск, мощь. Динамизируют развитие постоянные тональные сдвиги (*d-fis-As-as-Fis-fis*). Нарастающее в своей напряжённости движение достигает яркой кульминации, где вновь появляется трубный сигнал, ассоциирующийся с неотвратимым роком (*fff*, тт. 52–55).

В разработке можно выделить три эпизода, различающиеся по приёмам письма. В первом тема дана в ритмическом увеличении, она дважды звучит в басах драматически, как символ рока (тт. 56–62). В следующем эпизоде тема вновь идёт в ускорении (ритмическое уменьшение), повторяясь в разных регистрах, то в октавном, то в аккордовом изложении (тт. 70–77). Последний эпизод подобен яростному шквалу: грозно звучащая тема в ритмическом увеличении, резкими малыми нонами, повторяется в басах на фоне вихрей октав, «скачущих» по всему диапазону рояля. Особый выразительный штрих создают пронзительные трёхзвучные форшлаги в высоком регистре, как дикий клич, призывающий к подавлению всего живого (тт. 95–98). Завершается разработка стремительным гаммообразным бегом и мощными «взрывчатыми»

глиссандо (*fff*). Острота приёмов доведена здесь до предела. С внезапного *pianissimo* начинается краткая реприза (с т. 110). Стаккатируемая (как в начале пьесы) тема в ритмическом уменьшении многократно проводится в высоком регистре, постепенно смещается в средний регистр (*diminuendo*), как бы удаляясь, и затихает в глубоких басах. В целом, в «Наваждении» С. Прокофьев создаёт напряжённую музыку подлинно симфонического размаха. Юный композитор проявил здесь высокое мастерство в решении художественных и технических задач.

Выводы. Таким образом, в Четырёх пьесах ор. 4 намечился круг прокофьевских образов и эмоций. «Воспоминания» отличает сфера самоуглубленности и мягкого лиризма — одна из важнейших сфер творчества Прокофьева, которая постепенно приобретала все большее значение (см. побочные партии первой части Шестой и Восьмой сонат, вторую часть Седьмой сонаты, лирические эпизоды оперы «Война и мир»). Если в пьесе «Порыв» господствуют образы романтической взволнованности и устремлённости, которые находят своё продолжение в дальнейшем (в пятнадцатой «Мимолетности», в отдельных пьесах из сюит «Ромео и Джульетта» и «Золушка») — то в «Отчаянии» впервые проявляется интерес Прокофьева к воплощению экспрессивных образов страдания и страха. Эту образную сферу он с шекспировской мощью воссоздаст в зрелых произведениях (эпизод «Село горит» из оперы «Семен Котко», «Крестоносцы во Пскове» из кантаты «Александр Невский», некоторые страницы Восьмой сонаты). В «Наваждении» воплощаются образы напряжённого, нервного драматизма, жестокого натиска, получившие развитие в опере «Огненный

ангел», в эпизодах поздних сонат, Третьей и Четвертой симфоний. Именно здесь коренятся истоки образов ярости Шестой сонаты — вершины отображения в фортепианном творчестве Прокофьева образа неистовой жестокости.

Уже в ранних произведениях Прокофьева проявилась инструментальная трактовка фортепиано как специфически клавишного, молоточкового, «ударного инструмента». Это было тесно связано с новым содержанием прокофьевской музыки. Многочисленные токкатные эпизоды, властные и острые акценты, пристрастие к активным отрывистым штрихам нон легато, динамическому началу, столь характерному для Прокофьева, показательны для стилистики Четырёх пьес ор. 4 (особенно для «Наваждения»). Сдержанность в выражении чувств, неприязнь к романтической аффектации и пышности, обусловили его склонность к мелодиям отчетливым, как бы графическим, к фактуре, не завуалированной аккордовыми фигурациями («Воспоминания», некоторые эпизоды Отчаяния»).

Следуя за развитием музыкального замысла, исполнитель приучается гибко переключаться с одного типа изложения на другой, добиваться нового звучания различных элементов ткани. Фактура Четырёх пьес ор. 4 привлекает изобретательностью. Она «фортепианна» в лучшем смысле слова. В изобилии встречаются чисто пианистические трудности: скачки, пассажи, аккорды, октавы, перекрещивания рук, одновременная игра в разных концах клавиатуры. Фактура данных пьес Прокофьева даёт богатую пищу слуховому сообщению и фантазии исполнителя, вызывая ассоциации с оркестровыми тембрами. Работа над пьесами побуждает к поискам тонких тембровых градаций.

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX начало XX века / А. Алексеев. — М. : Наука, 1969. — 388 с.
2. Асафьев Б. Прокофьев — исполнитель / Б. Асафьев // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. — М. : Музгиз, 1961. — С. 325–328.
3. Гаккель Л. С. С. Прокофьев / Л. Гаккель // Фортепианная музыка XX века. — Л. : Сов. композитор, 1990. — С. 193–231.
4. Гаккель Л. Несколько замечаний о прокофьевском пианизме / Л. Гаккель // Исполнителю. Педагогу. Слушателю. — Л. : Сов. композитор, 1988. — С. 8–17.
5. Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 172 с.
6. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 285 с.
7. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева / В. Дельсон // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. — М. : Госмузиздат, 1962. — С. 65–123.
8. Касьяненко С. Работа пианиста над фактурой / С. Касьяненко. — К. : НМАУ, 2003. — 164 с.
9. Мясковский Н. Сергей Прокофьев. Ор. 4 / Н. Мясковский // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М. : Музгиз, 1961. — 294 с.
10. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд. / И. Нестьев. — М. : Музыка, 1973. — 661 с.
11. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М. : Музгиз, 1961. — С. 13–24.
12. Фейнберг С. О фортепианном стиле С. Прокофьева / С. Фейнберг // Пианизм как искусство. — М. : Музыка, 1969. — С. 547–552.
13. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. — М. : Музыка, 1969. — 598 с.
14. Холопова В. О ритмике Прокофьева / В. Холопова // От Люли до наших дней. — М. : 1967. — С. 230–255 с.

Figurative and thematic contents and composition of Four Plays op. 4 of S. Prokofiev. Early works of Prokofiev are considered in this article. He was one of the distinctive innovator composers, who made a great contribution to development of piano music. Prokofiev's piano compositions opened a new chapter both in Russian and international piano art. The composer demonstrated rich music abilities of this instrument. His first experiences were very important for formation of the Prokofiev's piano style. Prokofiev's range of images and emotions outlined in the 4 pieces of op. 4.

Keywords: piano music; style features; a composer and a pioneer

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВ

М. С. Михальченко

Роль художника в формировании материальной среды

В статье рассказывается о роли художника в формировании материальной среды, раскрываются исторические аспекты взаимодействия дизайна и живописи, проводится сопоставительный анализ общих принципов организации пространства в дизайне и живописи, исследуются проблемы развития художественного образа в проектной культуре, и выявляются принципы организации художественно-образного средового пространства.

Ключевые слова: художник; живопись; художественно-проектное творчество; проектирование

С момента своего оформления в особую деятельность, а неосознанно — фактически с момента своего зарождения, искусство решало задачу целостного восприятия и преображения человека и человеческого мира. Оно вырабатывало для этого арсенал средств, которые не могут быть адекватно переведены ни на обыденный язык, ни на язык науки.

Мир для художника — прежде всего видимый мир; мышление его — «визуальное». Мир волнует художника, поскольку он воплотился в зримые формы или поскольку эти формы могут быть обращены в зримые. Художник исследует и конструирует видимую структуру мира, и это не просто узкая профес-

сиональная заинтересованность: смысл зримого так же широк и значим, как смысл познаваемого.

Конечно, визуальное мышление связано с другими формами мышления, а ставшая зримой культура — с другими проявлениями культуры. Но важно, что эта связь не помеха, а действительно помощь. Невидимое находит в видимом свою простоту, своё зримое совершенство.

Проектируя, художник строит вещь как мир: она является результатом активного и уникального мировосприятия, созидание такой эстетической модели мира (личной, коллективной, культурно-исторической) в каждом

случае имеет безусловную и прямую связь с действительным и предметным пространством. Даже частная композиционная задача в искусстве всегда целостна, в ней отражается система действия, присущая времени, культуре: и в самом малом, например, в линии — уже целое, а в структуре формы — уже мироздание, как оно существует для автора.

Культура художника, его развитое эстетическое чувство не только позволяют решать актуальные задачи, определяемые созревшими и очевидными потребностями, но и предвидеть будущие изменения как материальных, так и духовных потребностей человека. В этом нет мистического прозрения: специфика художественного освоения действительности, творческого воображения, художественного мышления, оперирующего всегда целыми, нерасчлененными формами, позволяет по едва ещё заметным, разрозненным признакам, уже существующим сегодня, восполняя их, синтезировать целостный образ будущего.

Осмысленное творчество вещей, когда оно, отталкиваясь от нужд сегодняшнего дня, предвосхищает потребности будущего, и есть художественное проектирование.

Технический прогресс и социальные изменения в обществе привели в XX веке к резкому изменению облика материальной среды. Современный человек привык к постоянной смене форм, к массово повторяющимся, одинаковым промышленным изделиям, к восприятию многих произведений искусства через средства массовых коммуникаций. Кино и телевидение, быстрота и лёгкость передвижений, растущие тиражи печатных изданий, Интернет — всё это усиливает воздействие всех аспектов материальной среды на эмоциональный мир человека. Поэтому возрастает роль художников, работающих непосредственно в сфере самой жизни и формирующих образ и визуальный язык нашего предметного окружения. Художники влияют также

на развитие способностей самого человека чувственно воспринимать усложняющуюся жизнь и сохраняют в особых формах художественной культуры те связи с материальной средой, которые складывались в прошлом.

Проектируя образ будущего, техническая база которого закладывается уже сегодня, художники-проектировщики, как правило, проявляют себя как общественные деятели, а их профессиональный вклад не ограничивается сферой только предметного творчества, но и выражает тенденции развития дизайна в целом.

Содержание художественно-проектного творчества далеко не полностью выявляет себя через проект, тем более через его реализацию. Как и в любом виде искусства, многообразие форм и методов художественно-проектного творчества раскрывается через многообразие его представителей, их конкретный художественный опыт.

Проектирование, в отличие от живописи, использует в качестве «строительного материала» не только образ, но и слово. Это единство слова, понятия и образа составляет его внутреннее напряжение, и оно становится источником мук и радостей для художника-проектировщика. Источник мук и радостей всегда один — поиск зеркального соответствия словесно-понятийной концепции проекта и адекватной ей формы. И не просто соответствия, а диалектического взаимодействия, где оба составляющих по природе антиподы, отражаясь и возбуждая друг друга, обеспечивают то силовое «магнетическое поле», которое должен содержать проект, если он — произведение искусства. Проект «питается» образной и понятийной формами мышления, а их средства, зеркально отстоя друг от друга, многократно отражая друг друга, переплавляют материал каждой в голограмму проекта. И чем динамичнее процесс, чем содержательней культурное пространство, в котором он проходит, тем содержательней результат.

