

Новосибирская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки

С.С. Коробейников

**Статьи и воспоминания**

Новосибирск 2020

УДК 78.07  
ББК 85.31  
К68

Коробейников, С.С.  
К68 Статьи и воспоминания : сб. ст. / С.С. Коробейников. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. – 187 с.

В сборник включены статьи, опубликованные в различных научных изданиях в течение 2009–2019 гг. Проблематика статей касается истории музыки XX в. как отечественной, так и зарубежной, музыки в драматическом театре, методических подходов к преподаванию в современных условиях. В издание также включены воспоминания автора о его учителях и научных руководителях в Новосибирском музыкальном училище, Ленинградской и Новосибирской консерваториях.

ISBN 978-5-9294-0133-6

**ББК 85.31**

ISBN 978-5-9294-0133-6

© С.С. Коробейников, 2020  
© Новосибирская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки, 2020

## Содержание

Диалоги музыки и театра масок .....	4
Стилевой диалог в органных фугах Макса Регера .....	24
К вопросу о бахианстве Макса Регера (на примере его Фантазии и фуги на тему ВАСН) .....	38
«Великий и ужасный» (1917 год в жизни и творчестве Сергея Прокофьева) .....	57
Космологическая концепция в симфониях Авета Тертеряна (к 50-летию выхода человека в космос) .....	68
Космос и человек в музыке шекспировской трилогии Эймунтаса Някрошюса .....	89
Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Уствольской .....	114
Драматургический профиль Первой симфонии Лантуата .....	133
Способы противостояния кризису гуманитарного знания в учебном процессе (из опыта работы в театральном институте) .....	157
Мария Алексеевна Крафт. Случай на уроке .....	171
«Скоропортящаяся» рецензия (о Людмиле Григорьевне Ковнацкой) .....	176
Аркадий Георгиевич Михайленко. Удачная встреча .....	181

## ДИАЛОГИ МУЗЫКИ И ТЕАТРА МАСОК\*

\*Опубликовано: Театр и драма: эстетический опыт эпохи // Материалы Всероссийской научной конференции. Вып. 4. Новосибирск, 2017. – С. 25–39.

Итальянская комедия масок, активно функционировавшая с середины XVI до конца XVIII века, оказала значительное воздействие не только на развитие западноевропейского драматического театра. Немало музыкальных произведений разных эпох отражают специфику этого театра. В каждом случае тот или иной композитор вступал в диалогические взаимоотношения с эстетикой *commedia dell arte*. Выделим три варианта таких диалогов.

### **Commedia dell arte и музыкальный театр**

#### ДИАЛОГ-АДАПТАЦИЯ

В музыкально-театральных сочинениях с подобными диалогическими взаимоотношениями композиторский стиль или избранный жанр близок эстетике комедии дель арте, музыка и театр находятся здесь на одной образно-эмоциональной территории. Ее преобладающая (но не единственная) стилевая основа – классицистичность в широком смысле слова с ее живостью, жизнерадостью, доминированием скерцозного компонента в музыкальной драматургии, ее жанровая основа – комедия.

Уже в конце Высокого Возрождения, спустя всего несколько десятилетий после первого упоминания о театре масок, его стилистика преломляется в жанре итальянской **мадригальной комедии**. Это достаточно крупный ансамблевый

жанр, являющийся своеобразным гибридом усиливающейся к концу Возрождения тяги к театральности и стилистике музыкального мадригала. Немало мадригальных комедий, исполняемых и сегодня, написал Адриано Банкьери (1568–1634).

Одно из наиболее известных сочинений этого жанра – **«Амфипарнас»** («Предгорье Парнаса», «У подножия Парнаса») его старшего современника **Орацио Векки** (1597). Персонажи этой драматически-мадригальной сатиры в трех актах – простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные, ловкие слуги – типичные маски комедии дель арте. Своеобразие жанра заключается в исключительно ансамблевом характере пения, в отсутствии соло. Так, в начале пьесы разыгрывается комическая сценка: слуга Педролин забрался на кухню и потихоньку угощается вином, Панталоне же безуспешно зовет его. Вопросы Панталоне и ответы его слуги поручены группам хоровых голосов, слова же хозяина «А что ты делаешь на кухне?» передаются всем составом пятиголосного хора. «Вероятно, комедия исполнялась мимически, а все партии пел за кулисами хор» (Крунтяева, с. 5).

В тексте, созданном самим композитором, смешаны, как это и было свойственно комедии масок, различные диалекты (кастильский, ломбардский, болонский, тосканский, еврейский), переплетены народный язык и высокий стиль, слышны звукоподражания и крики животных.

Написанная в мадригальном стиле, комедия Векки, как и другие примеры этого жанра, является одной из непосредственных предшественниц оперы, а точнее, прообразом комической оперы.

Итальянская опера-buffa и сама по себе и в своих музыкально-театральных истоках тесно связана с комедией масок.

Комические интермедии в антрактах оперы seria и диалектные неаполитанские и венецианские комедии с музыкой, являющиеся предысторией оперы-buffa, взяли от театра масок образные диспозиции, типы характеристик и сюжетов, отношение к певцу – мобильному, актерски заразительному, склонному к театральной импровизации.

Все это относится и к первому классическому образцу оперы buffa – «**Служанке-госпоже**» Дж. Б. Перголези (1733). Несложная интрига оперы заимствована из круга типовых сюжетов комедии дель арте. Персонажи близки маскам этой же комедии: Уберто, ворчливый и вечно всем недовольный старик, мнящий себя хозяином, а на деле одураченный проstack (тип Панталоне), Серпина, молоденькая служанка, ловкая и грациозная субретка (тип Коломбины). «Партии обоих неразрывно связаны с мимикой, жестом, ритмическим движением, побуждают к нему, требуют его» (Ливанова, с. 150). Образы Уберто, Серпины, слуги Веспоне (роль основана на пантомиме, без текста и без пения), как и другие потомки масок, получают развитие в операх конца XVIII века. Этих авторов довольно много (Галуппи, Пиччини, Гульельми, Сарти, Сальери, Фьораванти и др.). Следует выделить выдающегося мастера комической оперы Джованни Паизиелло (среди его наиболее известных опер – «Смешные влюбленные», «Севильский цирюльник», «Мельничиха»). Забавно, что у Паизиелло тоже есть «Служанка-госпожа» (1781) – эта опера была написана им для Петербурга, в котором он тогда работал, на несколько измененное либретто первой «Служанки». Еще один классик жанра – Доменико Чимароза, у него около 80 опер и почти все – буффа (правда, наиболее известная из них – «Тайный брак» – менее других связана с комедией масок). Оперы Моцарта (начиная с «Мнимой

простушки» и заканчивая «Так поступают все») и Россини также используют образно-сюжетные элементы *dell arte*.

От стилистики Перголези естественно протянуть нить к сочинению совсем иного времени, стиля и жанра. Имеется в виду балет **Игоря Стравинского «Пульчинелла»** (1920), в котором не только используется музыка Перголези и его современников, но и тип сюжета и образов, восходящих к комедии масок в их неаполитанском варианте. Либретто балета основано на рукописи комедийного сценария XVIII века, найденной в Неаполе Сергеем Дягилевым. На ее основе и выросла драматургия балета о любимом герое неаполитанской улицы Пульчинелле с его длинным, уныло повисшим красным носом, о его жене Пимпинелле, поклонницах Росетте и Пруденце, о ревнивых кавалерах этих молодых красавиц, о мнимой смерти Пульчинеллы и его веселом воскрешении. В творческой эволюции Стравинского «Пульчинелла» – первый опыт адаптации стиля XVIII века, что для композитора на три десятилетия станет главной осью творчества и получит название *неоклассицизма*. Тщедушный и невзрачный, постоянно третируемый Пульчинелла в творчестве Стравинского является аналогом другого слабого и жалкого героя – Петрушки. Эта русская маска также имеет особое значение у композитора – с балета «Петрушка» по сути началось вхождение Стравинского в мир большой европейской музыки.

От Перголези тянутся нити и к другому композитору XX века – итальянцу **Ферруччо Бузони**. Две его комические оперы, одновременно поставленные в 1918 году, – театральное каприччио «Арлекин, или Окна» и китайская сказка «Турандот» демонстративно, в характере творческого манифеста опираются на концепцию театра масок.

Будучи музыкантом-интеллектуалом, Бузони при создании этих опер теоретически обосновал свое творческое кредо. Из двух типов театра, существовавших в первые десятилетия XX века – «театра представления» и «театра переживания» Бузони безоговорочно встал на позицию первого. Он исходил из того, что театр условен уже по своей сущности, а это значит, что он не способен и не должен стараться стать точным отражением жизни. А раз так, то спектаклю следует быть ярким и эффектным представлением, зрелищем, актер должен лицедействовать, а не жить на сцене. Три компонента синтетического театрального целого – музыка, зрелище и текст – в условном театре могли расходиться, то есть контрапунктировать, что предполагало тщательное драматургическое обоснование.

Избранная Бузони стилистика комедии дель арте стала для него возможностью реализовать эти идеи на практике. Яркость и зрелищность, «отчуждение» актера от роли, буффонада – эти и другие черты «условного театра» стали исходными пунктами композитора в сочинении опер «Арлекин» и «Турандот». Сюжет «Арлекина» литературных источников не имел. Опираясь на типы сюжетики комедии масок, Бузони сам создал либретто. Его основа – похождения Арлекина, выступающего в обличьях плута, капитана и супруга. В центре интриги – любовь Арлекина к жене портного, красавице Аннунциате. Арлекин проникает в ее дом, переодевшись капитаном, но свиданию мешает ревность жены Арлекина Коломбины. Все же Арлекину удается обмануть жену и уговорить Аннунциату бежать с ним.

Кроме Арлекина и Коломбины в опере участвуют и другие маски итальянской комедии – доктор Бомбасто, кавалер Леандро, аббат. Композитор использовал формы и приемы

старой оперы-буффа, которые сочетаются с современным комедийно окрашенным музыкальным языком, демонстративно включивший реминисценции опер-буффа XVIII – начала XIX века (Моцарт и Россини).

Во фьябе Гоцци «Турандот» счастливо сочетаются два жанра, которые Бизони считал идеальными для оперного либретто: сказка и комедия. Композитор создал это сочинение на основе своей музыки к постановке пьесы Гоцци. Пяти-актную фьябу Бизони переделал в компактную композицию из двух действий. В драматургии он аккуратно следовал интриге Гоцци, однако значительно сократив многие эпизоды. Именно хорошо знакомые маски – Труффальдино (главный евнух) и два министра – Панталоне и Тарталья, музыкально воплощенные в нарочито простой, песенно-наивной стилистике, усиливают в опере буффонное начало.

В обеих операх Бизони использовал номерную структуру классицистской оперы-буффа с ее четким разделением на речитативы и арии, а также то, чего не было в этом итальянском жанре и что связывает его с комедией масок – разговорные диалоги. Роль Арлекина вообще разговорная, Аннунциаты – пантомимическая (как слуга Веспоне у Перголези). В опоре на современный музыкальный язык Бизони, как и Игорь Стравинский, успешно реализовал стилевые методы неоклассицизма.