Художественно-проектный акт начинается с попыток расположить задание между зеркалами образного и понятийного мышления, после чего наступает этап изучения объекта, определения всех его параметров, извлечения всей информации о нём. И не важно, что половина этой информации может не понадобиться, потому как ещё неизвестно, что именно в объекте проектирования может натолкнуть на замысел.

Один из видов информации — анализ характера объекта, его пластических, колористических, фактурных и других формальных свойств. Получение этой информации происходит в языке, привычном для художника (этуд или рисунок, колористическая или композиционная схема, пространственная модель и др.). При переводе «объективной натуры» на язык изображений будущий проект от натуры «отделяется», а «натура», выставив ряд объективных ограничений перед будущим проектом, освобождает фантазию автора. Обрывая нить, их связывающую, создавая тем самым плодотворное пространство для поисков идей, автор, конечно, продолжает оглядываться на натуру как на источник ограничений (размеры, конструкции, материалы и т. д.), но делает это всё реже, испытывая к объекту проектирования двойственное чувство: любовь за знакомство и антипатию за его «допроектный» вид. И так до тех пор, пока не появится проектный замысел.

После его появления автор может ещё несколько раз оглянуться на объект, выступающий в качестве манекена, на который этот замысел «примеряется». И наконец, когда замысел обретет проектную форму, объект для автора уже начнет жить проектно-преобразованным [1].

Художественное проектирование вырастает из разных видов творчества, в том числе и из изобразительного искусства, органично и легко по той причине, что само искусство «проектно».

Формируя интеллектуальный и эмоциональный опыт человека, оно

проектирует тем самым его сознание, изменения в нём. Ту же роль играет художественное проектирование в обращённости его лучших образцов не к миру вещей (как это может иногда показаться), а прежде всего к внутреннему миру человека. Изобразительное искусство и художественное проектирование связаны не только кровным родством языка и средств выражения, но, что особенно существенно, родством духовным. Это основано на том, что лучшие образцы и той, и другой деятельности содержат в себе как весь человеческий опыт прошлого, так и представления о возможных состояниях мира, то есть проекцию в будущее.

Важно отметить ещё одну черту их родства: если произведение изобразительного искусства есть конечный результат творчества художника, то и деятельность проектировщика, которая, казалось бы, изначально содержит в себе установку на реализацию, также может иметь проект в качестве конечного продукта. Проект живет самоценной жизнью, воздействуя на духовный мир человека. Водораздел между этими двумя видами деятельности проходит через установку на реализацию. Искусство и художественное проектирование — антиподы по отношению к возможности реализации, но антиподы, существующие в одном пространстве. Это пространство культуры. И здесь проект и его реализация находятся в более сложных, а не просто последовательных отношениях (замысел—проект—объект). Поэтому предметом специфического интереса может и должно стать проектирование, иногда опережающее возможности времени, в котором оно создаётся. Дело в том, что художник с проектным сознанием всегда будет опережать реальные возможности времени, становясь сам в позицию заказчика по отношению к возможностям общества, уровню науки и техники. Естественно, что влияние подобных проектов на практику будет не прямым, а опосредованным. Но без таких проектов и сама практика бы-

стро теряет критерии оценок. Значит, необходим организационно оформленный выход из плоскости повседневного проектирования, обеспечивающего близлежащие нужды общества, в пространство проектных идей, питающих эту практику [2].

Решая при проектировании среднего объекта специфические задачи, дизайнер одновременно действует как традиционный художник. Среди своих приоритетов и в дизайне, и в живописи средовой подход обнаруживает взаимопроникаемость границ видов художественной деятельности, объектом интереса которых является средовое пространство, конфликт и единство предметного и пространственного начал, неотрывность, связанность средового пространства и формы. Поэтому актуален анализ живописи как совокуп-

ности взаимосвязей, позволяющих осмыслить целостное единство средового пространства, «спроектированного» художником, увидеть гармоничные соотношения предмета и среды. Дизайнер, постигая язык изобразительного искусства, интерпретирует его в формообразовании утилитарных вещей.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что художник изначально наделен проектными способностями, поскольку он своими произведениями проектирует восприятие, суждение, а специфика художественного освоения действительности, оперирующего всегда целыми, нерасчлененными формами, позволяет по едва ещё заметным, разрозненным признакам, уже существующим сегодня, восполняя их, синтезировать целостный образ будущего [3].

1. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В. Р. Аронов. — М. : Советский художник, 1987. — 232 с.

2. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория / Н. А. Ковешникова. — [Учебное пособие]. — М. : Омега-Л, 2005. — 224 с.

3. Михальченко М. С., Щербакова Е. А. Организация художественно-образного средового пространства жилого интерьера / М. С. Михальченко, Е. А. Щербакова. — Омск. : Омский государственный институт сервиса, 2014. — 86 с.

The role of the artist in the forming material medium. The article presents the role of the artist in shaping of the material environment, reveals the historical aspects of the interaction of design and art. A comparative analysis of the general principles of organization of space in the design and painting is carried out, the problem of the artistic image in the design culture is studied, and principles of artistic and imaginative environment space is identified.

Keywords: artist; painting, artistic; creative design; design

УДК 792.01, 792.077, 792.023

И. Н. Чистюхин

Символика цветовой палитры в современной практике духовных (православных) театров: проблемы восприятия и определения

В статье рассматривается цветовая символика в православной богослужебной практике и религиозном искусстве. Исследуется влияние христианской цветовой палитры на художественно-декорационное оформление средневековой литургической и русской духовной драмы, в спектаклях школьного и народного фольклорного театра.

Ключевые слова: цветовой канон; религиозное искусство; богослужение; школьный театр; литургическая драма

Актуальность исследования. В эпоху массовой культуры и глобализации приобретает особое значение возрождение православных традиций с помощью искусства театра, стремление донести призыв к духовному совершенствованию человека. Единство эстетического и духовного, развитие православной культуры современного зрителя, раскрытие христианской составляющей произведений русской классической и современной литературы и утверждение высокодуховной православной нравственности в содержании спектаклей на сценических подмостках становится приоритетным в деятельности любительских духовных театров.

Сегодня во время подъёма русской православной культуры особенно необходимо живое обращение к культурному и историческому национальному наследию. Следует вновь восстановить во многом утраченное живое восприятие сакральных символов Православия. Ведь христианская цветовая символика имеет свою длинную и богатую историю. Символикой, в том числе и цветовой, пронизано всё христианское церковное богослужение и через эти символы верующим открывается определенная, всегда живущая в Церкви реальность.

В настоящее время в России наблюдается возрождение духовного

искусства. Вместе с традиционными жанрами (иконопись, литература духовного содержания и т. д.), в рамках Православия широко развиваются любительские православные театральные коллективы. Наиболее известные из них: Русский духовный театр «Глас» — московский театр православной направленности, основанный в 1989 году выпускниками Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина Никитой Астаховым и Татьяной Белевич; «Духовный театр» (рук. М. Щепенко, г. Москва); Православный драматический театр «Странник» (рук. В. Уваров, г. Санкт-Петербург); Православный театр «Живая вода» (рук. Л. Никулина, г. Москва); православный театр «Камерная сцена» (рук. Т. Баснина, г. Москва); Православный театр (рук. Е. Сидорова, г. Ставрополь); Православный театр-студия (рук. Н. Мильченко, г. Екатеринбург) и другие.

Отношение Русской Православной Церкви к искусству театра, как и к другим видам светского искусства, ясно сформулировано в XIV главе «Светские наука, культура, образование» «Основ социальной концепции Русской Православной Церкви»: «Светская культура способна быть носителем благовестия. Культурные традиции помогают сохранению и умножению духовного наследия в стремительно меняющемся мире. Это относится к разным видам творчества: литературе, изобразительному искусству, музыке, архитектуре, театру, кино. Для проповеди о Христе пригодны любые творческие стили, если намерение художника является искренне благочестивым и если он хранит верность Господу» [6].

Развитие любительских театров в данном направлении приобретает особую актуальность. Это связано с тем, что коммерциализированный современный театр в погоне за модными и авангардистскими формами выражения перестает играть ведущую роль в формировании духовно-нравственных норм личности. Возникает отчуждение широких масс молодежи и старшего

поколения от духовных ценностей мировой и отечественной культуры, искусства.

В театре для воплощения творческого замысла режиссёр использует комплекс изобразительно-выразительных исторически сложившихся материальных средств и приёмов создания художественных образов. В отличие от светского искусства, где личный замысел автора является определяющим в содержании и реализации произведения искусства, в духовном творчестве всё подчиненно определенным правилам — канону, которым должен руководствоваться каждый художник. В связи с этим у режиссёров любительских театральных коллективов духовной направленности возникает ряд существенных проблем. В том числе, трудности с выбором репертуара, способом изображения святых на сцене, переводом действия в нарратив, поиск выразительных средств, таких как слово, музыка, пластика, атмосфера, художественно-декорационное оформление, наполненных духовным содержанием.

Целью данного исследования является теоретическое осмысление цветоопределения и цветовосприятия в православном религиозном и духовном искусстве и поиск возможностей их использования в практике творческой деятельности любительских духовных театров. В связи с этим необходимо выявить закономерности и принципы сложившегося в христианстве художественного канона, его цветовой палитры и семантико-семиотического значения каждого цвета в художественно-эстетическом и богословском смысле.

При всём многообразии исследований в области христианского искусства, вопрос о генезисе цветовой символики практически нигде и никем не изучался. Очень глубоко исследована цветовая палитра русской иконы. Здесь можно указать лишь несколько главных, определяющих работ, таких как: «Иконостас» священника Павла Флоренского, «Заметки о древнерусской иконописи» М. И. и В. И. Успенских, «Очерки па-

мятников христианской иконографии искусства» Н. В. Покровского, «История русских школ иконописания до конца XVII в.» Д. А. Ровинского и др. Заслуживают особого внимания исследования С. С. Аверинцева, Д. В. Арабаджи, В. Н. Лазарева, П. П. Муратова, Е. Н. Трубецкого, Л. А. Успенского и др.

Широкий спектр исследований в области церковной православной живописи не даёт достаточного основания для решения задач в области цветоопределения и цветовосприятия. С одной стороны, церковные правила совершенно точно и чётко описывают цветовую гамму облачений священника и общего убранства храма, присущую тому или иному празднику, с другой, ничего не сообщают, почему именно этот цвет, а не другой, вменён ему. В связи с этим исследования генезиса и развития православной цветовой символики, семантики богослужебной палитры является крайне необходимым не только для богословия и церковных историков, но и для искусствоведения, специалистов сферы искусства и культуры.