«Пульчинелла» Стравинского и две оперы Бизони, являющиеся почти ровесниками, по-разному реализуют диалог с избранными моделями. Если у Бизони господствует оригинальная музыка, приправленная стилистикой XVIII века (стилевое варьирование), то у Стравинского в его балете доминирует авторский текст XVIII века, что делает его произведение близким к обработке, или транскрипции чужого

музыкального материала. В «Пульчинелле» возникает своего рода двойной диалог: адаптация не только стилистики буффонного театра, но и чужого музыкального текста.

В контексте разработки эстетики условного театра в опере необходимо затронуть комическую оперу **Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»** (1919), в которой композитор развивал идеи выдающегося отечественного режиссера Всеволода Мейерхольда. Говоря об упадке современного театра и видя проявления кризиса в избыточной литературизации спектакля, Мейерхольд параллельно идеям Бузони стремился опереться на яркую театральность и зрелищность условного театра, среди видов которого он в качестве перспективного варианта рассматривал эстетику *commedia dell'arte*, в частности, ее преломление во фьабе Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». В 1914 г. Мейерхольд переработал эту пьесу совместно с Владимиром Соловьевым и Константином Вогаком. До постановки дело так и не дошло, но эта драматургическая разработка была опубликована в 1-м выпуске театрального журнала, который в 1914–1916 гг. издавал сам Мейерхольд и которому даже дал название в честь пьесы Гоцци – «Любовь к трем апельсинам». Мейерхольд «заразил» своими идеями С. Прокофьева, который блестяще реализовал их в одноименной опере.

Сам Гоцци в своей пьесе, написанной (как и некоторые другие) с пародийно-полемическими целями, высмеивал приземленную прозаичность и натуралистичность, на его взгляд, творений своего современника и противника комедии масок Карло Гольдони, который стоял на совершенно иных эстетических позициях.

Тип оперы, восходящий, благодаря избранному литературному первоисточнику, к итальянской опере-*buffa*, стал

в творчестве Прокофьева, стремящегося в первой половине творческого пути к неповторяемости концепций, жанровым уникалом.

Обращение Прокофьева к указанному типу театра дало, во-первых, нечастую для музыки 10-х годов направленность к бодрости, оптимизму, душевному здоровью и жизнерадостному смеху, во-вторых, демонстративное преобладание внешнего действия над внутренним, динамику движения, усиление значимости визуального начала, что проявляется в крайней лаконичности либретто и обилии наполненных действием бестекстовых зон. Основное внимание здесь уделяется сценическому движению, смене ситуаций, многочисленным шествиям, танцам, пантомимическим сценам, словом, явно балетному компоненту. Статичные оперные формы вроде арии или монолога изгоняются в пользу кратких действенных ариозо. Используются приемы словесного *остинато* (многократный повтор одного слова, например, «Фарфарелло» в начале 6-й картины в устах мага Челия звучит двадцать один раз), *девербализации* (игра магов в карты во 2-й картине проходит практически без слов; ариозо Принца в 5-й картине основано почти исключительно на его внезапном смехе).

Эстетика театра представления регулирует в опере метод характеристик, направленный не на создание индивидуальной лексики персонажей, а на воплощение типовых эмоциональных реакций (ипохондрия или веселость Принца, непоседливость Труффальдино, ядовитость Клариче и т.д.). Оригинальной представляется юмористическая inferнальность, восходящая к образам Наины и Черномора из «Руслана» Глинки.

## ДИАЛОГ-СОПОСТАВЛЕНИЕ

В этом проявлении диалогических взаимоотношений наличествуют две контрастные драматургические линии. Они воплощают разные грани бытия, и одна из них восходит к стилистике комедии масок.

Интересный пример подобного рода содержит опера немецкого композитора **Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе»** (1916)<sup>1</sup>. Оригинальность замыслу придает соединение античной драмы и импровизационного балагана в рамках одного сюжета, в ходе которого история царской дочери Ариадны, брошенной спасенным ею Тезеем, прославляется легким, фривольным тоном оценки того же события персонажами балаганного театра – Арлекином, Скарамуччо, Труффальдино, Бригеллой и их заводилой танцовщицей Цербинеттой. Здесь налицо антиномия комедии масок и театра переживания.

В либретто, написанном многолетним соавтором композитора Гуго фон Гофмансталем, соединен миф об Ариадне (это названо авторами «Оперой») с показом подготовки спектакля, основанного на этом мифе (Пролог). Капризный заказчик представления, которое пройдет в его доме, неожиданно предлагает артистам соединить трагическую оперу о брошенной Ариадне с забавной и легкомысленной клоунадой. И если музыканты и автор оперы – молодой Композитор – недоумевают и возмущаются таким странным предложением, то актеры-комики с радостью готовы импровизировать. И это неоднократное внедрение арлекинады в начинающуюся оперу об Ариадне и составляет внешнее проявление диалога-сопоставления, о котором идет речь.

Балансирование между античной сдержанностью и откровенной буффонадой реализовано в двухплановости му-

<sup>1</sup> Анализ опирается на вторую редакцию оперы.

зыкального развертывания. Чередующиеся позднероманти-ческая и скерцозно-классицистская сферы никак не влияют друг на друга. Возникает своего рода вариант параллельной драматургии, при которой сопоставляемые образные миры автономны и «плывут» по своим орбитам, практически не соприкасаясь. После жизнерадостных и игривых комедийных интермедий четырех масок с кульминацией в виде невероятно виртуозной и энергетически наполненной восторженностью и счастьем арии Цербинетты в мире ее антипода – Ариадны – ничего не меняется. Этот эллинистически уравновешенный и строгий эмоциональный микрокосм развивается по своим законам, и его эволюция к просветлению, преодолению скорби и торжеству новой любви осуществляется в русле отнюдь не скерцозном, с которым генетически связан явившийся Ариадне ее новый возлюбленный – Вакх, а умиротворенно-лирическом.

На глубинном уровне музыкально-театрального диалога в опере Штрауса сопоставлены две модели чувствования – глубокое внутреннее переживание, сконцентрированное на верности и постоянстве, своего рода идеальная любовь (мир Ариадны), и грация непрерывного обновления с непринужденными переключениями от одного увлечения к другому и счастьем переживания каждой новой любви (мир Цербинетты и мужского квартета масок). Как заметил Джордж Марек, «эти два духовных мира иронически соединяются единственным способом, каким они могут соединиться, – непониманием» (Марек, с. 257).

Приемы диалога-сопоставления являются основой взаимодействия контрастных образных сфер в опере Дж. Пуччини «Турандот» (1924). В этой отнюдь не комедии, но развернутой (в отличие от компактного одноименного сочинения

Бузони) музыкальной драме, тем не менее, достаточно развито буффонное начало, также инспирированное эстетикой театра масок. И хотя авторы либретто в содружестве с композитором заменили итальянские маски Гоцци на китайские (Пинг, Панг и Понг), что, безусловно, усилило атмосферу ориентальной экзотики, принцип музыкального воплощения масок у Пуччини нельзя не связать с принципами «театра представления», восходящими к *commedia dell'arte*. В этих сценах Пуччини музыкально воплощает различные проявления комического – от добродушного юмора до иронии и ядовито-агрессивного сарказма, не оставляя в стороне и лирический компонент. Сцены с масками эмоционально явно противостоят основной линии оперы, тяготеющей к эпико-драматической стилистике, постепенно модулирующей в мелодраму. Отношение «масочных» сцен к основной драматургической линии (Турандот – Калаф) в противовес параллельной драматургии «Турандот» Бузони может быть названо комментированием.

### ДИАЛОГ-СОПРЯЖЕНИЕ

Чрезвычайно оригинально и глубоко традиция итальянской комедии масок претворена в веристской драме конца XIX века – опере **Руджеро Леонкавалло «Паяцы»** (1892). Здесь противоположности двух эмоциональных миров, двух типов театра достигают, кажется, предела возможного антагонизма и поэтому имеют чрезвычайно конфликтные взаимоотношения. Надсюжетная сверхзадача оперы – динамическое сопряжение этих этико-эстетических позиций, их борьба, при которой одна из них торжествует победу над другой.

Главные герои сочинения – актеры-комики, исполняющие в итальянских деревушках комедии и фарсы, один из

которых и будет показан в финальной картине оперы, образуя конструкцию «театра в театре» (эта идея реализована и Р. Штраусом в Прологе «Ариадны»). Но до того Леонкавалло показывает нам то, что предшествует готовящемуся спектаклю – это любовная драма, в центре которой – супружеская измена. И вот во время комедийного представления прямо на глазах у публики жизненные коллизии вторгаются в кукольную комедию и вытесняют ее.

Главные персонажи оперы – актеры Недда, Канио, Тонио и Беппо – психологически обрисованные характеры. Вместе с тем на подмостках сцены каждый из них – условная комедийная маска: игриво-неверной Коломбины, влюбленного в нее Арлекина, комического слуги Таддео и ревнивого Паяца. Невольно возникает ситуация противостояния актера-лицедея и его человеческой сущности, которую можно назвать основным конфликтом оперы (Черкашина-Губаренко, с. 99). «Выступая в амплуа ревнивого мужа-рогоносца Паяца, несчастья которого должны вызывать беззлобный смех публики, он как бы сам попадает в ловушку, постоянно высмеивая то, что для него самого слишком значительно и серьезно», – замечает музыкальный критик (Там же). Актеры так срослись со своими театральными масками и типами сюжетов, что их спектакль неожиданно стал зеркальным отражением реальных, только что произошедших между ними столкновений: Коломбина, как и исполняющая ее роль Недда, изменяет своему мужу, которого на сцене зовут Паяцем, а в реальности Канио. Фарсовый слуга Таддео, как и исполнитель этой роли Тонио, безуспешно пытается ухаживать за Коломбиной-Неддой. Условная комедия об измене по воле Леонкавалло сопрягается с драмой и неуклонно ею вытесняется, завершаясь на глазах у зрителей реальным убийством.

В «Паяцах» балансирование между условным и реальным реализовано совершенно иначе, чем в «Ариадне на Наксосу», хотя в обоих случаях имеет место контраст позднеромантического и классицистского музыкального языка. Использованный композитором-либреттистом Леонкавалло принцип двойного действия оригинально «расщепляет» сюжет на два противоположных стиливых зеркала, в котором, как друг в друге, отражаются фарс и драма. Построенные по одной фабульной канве, они демонстрируют свою полную эстетическую несовместимость. В итоге театр переживания торжествует. Иначе и не могло быть в эстетике оперного веризма, на территории которого творил Леонкавалло. Маски итальянской комедии помогли автору оперы проакцентировать новый тип содержания, который ворвался в итальянскую оперу-драму в последних десятилетиях XIX века и опирался на бытовую и жизненную достоверность современных историй, и таким образом усилить ощущение новизны воплощаемого сюжета.