В контексте темы исследования необходимо отметить работу Н. Н. Третьякова «Образ в искусстве», которая выявляет взаимосвязь русского живописного искусства с его первоосновой — Православием, кроме того, здесь подробно рассматривается не только значение, но и движение цвета в русской религиозной живописи. В древнерусской иконописи, как отмечает Н. Н. Третьяков, цвет использовался в чистом виде и имел решающее значение в раскрытии сюжета и композиционного построения. Для усиления цветовосприятия использовались контрастные цвета: красный, белый, золотой, а так же тёмно-зелёный, синий и чёрный. Красный цвет символизировал торжество, победу, белый — свет, золотой — солнце, тёмно-зелёный и синий — материальный мир, чёрный — тёмные бесовские силы. Автор также отмечает статичность локального цвета и динамичность в отношении одного цвета к другому. Возникает «образ движения. Этот образ

определяется зрительным восприятием человека» [7, с. 224–226].

Вопрос о цветовой символике в христианстве не такой уж и узко профессиональный, как может показаться на первый взгляд, касающийся только самих верующих. Он становится особенно актуальным, когда мы начинаем обращаться к произведениям искусства, созданным под воздействием или прямым влиянием христианства. И это не только живопись. Так, при изучении средневековой литургической драмы, мистерий, мираблей, моралитэ влияние христианской цветовой палитры было определяющим при художественно-декорационном оформлении этих представлений.

На Руси «Пещное действо», играемое в Успенском соборе Кремля, Новгороде, Вологде и других городах, где были кафедральные храмы, в своей художественной палитре не могло быть иным, чем в рамках православного цветового канона. Само это действо перешло в Россию из Византии вместе с уставом Константинопольской Софийской церкви. Здесь также необходимо отметить и «Хождение на ослати в Вербное Воскресенье», прямо заимствованное из Нового Завета; «Артаксерксово действо» (по библейской книге Есфирь), играемое в «комедийной хоромине» царя Алексея Михайловича. Во многих других случаях церковная живопись оказала большое влияние на духовную драму и её сценическое оформление на театральных подмостках.

Следы влияния православного цветового канона прослеживаются и в драматургии Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича, Димитрия Ростовского, в спектаклях школьного театра (драмы рождественского цикла и пасхальные пьесы) и «охочих комедиантов», в народном фольклорном театре (вертепе). В XVII веке Киевская духовная академия стала центром не только богословского, но и литературного и драматического образования в России, а с XVIII века эту роль выполняла Московская духовная академия.

В творческой деятельности театральных коллективов духовной направленности очень важно знать отношение христианства к художественным формам и искусству вообще. Ведь это — «камень преткновения» в современном светском обществе. Очень часто в научной и публицистической литературе, описывающей христианское искусство, можно встретить выражения, которые, по мнению авторов, характеризуют «суть» христианского искусства и отношения христианства к искусству вообще: «Христианство проповедует презрение к земной жизни, к человеческому телу как сосуду греха и соблазна» [5, с. 45]. Кстати, это цитата из книги, которая имеет гриф: «Допущено Министерством образования Российской Федерации в качестве учебника для высших учебных заведений». Подобных цитат можно привести множество, но все они ясно показывают, что эти авторы совершенно не понимают христианского отношения к телу, к миру, к искусству и наукам.

Ни Иисус Христос, ни апостолы не установили никаких требований относительно церковного применения искусства: оно как бы было предоставлено распоряжению Церкви. И вот когда стала появляться необходимость в этом применении, то христиане пользовались теми формами, которые были выработаны в мире классического искусства античности, которое ко времени появления христианства переживало период упадка. Многие памятники древнехристианского зодчества, живописи, скульптуры и музыки не допускают никакого сомнения в близком сходстве и зависимости форм древнехристианского искусства от античного.

Но при всем сходстве внешних форм христианское искусство совершенно иное по своему существу. Главное его отличие от античного заключается в том, что здесь центр тяжести перенесен в духовную область человека, хотя в то же время и материальная природа, как необходимый элемент для выражения идеи, сохраняет своё значение. Христи-

анство есть религия духа, поэтому также духовно и христианское искусство. Но эта духовность не находится ни в каком противоречии с внешним миром и природою как таковою, наоборот, вся природа есть дивное творение Божие.

Христианство в первые века своего возникновения использовало символы как средство укрытия от языческого мира святых христианского учения во избежание посмеяния и поругания. В последующее время символический язык Церкви стал рассматриваться как богословие и благочестие в образе и цвете. И цвет в христианстве не только был неотделим от образа, но обладал своим богословским содержанием. Это замечательно выразил кн. Е. Н. Трубецкой в своей известной работе о древнерусской религиозной живописи «Умозрение в красках»: «И мысли свои они выражали не в словах, а в красках <...> иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира <...> никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов» [8, с. 7].

За прошедшие два тысячелетия религиозная цветовая палитра менялась в зависимости от времени и места, и гораздо более в религиозном искусстве, чем в богослужебной практике, и постепенно сложилась в незыблемый ныне цветовой канон, который был во многом основан на еврейской религиозной традиции Ветхого Завета. Но Евангельские символы придали ему новое содержание и смысл, и он существенно трансформировался. По мере распространения христианства в него вливались местные художественные традиции, но при условии строгого сохранения принципов цветового канона.

К X веку византийская художественная традиция имела устойчивую и строго регламентированную форму: установившийся церковный образ, на основе сформулированного учения и художественной техники, выработан-

ной веками. Эта форма была принята за общецерковную. Когда Русь приняла христианство, она, в том числе, приняла и византийский художественный канон. Однако, существовавший на Руси до принятия христианства самобытный художественный канон, не был не только бесследно утерян, но, интегрированный в византийский канон, оказал большое влияние на многие стороны религиозного искусства.

Особенно ярко это проявилось в иконописи, где сложился совершенно уникальный русский иконографический стиль. Живопись Византии, аскетическая и суровая, не всегда обладает той духовной высотой, которая свойственна принятому канону русской иконописи. Своеобразие русского художественного мышления выразилось в том, что в русской религиозной живописи цвет не *воспевает* человека (как в античности), а *преображает* его. Только на Руси религиозное искусство достигло своего наиболее полного развития.

Что же представляет собой православная цветовая палитра, прошедшая сквозь века долгий и сложный путь своего становления и развития под влиянием античности и византийской художественной традиции? Как отмечает в своем исследовании В. В. Бычков, «цвет играл в византийской эстетике особую роль. Наряду со словом Он выступал важным выразителем духовных сущностей, обладая глубокой художественно-религиозной символикой» [3]. В другой своей работе автор указывает и раскрывает значение основных цветов в палитре византийской традиции и античности: пурпурный, золотой и голубой цвета — божественные, царственные; красный — цвет огня, «как карающего, так и очищающего, цвет крови Христа, а значит, по богословской аргументации, знак истинности его воплощения» [4]; и, как противопоставление красному, белый цвет символизирует божественный свет. Такое же значение возвышенности и чистоты белый цвет имел и в античности. Знаком смерти, могилы, ада был чёрный цвет.

Во многих культурах противопоставление «белое — чёрное» имеет устойчивое значение «жизнь — смерть». Олицетворением земного бытия, природы, цветения был цвет зелёный.

В наше время Русской Православной Церковью принята богослужебная цветовая гамма, которая подробно описана С. В. Булгаковым в «Настольной книге священнослужителя». Она состоит из следующих основных цветов: «*белый, красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый, чёрный*». Все они символизируют духовные значения празднуемых святых и священных событий. Эти цвета присутствуют в православных иконах (в изображении ликов, одеяний, предметов, самого фона, или „света“), в настенных росписях, убранстве храма, богослужебных облачениях» [2, с. 150].

Но автор также отмечает, что в цветовой палитре сложившегося канона существует соотношение белого цвета и семи цветов спектра солнечного света, из которых он состоит, то есть семи цветов радуги. В церковной символике белый цвет символизирует Божественный нетварный свет, а радуга является символом связи, «моста» между Ветхим и Новым Заветами, между жизнью земной, конечной — и жизнью вечной в Царствии Небесном [там же, с. 151]. Существует и ещё одно сакральное значение радужного спектра цветов, которое связано с таинственным числом семь, которое положил Господь в основу бытия земного и небесного. Речь идет о шести днях творения мира и седьмом — дне покоя, семи церковных таинствах, а так же Троице и четырёх Евангелиях.

Чёрный цвет — это отсутствие света. «В древности чёрный цвет имел два разных символических значения: он, в противоположность белому, означал нечто принадлежащее к „тёмным силам“, „сонмищу бесов“, смерти в одном своём смысле и монашескую одежду как знак смирения и покаяния — в другом» [1, с. 29].

В палитре красок цветового спектра существуют три цвета, от которых обра-

зуются четыре других. Это — *красный, жёлтый и голубой* (синий). Символическое значение этих трёх цветов связано с представлением о Боге в Троице Едином и творении Им созданным. Красный цвет символизирует Бога Отца, *золотой* (жёлтый) — Бога Сына, *голубой* (синий) — Бога Духа Святого. Необходимо отметить, что не исключаются и другие символические смысловые значения этих цветов в зависимости от их использования в духовной литературе, иконописи или храмовых росписей. Однако глубина смысла произведения всегда стремится к первооснове.

На основании вышеизложенного материала можно сделать следующие выводы. Искусство театра обладает огромной силой эмоционального воздействия на зрителя. Восприятие театрального искусства усложняется многообразием выразительных средств, метафористичностью, условностью, его синтетической природой. Очень многое зависит от того, какой смысл вкладывает режиссёр в своё сценическое произведение, и какими средствами он его выражает.

Всё это требует особой подготовленности режиссёра, владения теми специфическими знаниями, без которых невозможно учить, воспитывать и духовно совершенствовать зрителя. Открытие задач на смысл или трансляция смыслов, способность вызывать чувства и переживания, опосредованно формирует художественно-эстетические и духовно-нравственные качества индивида без прямого поучения и назидания, но при этом гораздо более действенно и убедительно. Поэтому руководителям любительских театральных коллективов православной направленности необходимо обращать особое внимание на использование в художественном оформлении сценических постановок цветовой символики православного канона, в том её символическом значении, которое принято в Православии. Только при понимании цветоопределения можно вызвать у зрителя верное цветовосприятие и правильное понимание смысла и сущности духовной составляющей искусства.

1. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина. — М. : Наука, 1975. — 288 с.