### Диалоги в камерной музыке

В рассматриваемых ниже произведениях камерного плана диалоги композиторов с итальянскими масками имеют различный характер. Адаптация осуществляется в камерной музыке на иной, нежели в театральных произведениях, стиливой основе – это романтизм первой трети и последнего десятилетия XIX века. Диалог-сопряжение оперирует стилистикой, наиболее далекой от буффонности – экспрессионизмом.

В фортепианной музыке XIX века комедийные маски талантливо отражены в программной сюите Роберта Шумана «Карнавал» (1835) и пьесе Сергея Рахманинова «Полиши-

нель» (1892, ор. 3 № 4). Обе при естественных индивидуальных различиях художественных образов, стилевой системы двух композиторов и разномасштабном формате композиций обнаруживают нечто общее – опору на определенный тип движения, свойственный избранным персонажам. Отталкиваясь от внешнего рисунка образов, оба композитора приходят к показу их внутреннего мира.

Как известно, одним из источников возникновения комедии дель арте были карнавальные празднества. В этой связи появление итальянских масок в программной сюите немецкого романтика (имеется в виду «Карнавал») вполне естественно. Музыка этого цикла воссоздает атмосферу яркого и пестрого, насыщенного танцевальностью праздника. На шумановском карнавале много различных персонажей. Это и так называемые давидсбюндлеры – члены придуманного Шуманом творческого союза, в который, по его замыслу, входили передовые музыканты современности. В «Карнавале» давидсбюндлеров представляют Шопен, Паганини, талантливая юная пианистка Клара Вик (будущая жена Шумана) – здесь ей дано имя Киарина, и сам автор, спрятавший себя за двумя портретами Эвзебия – Флорестана. Есть и танцующие безымянные персонажи.

На празднике мы также видим квартет масок – это Пьеро, Арлекин, Панталоне и Коломбина. Перед нами разные темпераменты, показанные через типы движения.

Несколько подробнее следует остановиться на маске Пьеро, поскольку она довольно популярна в музыке, но является французским аналогом итальянской маски слуги Педролино. Во французском ярмарочном театре Пьеро изначально был крестьянином-мукомолом, отсюда – набеленное лицо персонажа. Костюм слегка трансформировался, из слу-

ги он превратился в несчастного возлюбленного, пылающего безответной любовью к Коломбине (еще одно заимствование у итальянцев). Именно на сцене парижского театра «Комеди Итальян» Педролино и превратился в Пьеро. С XIX века персонаж уже окончательно закрепился в качестве символа наивности, меланхоличности и неловкости.

У Шумана меланхолик и увальень Пьеро с забавно спотыкающейся походкой отражен в фигуре мечтательного Эвзебия, утонченно-полетный Арлекин – в бурном темпераментном Флорестане (обе пьесы насыщены динамическими контрастами и трехдольностью, отражающей вальсовую танцевальность). Эти параллели наводят на мысль об уподоблении масок Пьеро и Арлекина двум половинкам сущности самого композитора, ибо, как уже давно признано, Флорестан и Эвзебий являются двойным автопортретом Шумана. А это означает, что Шуман в какой-то степени отождествлял себя и с Пьеро и с Арлекином – с маской плачущей, нервно-меланхоличной и с маской жизнерадостной и активной. Вполне романтическая двойственность!

Панталоне и Коломбина в «Карнавале» образуют динамичный дуэт, в котором мужская и женская темы идентичны, но отличаются регистровкой и образуют имитационную структуру, подчеркивающую интонационное единение двух персонажей. Думается, что для Шумана сущность маски Панталоне в данном случае заключалась не в его амплу купца и скупого старика, игравшего довольно негативные роли в интригах комедий дель арте, а в еще одном проявлении *скерцозного начала жизни*, которым буквально переполнена сюита Шумана. Музыка пьесы «Панталоне и Коломбина» полна движения – предельно быстрого, возбужденного в крайних разделах и грациозно-лиризованного в середине.

В пьесе Рахманинова, относящейся к началу его композиторской деятельности (автору было 19 лет), господствует прыжковая пластика. Полишинель (это французский аналог Пульчинеллы) – образ шута, клоуна. Различные источники описывают его как горбуна с огромным крючковатым носом, веселого задиру и насмешника в дурацком красном колпаке, неисправимого болтуна, совершенно не умеющего хранить секреты.

Для Рахманинова в его музыкальной характеристике главными были двигательная активность и переменчивость настроения Полишинеля. Ладово-регистровая трансформация основного мотива делает его то радостно-возбужденным (напоминающим веселый колокольный перезвон), то тихим и сумрачным. Тема среднего раздела воплощает мир грез и вскрывает романтическую настроенность души этого шута и клоуна. Но внезапно греза обрывается вторжением прыжков – так начинается реприза пьесы. Это похоже на резкое и грубое пробуждение после сладостного оцепенения. Завершающие пьесу акцентированные прыжки и скачки звучат отнюдь не миролюбиво, напротив, они словно угрожают, как будто герой пытается утвердить свою никому не заметную силу чуть ли не агрессивной позой – вопреки шутовскому колпаку. Не случайны поэтому прорывающиеся в пьесе Рахманинова аллюзии на «Бабу-Ягу» Мусоргского из «Картинок с выставки». Итало-французская маска получила у начинающего гения явную русскую окраску.

Завершаем наш краткий обзор сочинением австрийца **Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро»** (1912). Фигура Пьеро обладала почти магической притягательностью для деятелей искусства десятых годов XX века. В контексте музыкально-

го искусства вспоминается современник вокального цикла австрийского экспрессиониста русский бард Александр Вертинский, выходявший на дореволюционную эстраду примерно в это же время в костюме печального Пьеро со своими, как он их называл, «ариетками».