2. Булгаков С. В. Настольная книга священнослужителя / С. В. Булгаков. — 1983. — Т. 4 — 824 с.

3. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. — Киев : Путь к Истине, 1991. — 408 с.

4. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве / Бычков В. В. // Вопросы истории и теории эстетики. — М. : Издание МГУ, 1975. — С. 129–145.

5. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — [Учебник]. — М. : Высшая школа, 2000. — 368 с.

6. Основы социальной концепции Русской Православной Церкви. — М. : Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата, 2008. — 174 с.

7. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции / Н. Н. Третьяков. — М. : Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001. — 263 с.

8. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древне-русской религиозной живописи / Е. Н. Трубецкой. — М. : Типография И. Д. Сытина, 1916. — 44 с.

Symbolics of the color palette in the modern practice of spiritual (Orthodox Christians) theaters: problems of perception and definition. In the modern situation is of particular importance to the revival of Orthodox traditions through art theater. The unity of aesthetic and spiritual development of Orthodox culture of the modern viewer, the disclosure of the Christian component of literary and approval of Orthodox morality in the content of the performances on the stage the stage of becoming a priority in the activities of the spiritual amateur theaters. To implement creative design director uses a set of expressive means and methods of creating artistic images.

Key words: color canon; religious art; worship; school plays; liturgical drama

Н. Л. Кабачёк

Драматургия балетного спектакля как фундамент его образно-смыслового содержания

В статье рассмотрены разные системы внедрения драматического действия в театрально-сценические формы на балетной сцене — от попыток создания «действенного танца» до «драмбалета» — хореодрамы, которую в первой и начале второй половины XX столетия пытались внедрить в хореографическое искусство как пьесу-балет. Проанализированы принципы создания бессюжетного балета и спектаклей, построенных по правилам сценарной драматургии. Рассмотрены приёмы постмодернистского балета, где классические законы балетного сценария разрушены и зависят только от намерений хореографа. При этом, сценарная драматургия продолжает существовать в спектаклях, будучи воплощённой в нетрадиционных приёмах соединения музыки и хореографии.

Ключевые слова: драматургия балета; Ю. Слонимский; бессюжетный балет; действенный танец; сценарная драматургия; современная хореография

Актуальность. Вопросы балетной драматургии занимают в современном балетоведении одно из ведущих мест. Особенно активизировалась полемика о сути и закономерностях построения балетных спектаклей после того, как «права гражданства» получили на российской (бывшей советской) сцене бессюжетные балеты, завещанные великим мастером Дж. Баланчин, но на его родные подмостки долгое время не допущенные. По сути, речь идет о разных системах внедрения драматического действия в театрально-сценические формы на балетной сцене.

Балет и драма похожи тем, что в драме содержание раскрывается через

сценическое действие, в балете оно, к тому же, выражено в музыкально-хореографических образах. Именно эта драматическая двойственность определяет драматургию балета и соединяет её с общими законами построения драмы, оперы, оперетты, кинофильма и т. п. Рассматривая эту проблему в современном аспекте, мы обращаем внимание исследователей и практиков танца на необходимость создания таких сценических характеров и обстоятельств, которые донесут до зрителя смысл и образное содержание драматургического замысла.

Предметом данного исследования являются способы создания образно-

смыслового содержания балетного спектакля, объектом — драматургия как фундаментальное понятие традиционного и современного хореографического произведения.

Цель статьи — определить принципы сценарной драматургии в создании действенного танца, бессюжетного балета и образцов современных хореографических композиций. В связи с поставленной целью выделим следующие задачи:

— рассмотреть разные системы внедрения драматического действия в театрально-сценические формы на балетной сцене;

— выяснить различия в практическом воплощении сценарной и музыкально-хореографической драматургии;

— обозначить характер изменений сюжета и событийности в образцах современной хореографии.

Методологическую основу исследования составили: исторический метод для обозначения разных подходов к принципам балетной драматургии в XX столетии; искусствоведческий метод для обоснования смены эстетических принципов и стилей балетного спектакля; компаративный метод для сравнения практики воплощения сценарной и музыкально-хореографической драматургии в разные исторические эпохи.

Основное содержание исследования. Наиболее известным теоретиком и практиком драматургии балета советского времени был Ю. Слонимский. До него существовали разные точки зрения на то, в чём собственно, состоит действие балета — в сценарии, в музыке или в хореографии. Слонимский обоснованно предложил рассматривать эти три компонента в единстве. Как считает другой известный балетовед П. Карп, «это было новостью в театроведении и положило начало современному методу изучения балетных спектаклей, точнее — изучению их драматургии. Если прежде понятие „драматургия“ применялось относительно балета только к музыке, Слонимский распространил его на сценарий и хореографию. Синтез

драматургических приёмов всех трёх слагаемых и составляет, по Слонимскому, драматургию балета» [3].

Но противоречия наметились уже в том, что отождествление драматургии балета с драматургическим сценарием оказалось несостоятельным, поскольку качество сценария не гарантирует качества спектакля. Ошибочными были и параллели с музыкальной драматургией. Хорошие по качеству музыкальной партитуры, но плохие по драматургии спектакли не гарантировали балетам сценической жизнеспособности.

Стало понятно, что причину следует искать в синтетической природе хореографического искусства, где драматургия создается, как правило, средствами литературы, облеченными в форму сценария или программы (в зависимости от степени сюжетности спектакля), а также (в не меньшей степени) его музыкой и хореографией.

Таким образом, драматургия балета состоит из трёх ветвей, сплетающихся воедино. Они различно соотносятся друг с другом в каждом спектакле, в зависимости от его замысла, типа и жанра. Каждая из ветвей развита в той или иной степени, в зависимости от индивидуальных возможностей и задач авторов. Из сценарного проекта вырастает балетмейстерский заказ композитору, представляющий собой проект спектакля, его структуры, формы, различных функций отдельных компонентов. Получив музыку, балетмейстер сочиняет хореографический текст. Таким образом, именно «плод содружества сценариста, композитора и балетмейстера, по Слонимскому, в конечном счете, образует драматургию балетного спектакля» [4].

С первых выступлений в печати у Слонимского постепенно вызревала идея хореографической драматургии как ведущего начала драматургии всего балета. Он видел её смысл в сознательном подчинении содержанию танца, сюжету и общим законам развития драматургии — завязке, развитию, кульминации, развязке. Во-вторых, он считал, что внутреннее развитие струк-

туры танца должно соответствовать существующим задачам её компонентов. В-третьих, — выделял тематизм, точность пластических характеристик, их развитие, столкновение, изменение, переключку, передачу пластических интонаций друг другу.

Соглашаясь с данными принципами анализа балетной драматургии, следует учитывать относительную самостоятельность хореографии в балете. Ведь её формы не совпадают целиком ни с драматическим действием, ни с музыкой, хотя хореография воплощает то и другое. Эти формы вытекают из соотношения танца и пантомимы (при этом танец является основой хореографического действия, а пантомима имеет подчинённое значение). Кроме того, они связаны также с соотношением танца классического и характерного, действенного и дивертисментного.

Автор научной монографии «Драматургия балета» М. Загайкевич подразделяет хореографическую драматургию на следующие формы:

— сюжетный балет (балетная пьеса) — театральное произведение с более или менее развернутым сюжетом, образно конкретизированным средствами музыки и хореографии. Конфликтно-действенный принцип построения образной системы, основанный на воссоздании взаимоотношений конкретных персонажей, сближает сюжетный балет-пьесу с другими сценическими жанрами искусства — театральной драмой, оперой;

— балет-драма (хореодрама) — подтип сюжетного балета, где акцентирована действенность сюжетной основы, драматизирована музыкально-хореографическая канва, а образное высказывание приближено к средствам драматического искусства и, в первую очередь, подчинено режиссёрскому толкованию. Этот подтип возник в 1930-х годах и самое яркое воплощение нашел в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева–Р. Захарова (1934);

— балет-дивертисмент, распространенный в XIX ст.: спектакль приближен

по своей структуре к концертной программе, основанной на чередовании разных танцевальных номеров;

— симфонические или бессюжетные балеты (Джордж Баланчин употребляет термин «storyless» — балет без рассказа, без фабулы) — группа произведений, которые объединяет в первую очередь обобщенно-символический характер образного высказывания, концентрация внимания на воссоздании эмоционально-психологических состояний и движений. Определяющей чертой балетных произведений данной группы является то, что они преимущественно базируются на готовых образцах инструментальной музыки, часто — симфонической. Восприятие бессюжетного балета, как и восприятие музыки, основано, главным образом, на свободных ассоциативных связях и эмоционально-чувственных реакциях;

— балетные миниатюры — популярная разновидность музыкально-хореографического творчества, более близкая концертной эстраде, чем театру. Балетные миниатюры могут быть конкретно-сюжетными, рассказывать об определенных событиях, конфликтных столкновениях, изображать чётко очерченные персонажи, характеры. Наиболее характерен для балетных миниатюр «бессюжетный» тип сценической драматургии;

— сценические произведения, которые возникли в результате сочетания, а точнее сопоставления балетных форм с другими — оперными, ораториальными и тому подобное — они составляют двойственные по видовой природе художественные произведения (оперы-балеты Ж. Б. Люлли, «Млада» Н. Римско-го-Корсакова).

Нередко в драматургически самостоятельные единицы перерастают вставные балетные эпизоды из классических опер. Так «в опере „Фауст“ Ш. Гуно балетный акт „Вальпургиева ночь“ хотя и заметно дополняет эмоциональную атмосферу оперы, это целая сценка с эмоционально-фабульной завязкой, драматичной кульми-

нацией и развязкой. Однако наиболее характерный для балетных миниатюр «бессюжетный» тип сценической драматургии — изображение определённого душевного состояния, фиксация поэтической картины» [2].

Понятно, что со времени создания балетов, которые анализирует в своём труде Ю. Слонимский (XIX столетие), и произведений балетной эпохи XX века, которые приводит в своих доказательных рассуждениях М. Загайкевич, многое изменилось. И, прежде всего, структура самих балетов, которая в период постмодерна меняет не только свои очертания, но и характер драматического действия. Однако именно эти обстоятельства помогают оценить более объективно минувшие эпохи, дать им более объективную и выверенную оценку.

Сложившаяся традиция рассматривать балетный сценарий как принадлежность литературы не раз опровергалась на практике. Там, где балетный сценарий, а значит и балет, рассматривается как явление сугубо литературное, возникает побуждение отождествлять его с драмой. В свою очередь, основные закономерности построения драмы наиболее отчётливо выявляются в балете-пьесе (наиболее распространенной разновидности советского балетного искусства), содержание которой основывается на показе достоверных действий и развертывании сюжетной линии.

Таким образом, как и в эпоху Жана-Жоржа Новерра, который колебался между приоритетами танца и пантомимы, а позднее умело их соединил, на первый план выходит действенный танец. Тот самый, что несет действенное содержание и тем самым приобретает драматургическое значение.

Выявить его помогает сценарная драматургия, где действуют общелитературные законы, правила создания произведений живописи, музыки, хореографии, архитектуры, так как она использует эти виды искусства для создания собственного произведения.

«Особенность сценарной драматургии в том, что в ней могут отличаться некоторые принципы создания художественного образа и создаются особые временно-пространственные построения» [6].

Таким образом, балетная драматургия очень часто отождествляется с его сценарной основой, то есть либретто. Это важно, поскольку сценарная канва (особенно в сюжетном балете) является тем фундаментом, на котором базируется всё смыслово-образное сооружение произведения. И всё же такое определение правомерно только тогда, когда оно не претендует на целостную характеристику образной системы: ведь содержание сценария проявляется в балете только в музыкально-хореографическом толковании, которое может предоставить ему разнообразие смысловых оттенков.

Особое значение и специфические качества в развитии балетной драматургии имеет драмбалет (драматический балет) — форма хореодрамы, типичная для балета 1930–50-х годов. Его отличительные особенности: опора на литературный сценарий при второстепенном значении музыки; наличие чёткой режиссёрской концепции, последовательно развивающегося действия и характеров. Это означало, прежде всего, использование отанцованной пантомимы, обязательное приближение танца к драматической игре; использование чистого танца лишь там, где это оправдано сюжетом: на празднествах, балах.

Таким образом, воплощая литературные произведения на балетной сцене, (что сближало балет с драматическим театром) выявилась тенденция трактовать танец как бытовой, возникающий по ходу сюжета, но не как танец, выражающий суть действия. Воплощение образа и замысла произведения решалось путём пантомимной игры или танцем с очень ограниченной танцевальной лексикой, наиболее приближённой к реальному прообразу. Танцевально-балетных спектаклях в 1930-х годах служил в большей мере

для обрисовки среды, фона действия и вводился по сюжету преимущественно там, где для него было бытовое оправдание (на празднике, во время театрального представления и т. д.). Другими словами, происходило обытовление балетного спектакля, что вело к обеднению танцевальных форм и пластики, к утрате приёмов и средств классического искусства прошлого.

В то же время история балета знает немало различных форм бессюжетного балета, начиная с самых ранних этапов (Возрождение, Барокко) и до начала XX в. В становлении бессюжетного балета важную роль сыграли симфонические танцевальные картины балетов XIX в., (сцена теней в «Баядерке», нерейд в «Спящей красавице»). На пути сближения хореографии с музыкой в русском театре возник новый бессюжетный балет. Так «Шопениана» М. Фокина стала одним из первых бессюжетных балетов нового типа.

В этом жанре работали также А. Горский, Ф. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. Мясин, Л. Якобсон, многие другие русские и зарубежные хореографы. Смысловый диапазон бессюжетного балета достаточно широк: от лирики («Шопениана») до героики (танцсимфония «Величие мироздания» на музыку IV симфонии Бетховена, поставленная Лопуховым). Среди сторонников современного бессюжетного балета есть мнение, будто законы танца сводятся к законам музыки. При таком понимании игнорируется синтетическая природа балета, что вызывает споры о правомерности бессюжетного балета вообще.

Отсутствие сюжета, тем не менее, не означает бессодержательности. Использование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, а во многих случаях и характер оформления («Шопениана») отличают бессюжетный балет, например, от абстрактной живописи как искусства беспредметного, принципиально отвергающего изобразительность. Опираясь на музыку, балетмейстер в бессюжетном балете может добиться эмоциональной содержатель-

ности и контрастных драматургических переходов. Хотя бессюжетный балет может превратиться и в формальное чередование комбинаций танцевальных па, отанцовывание музыкальной структуры и ритма, если балетмейстеры формально подходят к музыке, не вкладывая в спектакль поэтическое или драматическое настроение.

Опираясь на драму и музыку, хореография является относительно автономной и обладает самостоятельными образными возможностями. Будучи независимой, она играет в балете ведущую роль в соподчинении с драматургией и музыкой. Лучшие постановки второй половины XX века сумели поднять балетный театр на новый уровень, осуществили это путём синтеза различных форм и принципов художественной выразительности.

В передаче современного содержания, в создании художественной образности, выражающей мироощущение людей нашего времени, использованы различные выразительные средства. Очень часто хореографы для этого прибегают к танцу модерн, насыщенному, как правило, особым содержанием и образностью. Она больше, чем классический балет, раскрывает внутренний психологический мир современного человека и проблемы самопознания. Об этом писала в книге «Балет и танец в Америке» Е. Я. Суриц: «Новая пластика не идеализировала человека, а передавала болезненные человеческие ощущения в угловатом рисунке, судорожном ритме, в позах, которые противоречили традиционным представлениям о красоте» [5].

В постмодернистском танце красота ещё более отличается от классических понятий. Ведущее место в нём занял рационализм, пессимизм, сформировалось трагическое мировосприятие. Модификация эстетических категорий привела к тому, что в произведениях постмодернистов возвышенное заменялось удивительным, трагичное — парадоксальным, центральное место занимало комическое.

Изменилось отношение ведущих хореографов XX ст. к функции танца в спектакле — минимум пояснений, минимум фабулы, максимум чувств: «чтобы родилось современное искусство, — говорил Морис Бежар, — должен исчезнуть сюжет, потому что возникает новый сюжет — господствующее в произведении присутствие самого творца» [1].

В современной хореографии сюжет и событийность всё больше теряют своё значение. Хореографы постоянно доказывают, что сюжет в постановках не обязателен. Более того, они дают зрителю возможность придумать свою сюжетную линию, близкую и понятную каждому. Во многом потому, что на помощь хореографии приходят другие искусства, увеличиваются возможности, расширяются горизонты и самой хореографии. В танцевальном искусстве XXI века все меньше становится самой хореографии и всё больше — компьютерных проекций, телевизионных кадров и голосов за сценой, которые договаривают то, что не договаривает тело. К тому же, значимость и жизнеспособность современных хореографических спектаклей чаще всего зависит от возможности применения актуальных тем и сюжетов.

Танцевальная музыка усиливает и предопределяет исполнение движений каждого танцовщика, представляя своего рода программу. В постановочной работе над спектаклем балетмейстер опирается как на сценарную драматургию, так и на музыку, которая обогащает эмоциональным содержанием драматургию танцевально-пластического действия. Это существенно оказывает влияние на особенности сочинения отдельных эпизодов, на характер, формы драматургии танцевально-пластического действия. Балет определяется драматургией не только сценария, но и музыки, несёт в себе черты, родственные драматическому театру и музыкальной драматургии.

Художественный замысел балетного спектакля передаётся главным образом

путём органического синтеза сценарной и музыкальной драматургии, через их сплав в хореографическом действии. Наиболее плодотворным методом работы при создании новых балетов является совместная работа балетмейстера, композитора и сценариста.

Из сказанного можно сделать вывод, что драматургия балета представляет собой действенное развитие балетного спектакля. В его основе — сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в определённой жизненной ситуации, который развивается и разрешается на протяжении музыкально-хореографического действия. Балетный спектакль, в отличие от драматического, лишён диалога, словесного текста, сценарная драматургия существует в нём, будучи воплощённой в музыке и в хореографии. Отсутствие слова в балете компенсируется богатством человеческих переживаний, раскрытием смысла поступков действующих лиц через музыку и танец, пластику человеческого тела. Таким образом, драматургия балета является музыкально-хореографической.

Современная хореография развивается вне традиционных законов построения сценического действия. В её драматургии нет больше таких обычных компонентов как завязка, кульминация и развязка. Здесь в каждом номере свой сюжет со своей идеей, в отличие от целостного спектакля, где они развиваются в течение всего действия. Современная хореография отличается наличием философского, интеллектуального начала, она ассоциативна и иносказательна. Случается, что она является эмоциональной и интеллектуальной провокацией, направленной на расширение зрительского сознания. В многозначном смысловом пространстве современного танцевального перформанса зритель выбирает свою версию из числа возможных интерпретаций в процессе когнитивного познания.

1. Бежар М. Мгновение в жизни другого. — Кн. 1. — В чьей жизни? / М. Бежар. — М. : Рус. творч. палата, 1998. — 117 с.
2. Загайкевич М. Драматургия балету / М. Загайкевич. — Київ : Наукова думка, 1978. — С. 74–75.
3. Карп П. Балет и драма / П. Карп. — Л. : Искусство, 1979. — С. 13–14.
4. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века / Ю. Слонимский. — М. : Искусство, 1972. — 23 с.
5. Суриц Е. Балет и танец в Америке: Очерки истории / Е. Суриц // Гос. Ин-т искусствознания. — Ин-т танца (Екатеринбург). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 163 с.
6. Толченев О. Тайны сценарного мастерства / О. Толченев. — [Электронный ресурс] — Режим доступа : http://theatre.teorema.ucoz.com/dramaturgia/Tolchenov_Tajny_scenarnogo_masterstva.doc.

Playwriting of the ballet performance as a foundation for his figurative and semantic content. The paper considers some systems of drama action introduction in theatrically-scenic forms on the ballet scene — from “effective dance” to “dramatic ballet” (horeodrama). Some creation principles of the plotless ballet and the performances constructed by rules of scenario dramatic art are analyzed. The author considers some postmodern ballet methods, where classical laws of the ballet scenario are destroyed and depend only on intentions of the choreographer. At the same time nonconventional methods of connection and choreography embodied scenario dramatic art in performances.

Key words: ballet dramatic art; Yu. Slonimsky; plotless ballet; effective dance; scenario dramatic art; modern choreography

УДК 008:75.052”653”

Н. Н. Лыкова

Личностное начало и его отражение во фресковой росписи средневековой Таврики

Рассматриваемые уникальные памятники средневекового искусства, расположенные на территории Крыма, известны давно, однако до настоящего времени отсутствует их комплексное культурологическое исследование, которое позволило бы раскрыть ценностную и художественную значимость, особенности живописного стиля, проследить разносторонние связи с восточно-христианским миром.

Ключевые слова: фреска; христианство; православная культура; сакральное искусство; духовное наследие

Актуальность данной работы связана с тем, что каждое современное государство стремится представить как можно более солидный реестр своих национальных культурно-исторических памятников (культовых, археологических, архитектурных и др.), так как их наличие во многом определяет характер имиджа страны или же отдельного региона. Знакомство с ними — неотъемлемая часть интеллектуального потенциала наших современников, способных выразить и аргументировать свою собственную позицию и оценку исторического прошлого, показать его значение для настоящего.