Для Шёнберга маска этого меланхолика была маской Поэта, чья жизнь и творчество противостоят бездуховному, мещанскому, пошлому и обывательскому существованию. Воплощенный в цикле стихов франко-бельгийского поэта Альбера Жиро (1860–1929), Пьеро помог композитору реализовать немало новых и весьма важных для него идей.

Стилевая принадлежность сочинения – новый для начала XX века стиль музыкального экспрессионизма, рождавшийся в эти годы прежде всего в творчестве Шенберга. Основанный на деформации действительности, эстетике крика, на углублении в сферу внутреннего, духовного, подсознательного и его противопоставлении внешнему, предстающему как враждебная, агрессивная среда, экспрессионизм в варианте Шенберга совершил ряд художественных открытий (новые гармония и форма, мелодика и ритмика), а некоторые из них непосредственно связаны с рассматриваемым сочинением.

Нова и интересна идея речевой мелодии, названной композитором *Sprechgesang*<sup>2</sup>. Полуречь-полупение в «Лунном Пьеро», заимствованные композитором, по его словам, у певиц венских кабаре, означали преобладание пародийно окрашенной «новой манерности» как чертой условного театра, ибо жеманные скольжения голоса, патетический шепот, невесомые вокальные уколы, глумливая невысотная скоро-

---

<sup>2</sup> Синтез речевого и вокального начал в это же время в России творчески развивали Михаил Гнесин и Всеволод Мейерхольд.

говорка и другие неакадемические приемы вокального интонирования пробуждали при слушании ощущение едкой иронии, которой и пронизан весь цикл.

Вторая идея связана с сопряжением голоса и – это невероятно свежо – инструментального ансамбля вместо традиционного фортепиано, либо оркестра (как в песнях Малера). Комбинация восьми инструментов во всех миниатюрах различна, и это, как и отсутствие какой бы то ни было повторности в строении формы, отражает идею принципиальной изменчивости и неуловимости мгновений бытия, остановить которые, о чем мечтал гётевский Фауст, совершенно невозможно.

Наконец, третья идея связана с концепцией всего цикла. «На протяжении "трехактной драмы"» Пьеро, то опьяненный лунным светом и нежно влюбленный, то принимающий вид таинственного и изысканного денди или трусливого грабителя, по которому тоскует виселица, то балаганного паяца, забавляющего толпу грубыми проделками, то вдруг всерьез у алтаря жертвенно разрывающего грудь, чтобы протянуть людям свое окровавленное сердце» (Элик, с. 11), поэт, произносящий обличительные монологи, мучительно больной, тоскующий по идеалу и по родине, зло хохочущий и тонко ироничный, проходит через жестокую метаморфозу, чтобы в итоге отплыть на родину. В чем же заключается эта метаморфоза?

Первая часть цикла рисует Пьеро-поэта, который буквально упивается своей возлюбленной – Луной. Их дуэт наполнен экстаичностью и светоносностью. Во второй миниатюре («Коломбина») Луна сравнивается с маской возлюбленной героя из *commedia dell'arte*, который мечтает вплестать «в каштановые кудри из света лунного розы». Вторая

часть экспонирует враждебные Пьеро и Луне страшные образы Ночи и порожденной ею агрессивной людской массы. Они стремятся поглотить обоих влюбленных и добиваются успеха – Поэту отсекают голову лунным серпом. Орудием убийства становится сама духовная субстанция – в этом садизм замысла. В третьей части оказывается, что смерть Поэта была его *духовной* кончиной, но телесная оболочка этого персонажа, из которой вынули Душу, теперь прекрасно себя чувствует. Более того, этот новый, переродившийся Пьеро полностью порывает со своим «лунным» прошлым, объединяется с окружающей его бездуховно-агрессивной средой и сам превращается в изощренного садиста, унижающего всех, кто пытается вырваться из мира зла.

Вечная история – о нравственной деградации когда-то незаурядной, но в итоге потерявшей ценностные ориентиры личности под воздействием бездуховной среды. Сопрежение духовного и бездуховного имеет здесь трагический итог. Маска Пьеро оказалась в руках поэта Жиро и музыканта Шенберга и в рамках символистской поэтики и экспрессионистской стилистики источником невеселых раздумий о хрупкости человеческой природы.

Персонажи итальянской комедии и музыка, как было показано, взаимодействовали в разных стилевых и жанровых рамках. В рассмотренных музыкальных произведениях маски вводились композиторами в самый разный содержательный контекст, демонстрируя определенный универсализм, парадоксально контрастирующий с явной эстетической ограниченностью этого фарсового театра. Все это лишь подтверждает значимость рассмотренного театрального феномена в процессе развития европейской культуры.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Заславская И.Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: Автореф. дис. ... канд искусствоведения. – М., 1997.

Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века: Монография. – Л.: Музыка, 1981. – 168 с.

Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. – Т. 2. XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1982. – 622 с., нот.

Марек Д. Рихард Штраус. Последний романтик. – М., 2002. – 398 с.

Степанов О. Театр масок в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». – М.: Музыка, 1972. – 172 с.

Черкашина-Губаренко М. Об оперном форуме в Минске и не только // Музыкальная академия. – 2015. – № 2. – С. 94–100.

Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» // Музыка и современность. – 1971. – Вып. 7. – С. 164–210.

## СТИЛЕВОЙ ДИАЛОГ В ОРГАННЫХ ФУГАХ МАКСА РЕГЕРА\*

\*Опубликовано: Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 1. – С. 37–44.