Таким образом, памятники средневековой сакральной живописи, сохранившиеся в Крыму, имеют большое историческое и культурное значение. Они занимают видное место в культурно-историческом наследии нашего общества и, несомненно, заслуживают пристального внимания исследователей, изучающих развитие мировой и отечественной культуры.

Монументальная сакральная живопись средневекового Крыма в основном рассматривалась учеными в связи с историческими и археологическими исследованиями. Подробное описание крымских средневековых фресок дано в работе Е. В. Веймарна «Суй-

ренское укрепление» (1935) [1]. Краткое сообщение о фресках пещерных храмов Трёх всадников, Успения и Донаторов мы находим в публикации Н. И. Репникова «Эски-Кермен в свете археологических разведок 1928–1929 гг.» (1932) [8]. В книге А. Л. Якобсона «Средневековый Крым» (1966) помещены зарисовки фресок, которые были выполнены в 1928 г. Большую роль в изучении фресок сыграла монография известного историка и археолога О. И. Домбровского «Фрески средневекового Крыма» (1966), где дано детальное описание этих памятников [7]. Большой вклад в изучение фресковой живописи внес А. Г. Герцен, опубликовавший работы «О времени и причинах возникновения пещерных монастырей Крыма» и «Пещерные церкви Мангупа» (1995) [6]. Фресковые росписи пещерных храмов горного Крыма изучали А. И. Анисимов, В. Н. Чепелев, художник-искусствовед И. Э. Грабарь, искусствовед Е. С. Овчинникова. В конце 1990-х гг. Э. Н. Карнаущенко была сделана попытка реконструировать фрески храма Успения и храма Донаторов [4].

В 2001–2002 гг. И. Г. Волконская также выполнила частичную реконструкцию рисунков всех сохранившихся и читаемых фресковых композиций храмов Успения и Донаторов [2]. Однако, при наличии целого ряда интересных публикаций, посвященных монументальной живописи средневекового Крыма, до сих пор отсутствует тщательный её анализ в контексте современной культурологии, нет комплексного её осмысления в культурно-историческом процессе. Сделаем попытку в данной работе выявить сущность и значимость произведений этого средневекового художественного искусства и определить его место в истории.

Целью статьи является культурологическое осмысление фресок средневекового Крыма как феномена христианской культуры.

Объектом исследования является христианская культура периода высокого средневековья, предметом высту-

пает личностное начало в уникальной фресковой стенописи средневековой Таврики XIII–XV вв.

С конца XIII ст. крупнейшим центром византийской культуры вновь становится Константинополь, вобрав в себя всё лучшее из своих провинций. В Константинополь возвращаются деятели науки и культуры. Живя в разных местах, византийские ученые и философы были всё-таки тесно связаны друг с другом, объединенные общностью интересов и научных устремлений, они создавали сообщества. В философских и литературных трактатах ясно выражался гуманистический идеал человека, основанный на интеллектуальной культуре.

Основой процесса такого преобразования служит принципиально новый поворот в осмыслении человека и его природы в христианстве. Это древнее учение рассматривает человека как Храм Божий, вместилище богатейших даров. Человек обретает в христианстве самоценность, независимую от космологических сюжетов. Вместе с тем, рождается идеальное представление о человеке как личности, в котором телесно-чувственное понимание его наполнено жизнью, обогащено духовностью.

Каждый человек, по учению Церкви, непостижимо является полноценной личностью сразу же в момент своего зачатия в утробе матери. Однако появившаяся по воле Божией личность вечно раскрывается, развивается, обогащается, совершенствуется, наполняется духовным не только в течение всей земной жизни человека, но и после его смерти и Страшного Суда, будучи в Раю или в Аду. Все люди считаются неповторимыми, уникальными, созданными по образу и подобию Бога.

Так как человек создан Богом, он является личностью, обладающей свободой к творчеству. Свобода личности связана с тем, что она воплощает в себе надмирный дух, происходящий от Божественного Духа. Первородный грех Адама и Евы нарушил Богоподобие человека и отдалил его от Бога, однако об-

раз Божий остался неповреждённым в человеке. Вся дальнейшая история рассматривается христианством как история воссоединения человека с Богом. А сам человек — как центр и высшая цель мироздания. Природа, космос, социальная действительность осмысливаются через призму помещения Человека в Центр Вселенной. Все явления мира воспринимаются с точки зрения опыта и ценностей человека-личности. Речь идет о трактовке человека как безусловной ценности.

Крушение Византийской империи в 1204 году стало одновременно крушением мира привычных представлений византийцев о себе самих, о священной империи, о её месте в современном мире. Давнее опасение православных угрозы нападения «недостойных латинян», крепнувшее с конца XI в. от одного крестового похода к другому, оправдалось. Христиане западной части некогда единой империи, вооружившись для борьбы с «врагами Христа», разгромили христиан части восточной.

Подданные Византии пережили тяжёлое психологическое потрясение. Рухнуло благосостояние, социальное и общественное положение высшей светской и духовной знати. Судьба большинства её представителей была неразрывно связана с Константинополем. Именно Константинополь подвергся в первую очередь разгрому. Униженные и ограбленные, знатные византийцы, включая их наиболее культурную элиту, бежали в поисках спасения в провинции, например, княжество Феодоро и его округу.

Пережитая трагедия сопровождалась огромнейшими материальными и духовно-нравственными потерями, разрывом устоявшихся экономических, политических, социальных и культурных связей, дезорганизацией общественной жизни, крупнейшими миграциями населения, падением значимости церкви и монастырей в их общественной и моральной роли, утратой множества памятников культуры и искусства. Потеря единого мощного

культурного центра, в котором были сосредоточены главные творческие силы империи, разрыв политических связей, ослабление экономического обмена между бывшими имперскими землями, несомненно, играло роль общего негативного фактора в развитии областей культуры и искусства.

Всё это не могло не иметь серьезных последствий для судеб византийской культуры. Но и сами эти последствия не могли не быть разными в различных частях. По-разному и разными темпами протекали условия формирования и упрочения самостоятельных государств, коим было княжество Феодоро. Учитывать это необходимо, тем более, что избегнувшие латинской волны владычества территории были в разное время воссоединены или искали пути воссоединения политических, экономических, а главное, культурных связей с Византией.

С превращением княжества Феодоро в самостоятельное независимое государство местные культурные силы получили мощную поддержку со стороны центральной власти, т. е. стали подлинным центром региональной культуры, где усиленно стимулировалось развитие всех отраслей культуры и искусства, насколько это было возможным в настоящий момент.

В Крым хлынул из разоренного Константинополя, Фессалоники, Афин и других крупных центров империи поток беженцев, в том числе высших представителей византийской культуры, литературы и искусства, составлявших славу Византии до 1204 года. Элитарная культура бывшей империи пришла вместе с самой элитой из бывшей столицы и крупнейших культурных центров в провинцию, коим было княжество Феодоро по отношению к Константинополю, как в убежище, где деятелям культуры и искусства были обеспечены сравнительно благоприятные условия для жизни и творчества. Провинциальная культура Таврики испытала, таким образом, мощный и благотворный прилив со стороны культуры столичной, причем в такой

степени, в какой провинция Византии ранее не знала.

Культура Крыма не только сохранила достижения культуры Византийской империи предшествующего периода, но и преумножила и развила их, несмотря на то, что Крым, неоднородный по своему этническому составу, смог подготовиться к последующему культурному расцвету, который принято обозначать как Палеологовское Возрождение.

В культурном центре, каким был Мангуп уже в XIV в., процветало изобразительное искусство. Прежде всего, необычайно возросла интенсивность интеллектуально-духовной деятельности. Основное внимание было приковано к своеобразным проявлениям человеческой уникальности и свободы. Тайны универсума сокрыты в глубинах духовного мира отдельной личности, которая воспринимается как центр мироздания. Чистая человеческая сила выражается в радости, потому что является символом доброго. Она возвещает не только о жизни, но и о душе, о духовной жизни. В личности же жизнь и дух неразрывны. В радости, открытости, непосредственности сливаются все границы.

Именно христианство явило почву для европейской персоналистской традиции. В нём личность понимается как своеобразная святость, абсолют. Личность не есть нечто тварное, она представляет собой и божественное начало. Речь идет о трактовке человека как безусловной ценности космоса.

Христианство учит: в идеале телесность должна быть соотнесена с духовностью, сливаться с нею. Человеку же надлежит культивировать в себе не только человеческую плоть и рассудок, но возвращать также чувства, через которые и раскрывается личностное богатство и уникальность. В христианской традиции понятие плоти не совпадает с понятием тела.

Личность — это высочайшая степень духовного развития человека, которая представляет собой стойкую совокупность социально-значимых ка-

честв, которые характеризуют индивидуальность как уникальную субъективность, способную осваивать и изменять мир. Личность — это человек, который находится на определенной ступени исторического развития. Иначе говоря, каждая личность — человек, но не каждый человек является личностью. Человеческим индивидом рождаются, а личностью становятся. В отличие от индивида, индивидуума и индивидуальности, сущность которых формируется преимущественно на основе биологической природы человека, сущность личности опирается главным образом на её духовные и социальные качества. Понятие «личность» включает в себя совокупность всех социальных ролей данного человека, всего общественного отношения, важнейшими среди которых есть отношение к общественному долгу, а также к установкам общественной морали. Личность допускает ту или другую степень автономности и воли человека в своих действиях и персональную «личностную» ответственность за них. Таким образом, личности нет вне самореализации индивидуума, проявления им своей неповторимой индивидуальности, т. е. личность — это развитая творческая индивидуальность.

О самоидентификации личности, о тождестве личного сознания или самосознания в разные времена писали многие философы. В частности, Павел Флоренский утверждал: «Нумерическое тождество есть глубочайшая и, можно сказать, единственная характеристика живой личности», тождество личности устанавливается «через единство самопострояющей или самополагающей её деятельности» [9, с. 127–128].

Наконец, личность — это собственно тот субъект, который обладает всеми природно-индивидуальными свойствами. Само по себе личностное бытие бескачественно. Любые характеристики относятся к природе. Личность же — это тот, кто владеет этими качествами, свойствами, энергиями, кто разворачивает их в реальном бытии. Личность оказывается над-качественным,

над-природным бытийным стержнем, вокруг которого и группируются природные качественные признаки.

Мироощущение вовсе не было предельно закрытым, герметичным. Внутри личности формируется особая отзывчивость, откликнутость, открытость и даже страсть ко всему новому, готовность уловить созвучное состояние души, проникнуть в её настрой, воспринять зов другого человека. Пытливый взгляд на иные культурные и духовные миры несомненно содействовал поиску личностного духовного идеала, создавал увлекательные, захватывающие духовно-антропологические перспективы.

Поиск идеала личности приковывал внимание к таким важнейшим измерениям человеческого бытия, как любовь, творчество, страсть. Однако и такие состояния человеческой души, как горечь, тоска, печаль и скорбь, смерть представлены не менее значимыми, чем радость, ликование, оптимизм.

С данной точки зрения большого внимания заслуживают произведения фресковой росписи средневековой Таврики, в которых телесность образов соотнесена с духовным началом, сливается с нею. Тварное поднимается из безысходности бытия в стремлении достичь божественного начала, несмотря на то, что жизненные формы изящного с безобразным и наивная смесь величия и красоты с безвкусицей служат признаком молодого, не испорченного роскошью искусства стенописи средневековой Таврики. Когда оно, ещё слабое и неопытное в технических средствах, отважно стремится к достижению высоких целей и в незрелости своих элементов является прямым выражением неистощимого богатства идей, в такой же незрелости сомкнутого в таинственной области верования.

Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из фресок средневековой Таврики, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую

всегда оказывает на душу художественное произведение. Первый признак фресок средневековой Таврики — отсутствие сознательного стремления к изяществу. Они не хотят знать красоты самой по себе, и если спасаются от безобразия, то потому только, что, будучи проникнутыми благоговением к святости и божественности изображаемых личностей, они сообщают им какое-то величие, соответствующее благоговению молящегося. Вследствие этого красоту заменяют в них благородством. Во фресковых росписях XIII–XIV вв. (при всей несуразимости многих фигур в постановке и движениях, при очевидных ошибках против природы, при невзрачности большей части лиц) всё же ни одному из изображений нельзя отказать в благородстве и яркости характера, которое мог сообщить им художник только с тем условием, что он сам был глубоко проникнут сознанием святости изображаемых. Эти художественные идеалы, высоко поставленные над всем житейским, — идеалы, в которых художники средневековой Таврики выразили свои понятия о человеческом достоинстве.

Чтобы определить господствующий характер идеалов фресковой стенописи средневековой Таврики, необходимо обратить внимание на выбор самих сюжетов и на точку зрения, с которой они изображались. На средневековых фресках мы видим, какие личности более господствуют: юные и свежие или старческие и изможденные, красивые и женственные или мужские и строгие. Мы видим, что фресковая роспись предпочитает мужские идеалы женским, придавая большее разнообразие первым и не желая изображать женскую красоту и грацию. Из мужских фигур лучше удаются старческие или, по крайней мере, зрелые, характеры вполне сложившиеся, лица с бородою, которую так любит разнообразить фресковая роспись, и с резкими очертаниями, придающими типу индивидуальность портрета, как это можно видеть, например, на изображении Иоанна Предтечи в храме Иоанна Предтечи в Керчи.

Менее удаются юноши, потому что их очертания, по неопределенности нежных, переливающихся линий, сближаются с девичьими. Впрочем, изображения ангелов нередко являются во фресковой живописи замечательным в этом отношении исключением, удивляя необыкновенным благородством своей неземной природы. Ещё меньше мужских юношеских фигур удаются фигуры детские, для изображения которых требуется ещё больше нежности и мягкости, нежели в фигурах женственных. Эту сторону можно лучше всего оценить в изображениях Христа-Младенца, который обыкновенно больше похож на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившего-



Рис. 1. Фигура Марии из Деисуса в конхе апсиды храма Св. Стефана. Схема росписи по О. И. Домбровскому.

ся характера, как бы для выражения той богословской идеи, что Предвечный Младенец, не разделяя со смертными слабостями детского возраста, и в младенческом своем образе являет строгий характер Искупителя.

Потому в изображении Богородицы с Христом-Младенцем фресковая роспись не избегает намеков на природные, наивные отношения, в которых с такой грацией высказываются нежные инстинкты между обыкновенными матерями и их детьми.

Древнейший тип Богородицы, общий Западу и Востоку, на Западе получил самое разнообразное развитие; на Востоке он хотя и сохранился как остаток предания, но менее занимал воображение художников, нежели тип строгий, отрешенный от всяких намеков на земные отношения между матерью и младенцем. С этой целью Богородица изображается во фресковых росписях средневековой Таврики более задумчивой и углубленной в себя, и только наклоном головы иногда сопровождает она выражение на лице какого-то скорбного сочувствия, обыкновенно называемое «умилением».

Отрешенность от житейских условий, принятая за принцип фресковой росписи средневековой Таврики, выразилась в этой священной группе заменой семейных уз неземным союзом, в котором Богоматерь представляется мистическим престолом, на котором восседает её Божественный Сын, благословляющий своей десницей. Но иногда свобода наивной фантазии внушала художникам самые грациозные идеи, как, например, изображение Богоматери в храме Св. Стефана в Феодосии (ныне храм Св. Димитрия Солунского. Рис. 1) [7].

Греческий храм во имя святого великомученика Димитрия Солунского находится на северо-восточном участке средневекового городища, на небольшой возвышенности, расположенной между двумя водоотводными каналами, в пределах внешнего оборонительного кольца. Фресковые росписи покрывали

весь внутренний объем храма. В настоящее время сохранилась лишь малая часть росписей, но и по ним можно определить византийский стиль и высокое мастерство иконописи. На сегодняшний день лучше всего сохранилась роспись алтарной апсиды и западной стены церкви.

Идея возвышенная и строгая совмещена в нём с мелочами действительности, принимая характер сентиментальный и женоподобный именно вследствие развития женственного чувства в Богоматери, как в идеале всех смертных матерей. Этот принцип являет добрую сторону в типе Богоматери, в его применимости к повседневной обстановке действительности, но вместе с тем предлагает для фантазии слишком заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

Чтобы изъять священные изображения из мелочной обстановки ежедневной жизни, фресковая роспись возводит их в область молитвенного чествования. Величавые фигуры апостолов с обеих сторон с благоговением молитвы притекают к Господу, восседающему на престоле. Святыне молятся, обращаясь с молитвой; иные держат в руках святыне Писания в виде книги или свитка с начертанным на нём священным текстом. Само собой разумеется, что молитвенное настроение налагает заметную печать однообразия на все эти священные лица, зато предохраняет живописца от падения в тривиальность и в оскорбительную для религиозного чувства наивность, которые неминуемо обнаружались бы, если бы его слабое и неразвитое искусство откалось от служения молитве.

Живопись объемная, тоновая, красочная. Решение фигур — без излишней детализации, довольно обобщенное. Отличается от фресок столичной

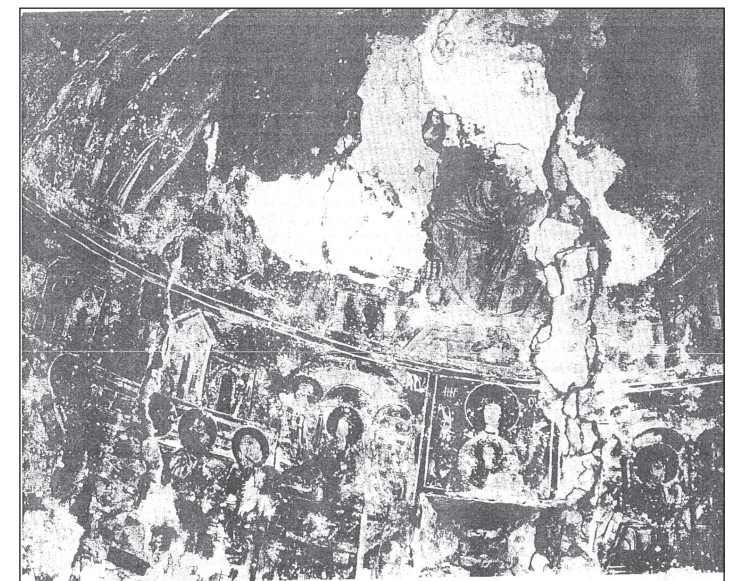


Рис. 2. Роспись алтаря храма Св. Стефана. Схема росписи по О. И. Домбровскому

школы, где живопись напоминает миниатюру с тщательной проработкой деталей ликов, рук, одежды. Здесь же изображения поданы общим цветовым пятном. Объем достигается тоновым решением того же цвета. Образы смотрятся монументально, величественно. Обращает внимание величина изображений, так же как и градация красных тонов. Цветовая гамма тёплая, насыщенная. Всё это отличает их от несколько иллюстративных, выполненных на светлом, чаще белом, без подцветки, фоне фресок Константинополя. Изображения святых выполнены в единой гамме. Необходимо заметить, что цвет помогает выявлению идеи, замысла, заложенного в решении сюжета. Цвет одежд — красный. Именно он в церковной живописи является цветом личностного начала. Красные одежды на темном фоне — рефть — смотрятся как ярко горящий светильник в чернильной темноте язычества. Однообразие молитвенной обстановки усиливается однообразием разрядов, на которые делятся изображаемые фигуры в их определенных костюмах; это праотцы, апостолы, мученики, святители и т. д. (рис 2 и 3.).

Так как в византийской живописи нет планов, то здесь ощущается явное



Рис. 3. Апостолы. Деталь сцены Евхаристии в храме Св. Стефана. Схема росписи по О.И. Домбровскому

присутствие эллинистической традиции иллюзорности, в первую очередь за счет решения иконографии.

Средневековые художники имели все основания игнорировать малозначущую подробность и ограничивать изображение главными действующими лицами. Мастера средневековой Таврики явно не были в стороне от новых веяний в мировом искусстве, а, напротив, являлись их проводниками. Одной из основных черт живописи может считаться гораздо более тесная и в то же время более многообразная, чем ранее, связь с искусством других стран. Духовное общение Крыма с южнославянскими странами особенно усиливается во второй половине XIV в. Расхождения с традицией в понимании личностного начала были, прежде всего, расхождением между рабским копированием евангелия и его свободной интерпретацией, свойственной самостоятельному и мыслящему мастеру, характерной для крымской школы стенописи в данную эпоху.

Приобщение святых средневековой Таврики к циклу общехристианскому и заимствованному из Византии внесло немного разнообразия в эту систему, а значит святые эти писались на образец типов, заимствованных из Византии. Круг святых здесь ограничивается, за немногими исключениями, князьями. Таким примером служит храм Трех

всадников, на фресках которого изображены святые Таврики, однако их имена до сих пор не персонифицированы. Аналогично, на фресках храма Донаторов изображены члены семьи, на средства которой произведена роспись храма, но имена изображенных также не идентифицированы [2, с. 135].