Ретроспективная модель творчества чрезвычайно актуальна в сегодняшнее время. Причем достаточно значимой эта модель стала уже несколько десятилетий назад. Ощутив некую исчерпанность потенциала новаторства, двигавшего композиторское творчество все последние столетия, ряд творцов новой музыки демонстративно повернулся к прошлому – в широкой полосе от романтизма к музыкальной готике. Обилие цитат, аллюзий, коллажей, стилизаций в сочинениях самых разных композиторов нередко связывают с общей постмодернистской установкой современного искусства, для которой характерна эклектика, разного рода интертекстуальность, смешение «всего со всем», словом, то, что принципиально размывает понятие индивидуального стиля, на котором базировалось композиторское творчество последних столетий.

Но ретроспективизм в композиторском творчестве возник не сегодня и даже не вчера. Обращение к стилевым элементам, прямым заимствованиям (цитированию) и т. д. музыки «позапрошлого века» был актуальным направлением творчества уже достаточно давно – особенно с XIX века. Его проявления лишь усиливались по мере отдаления от объекта воссоздания. Пожалуй, значительнейшим проявлением данных тенденций творчества было бахианство, ставшее магнитом для многих романтиков и сохранившее свою притягательность и для мастеров современной музыки.

Между баховскими знаками – его монограммой, цитатами, различными стилевыми элементами – и музыкальным языком более поздних столетий возникал своеобразный стилевой диалог. Именно он стал одним из векторов движения композиторской мысли последних десятилетий XX века. В связи с этим полезно остановиться на одном из примеров подобного диалога в творчестве композитора, отстоящего от нас на сотню лет и находящегося в данный момент на своеобразной юбилейной оси. Мы имеем в виду немецкого композитора Макса Регера, 140-летие со дня рождения которого прошло совсем недавно и который движется ко второму значимому юбилею – 100-летию со дня смерти (1916).

Диалогичность мышления Регера опирается на сопоставление и взаимодействие стилевых систем позднего романтизма и Барокко баховского типа. Можно даже утверждать, что в масштабе всего его творчества – это самая важная черта его стиля. Интересно проследить, как осуществляется этот диалог и какую сверхзадачу реализует в нем немецкий мастер. Чрезвычайно удобным объектом рассмотрения данной проблемы являются органные фуги Регера.

Содержащая в своем инварианте ряд устойчивых геннов доромантической стилистики, fuga как никакая другая форма в XIX веке настойчиво актуализировала в композиторском сознании стилевые элементы прошлого. Подобная тенденция, проходящая через всю романтическую эпоху (достаточно примеров данного типа содержат сочинения Мендельсона, Шумана, Брамса, Римского-Корсакова и других), в высшей степени свойственна фугам Регера с их отчетливым, а порой демонстративным ретроспективизмом.

Немецкий исследователь романтической фуги К. Трапп отмечал, что «скудость романтических традиций в органной

музыке, на которые мог бы опереться Регер, и стала одной из причин его сознательного движения назад, к эпохе Барокко» (9, S. 236). Но главное, думается, было не в этом, а в благоговейно-трепетном отношении Регера к искусству немецкого Барокко, которое для него было поистине «золотым веком» отечественной музыки.

Вот почему ретроспективизм имеет в фугах Регера комплексный характер, затрагивая многие уровни формы. Прежде всего он реализуется в тяготении к элементам барочного музыкального языка как в мелодической, так и в гармонической плоскости, что концентрированно воплощается в тематизме фуг. Темы многих фуг Регера основаны на барочных интонационных моделях с ретроспективно звучащей в ряде случаев мелизматикой (см. темы фуг ор. 52 № 2 и 3, 59 № 6, 69 № 10, 80 № 4, 85 № 4) (см. нотный пример 1). Трапп по этому поводу писал, что в темах фуг Регера «просвечивает исторический стандарт барочного тематизма» (9, S. 237).

Нотный пример 1

Allegro con moto  
Регер. Фантазия Op. 52 №2  
Тема фуги

Allegro brillante e vivace  
Регер. Фантазия Op. 52 №3  
Тема фуги

Con moto  
Регер. Фуга Op. 59 №6

Регер. Жига Op. 80 №4

Регер. Фуга Op. 85 №4

Помимо характера тематизма данью эпохе Барокко выглядят у Регера часто встречающиеся стилизованные фрагменты в интермедиях. Прием комплексного воссоздания модели баховской клавир-ной жиги находим в жиге Регера ор. 80 № 4: здесь сама структура представляет собой – по классификации Вл. Протопопова – образец фугированной формы второго класса, использовавшейся в аналогичных жанрах Бахом и поэтому являющейся стилизованной. Стремление в тональном плане сохранить господство родственных тоналностей переключается с центростремительной тональной логикой фуги XVIII века.

Стремление Регера воссоздать тип фуги баховского времени с его гармоническими, интонационно-мелодическими и структурными элементами позволяет считать стилизацию важнейшей установкой творчества Регера, а ряд его фуг – последним и наиболее монументализированным в количественном отношении этапом развития стилизованной фуги в творчестве романтиков. Но стилизация у Регера и у композиторов, которые прибегали к ней в фуге, Шумана, Сен-Санса, Римского-Корсакова, Скрябина и некоторых других, представляется явлениями нетождественными. Названные композиторы ориентировались на язык, ярко контрастирующий с их собственным, и потому эффект остранения здесь был чрезвычайно силен. Для Регера же стиль Баха, к которому он тяготел с первых шагов в искусстве, явился внутренней органической частью его собственного стиля, порожденного эпохой рубежа XIX–XX веков. Поэтому гораздо чаще мы находим у Регера взаимопроникновение «старого» и «нового».