В настоящее время от композиции сохранился фрагмент изображений высокой фигуры с нимбом, бородатого мужчины, девичьей фигуры и молодой женщины. Также в западном аркосолии северной стены, вблизи

описанного выше изображения «княжеской семьи», рядом с фигурами двух святых воинов в рост — согласно подписям, Святого Георгия и Святого Дмитрия — помещены изображения двух «донаторов» (рис 4).

О. И. Домбровский на основе результатов изучения фресковых росписей пещерных храмов Эски-Кермена и его окружи пришел к следующему выводу: «Из многих провинциальных византийских школ живописи та школа, которая в XII–XIV вв. складывалась в Юго-Западном Крыму, была одной из наиболее поддавшихся столичному влиянию; она тесно соприкасалась с придворным аристократическим искусством Византии» [7, с. 50].

Каждое творение несёт в себе сущность вдохновителя. Именно духовность и была воплощена мастером в храме Донаторов. Меценатом была задана идея, навеянная Всевышним, а зодчий переводил её образы, не ограничивая себя уже имевшимися образцами. Безусловно, божественную идею повторить нельзя, сделать точную копию невозможно. Так что храмовая роспись Таврики, это новый, восходящий этап творчества, появившийся в памятниках городов средневековой Таврики.

Несмотря на все недостатки работы талантливого, но недостаточно искусственного провинциального мастера, в данных произведениях ощуща-

ется сильная и свежая струя раннего, но уже не провинциального стиля, зарождение новой школы, хотя и под влиянием Византийского стиля. В гармоничных по линии и цвету фресковых росписях Таврики, в выразительности и экспрессии отдельных фигур сказывается влияние столичных икон. Вместе с тем, ощущаются и собственные черты — особая монументальность композиции, достоинство, подчеркнутое в образах святых, стремление к введению пространства в изображаемое. Приведённые выше фресковые росписи являются свидетельством взлёта творческой активности художников первой половины XIV в. в Таврике.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Фресковое искусство средневековой Таврики характеризуется появлением среди живописцев ярких творческих индивидуальностей, художников, чей почерк можно сразу же определить. Их имена, в том числе тех, которые вышли из константинопольской художественной школы, нам, к сожалению, не известны. Каждая отдельная фреска представляет как бы отдельный мир с собственными внутренними

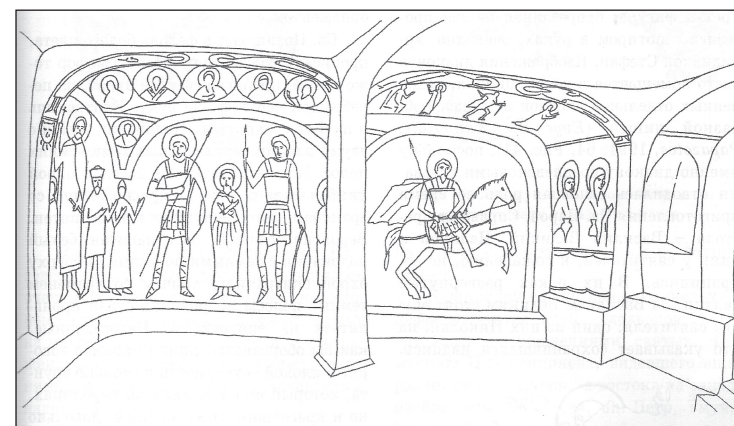


Рис. 4. Схема росписи стен и плафона купола Донаторов. Схема-реконструкция, выполненная И. Г. Волконской в 2002 г.

связями и своей атмосферой. Манера письма на фресках характеризуется теперь большей свободой и лёгкостью. В XV в. композиция начинает яснее, чем ранее, разворачиваться в глубину, отличаясь чёткостью построения. Живописцы представляли собой тонких рисовальщиков, умевших передавать сложные ракурсы фигур. Это проявилось, в частности: в акцентуации личностного начала, в повышенной эмоциональности образов, мистическом индивидуализме, в сакрализации стенописи Таврики. Так формируется вполне самобытный, уникальный, художественный крымско-византийский стиль, характеризующийся возвышенной образностью, сочетающейся с витально-бытовой конкретикой.

1. Веймарн Е. В., Репников Н. И. Сюйренское укрепление / Е. В. Веймарн, Н. И. Репников // Материалы Эски-Керменской экспедиции 1931–1933 годов. — [Под ред. С. Д. Димитрова]. — М–Л.: Огиз, 1935. — 121 с.

2. Волконская И. Г. Иконографические схемы алтарных росписей храма Успения и храма Донаторов / И. Г. Волконская // Древний город Эски-Кермен: Археология, история, гипотезы — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. — 135 с.

3. Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н. Два пещерных монастыря горной Таврики: Заметки к описанию / Н. Е. Гайдуков, Э. Н. Карнаушенко // Искусство христианского мира. — [Гл. ред. Протоиерей Александр Салтыков]. — Вып. 5. — М., 2001. — С. 247–260.

4. Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., А. В. Джанов. Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его окружи / Н. Е. Гайдуков, Э. Н. Карнаушенко, А. В. Джанов // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии. — К., 2002. — С. 114–132.

5. Герцен А. Г., Могарычѳв Ю. М. О времени и причинах возникновения пещерных монастырей Таврики / А. Г. Герцен, Ю. М. Могарычѳв // Крымский музей. — Симферополь : Таврия, 1995. — Вып. 1. — С. 7–17.
6. Герцен А. Г., Могарычѳв Ю. М. Пещерные церкви Мангупа / А. Г. Герцен, Ю. М. Могарычѳв. — Симферополь : Таврия, 1995. — 109 с.
7. Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма / О. И. Домбровский. — К. : Наукова думка, 1966. — 104 с.
8. Репников Н. И. Эски-Кермен в свете археологических разведок 1928–29 гг. / Н. И. Репников // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. — 1932. — Т. 12. — Вып. 1–8. — С. 133–149.
9. Флоренский Павел, священник. Из богословского наследия: Культ, культура и религия / Павел Флоренский // БТ. — М., 1977. — № 17. — С. 127–128.
10. Якобсон А. Л. Средневековый Крым / А. Л. Якобсон. — М–Л. : Наука, 1966 — 232 с.

The personal background and its reflection in the fresco of medieval Tavrika. The considered unique monuments of medieval art located in the territory of the Crimea are known long ago, however so far there is no their complex culturological research which would allow to open the valuable and art importance, features of picturesque style, to track versatile communications with the east Christian world.

Key words: *fresco; Christianity; orthodox culture; sacral art; spiritual heritage*

Сведения об авторах

Баранкевич Лилия Фаильевна — доцент кафедры белорусской музыки УО «Белорусская государственная академия музыки».

Barankevich Liliia Fail'evna

The Belarusian State Academy of Music

Воеводина Лариса Петровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры пения и дирижирования Института культуры и искусств Луганского государственного университета им. Тараса Шевченко.

Voevodina Larisa Petrovna

Candidate of Pedagogical Sciences

The Institute of Culture and Arts of The Lugansk State T. Shevchenko University

Кабачѳк Наталья Леонидовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Kabachek Natal'ia Leonidovna

Candidate of Art Criticism

The Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Куртбединова Лейля Тахировна — преподаватель кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет».

Kurtbedinova Leilia Takhirovna

The Crimean Engineering and Pedagogical University

Лыкова Наталия Николаевна — кандидат культурологии, преподаватель высшей категории, преподаватель Симферопольского колледжа железнодорожного транспорта.

Lykova Nataliia Nikolaevna

Candidate of Culturology

Simferopol College of Railway Transport

Максимова Антонина Сергеевна — преподаватель кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова».

Maksimova Antonina Sergeevna

The Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Маркова Елена Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Markova Elena Nikolaevna

Doctor of Art Criticism, Professor

The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Михальченко Михаил Степанович — профессор кафедры изобразительно-го искусства, методики его преподавания и дизайна Гуманитарно-педагогической академии (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского» в г. Ялте.

Mikhal'chenko Mikhail Stepanovich

Humanities and Education Science Academy (Branch) of V.I. Vernadsky Crimean Federal University in Yalta

Нилова Вера Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова».

Nilova Vera Ivanovna

Doctor of Art Criticism, Professor

The Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Самохина Наталья Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского государственного университета им. Тараса Шевченко.

Samokhina Natal'ia Nikolaevna

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

The Institute of Culture and Arts of The Lugansk State T. Shevchenko University

Чайка Елена Владиславовна — кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Chaika Elena Vladislavovna

Candidate of Art Criticism

The Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Черникова Светлана Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского.

Chernikova Svetlana Valentinovna

Candidate of Art Criticism

The Lugansk State M. Matusovsky Academy of Culture and Arts

Чистюхин Игорь Николаевич — кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актёра ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры».

Chistiukhin Igor' Nikolaevich

Candidate of Pedagogical Sciences

Orel State Institute of Culture

Элькан Ольга Борисовна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Elkan Olga Borisovna

Candidate of Culturology

The Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Юдина Вера Ивановна — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры».

Iudina Vera Ivanovna

Doctor of Culturology, Candidate of Art Criticism

Orel State Institute of Culture

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

В. И. Нилова
История музыки в оптике музыкальной культурологии
(от Б. В. Асафьева к современности)4

Е. Н. Маркова
Учёность ранней Православной церковной традиции
в отечественной художественной культуре
и её влияние на музыку XIX в.10

Е. В. Чайка
Постмодерн в музыке:
«перезагрузка» классики в популярной сфере15

Л. П. Воеводина
Развитие теории музыкальной коммуникации
в отечественном музыкознании22

С. В. Черникова
Взаимодействие музыкальных культур в эпоху глобализации ...30

О. Б. Элькан
Семиосфера раннего экспрессионизма
в новаторской музыке А. Шёнберга36

Н. Н. Самохина
Истоки музыкального экспрессионизма41

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В. И. Юдина
Региональный музыкальный инструментарий Орловщины
и его роль в развитии культурных традиций края48

А. С. Максимова
Из истории русского музыкального зарубежья.
Casus Дукельский55

Л. Ф. Баранкевич
«Полесские» варианты белорусских духовных стихов
о Лазаре и Алексее Божьем человеке61

Л. Т. Куртбединова
Образно-тематическое содержание
и композиция Четырёх пьес ор. 4 С. Прокофьева71

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО,
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВ**

М. С. Михальченко
Роль художника в формировании материальной среды80

И. Н. Чистюхин
Символика цветовой палитры
в современной практике духовных (православных) театров:
проблемы восприятия и определения84

Н. Л. Кабачёк
Драматургия балетного спектакля
как фундамент его образно-смыслового содержания90

Н. Н. Лыкова
Личностное начало и его отражение
во фресковой росписи средневековой Таврики97

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Искусствоведение

№ 7 (2015)

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати 27.08.2015
Формат 189x283, Усл. печ. л. 13,02
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел.: +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Напечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.