Наиболее наглядно это видно на примере гармонии фуг Регера. Ей свойственно искусное балансирование между функциональной определенностью и «размытостью», меж-

ду равномерностью смены неустоев и устоев и напряженной эллиптичностью, между диатоничностью и гипертрофированной альтерационностью с периодическими отклонениями то в одну, то в другую сторону. В результате регулирующая сила гармонии сохраняет свое значение, приобретая в то же время качество особого, не свойственного фуге XVIII века, напряжения.

Стилевой дуализм отчетливо проявляется в заключительных кадансах минорных фуг Регера. В них, с одной стороны, тенденция к обострению гармонического напряжения достигает максимальной (в масштабе фуги) степени, вследствие чего именно здесь позднеромантический характер гармонического движения и проявляет себя в полной мере; с другой стороны, разрешение этого напряжения в одноименную трезвучную тонику создает эффект снятия напряжения, преодоления противоречий и достижения гармонии. Происходит предельная интенсификация инвариантного свойства каданса, которое Б. Асафьев назвал «синтезом полярностей» [2, с. 76]. Барочное и позднеромантическое в данном случае не противоречат друг другу, а напротив, действуют в одном направлении, поскольку регеровские кадансы лишь в более напряженной форме воссоздают одну из каденционных моделей баховского стиля, для которой характерно движение к обострению неустойчивости и снятие ее мажорной тоникой. Показательно в данном случае и то, что одноименная тоника в минорных фугах Регера – свойство, не знающее исключений. Оно обнаруживается со значительно меньшей пунктуальностью и в других жанрах Регера. Для него заключительный каданс, звучащий ретроспективно, но в то же время и очень современно, становится **знаковым феноменом**, воплощающим ту же идею, которая привлекала романтиков,

часто прибегавших для этого к стилизации, – **идею достижения эстетической гармонии**. У Регера процесс движения к ней во многих случаях протекает с особым напряжением, а потому мажорный апофеоз в конце звучит весьма впечатляюще.

Органичность взаимодействия инвариантных качеств фуги с тенденциями обновления проявляется в органных фугах Регера на разных уровнях. Пьеса, ор. 59, № 6 воплощает традиционный тип славильной фуги. Ее диатонизированная гармония местами явно стилизована; наличие контрэкспозиции и классическое распределение приемов развития от тонального к аугментированному и стреттному в сочетании со строгим партитурным голосоведением усиливают ощущение стилизованности. Но гармонический язык в ряде проведений (14-м, 18-м) и заключительном кадансе приближается к позднеромантическому, и – это главное! – упомянутая «классичность» развертывания сочетается здесь с таким мощным неуклонным нарастанием от *ppp* к *fff*, а также с темповым ускорением почти вдвое, что облик фуги в итоге оказывается обновленным, причем новое не привнесено извне, а извлечено из специфических свойств самой формы.

Аналогичное сочетание в фуге ор. 69 № 2, в которой развитие темы баховского типа, попадающей в условия зигзагообразного нарастания, обнаруживает в исходной скерцозности напряженные драматические импульсы, что ведет к полиобразности.

В довольно традиционной, на первый взгляд, Фугетте, ор. 80, № 2 необычно с точки зрения классической имитационной полифонии со свойственными последней дискретно «вспыхивающими» по диагонали фактуры периодическими

имитациями бесконечное, бесплаузное развертывание мелодических линий, основанное на вариантном прорастании, которое захватывает и большую интермедию, которая занимает 17 тактов из 65 во всей фуге. Свойственный классической фуге акцент на тематическом ядре как рельефе формы уступает здесь место тенденциям, в большей степени свойственным подголосочно-контрастным типам полифонии, генетически восходящим к стилям добарочной формации.

Фуга – финал органной сонаты № 2 – также внешне демонстративно традиционна. Являясь в контексте цикла, и особенно в сопоставлении с предшествующей ей импульсивной и стихийной интродукцией символом упорядочивающего, организующего начала, она, кажется, на всех уровнях – тематическом, гармоническом, фактурном, архитектурном – апеллирует к традиции. Но и здесь Регер романтизирует драматургический рельеф, когда строит большую предрепризную интермедию (тт. 38–50) на резко контрастном материале. Характер изложения интермедии, сочетающий хроматические «вибрирующие» терцовые трели со стаккатиrowанной линией баса, который скачкообразно окружает сверху и снизу мобильный этюдopodobный пласт непрерывного движения шестнадцатыми, воплощает тип образности, который в немецкой музыковедческой литературе получил наименование «*Elfentmusik*». Легковейная динамика интермедийного эпизода, вся его гармоническая, а не линейно-полифоническая природа, резко изменившийся характер гармонии, тяготеющей к фонизму и чрезвычайно сильно трансформирующей логику функциональных сопряжений, – все это создает в данной фуге контраст почти полистилистический (см. нотный пример 2)! После этой «иррационально» появившейся и навсегда исчезнувшей интермедии реприза

фуги восстанавливает силу логически-конструктивных закономерностей, а вместе с ними и прежний характер тематизма и гармонии.

Нотный пример 2

Регер. Фуга из сонаты №2 Ор. 60  
Тема

Allegro energico

а) *mf*

а tempo (quasi vivacissimo)

интермедия

б) *pp* *f*

Таким образом, на исходе романтического века Регера привлекает задача не столько воссоздать тип барочной, и прежде всего баховской, фуги во всей ее целостности, сколько показать актуальность этого типа фуги и, шире, норм баховской имитационной полифонии в условиях постепенно движущейся к некоей критической точке позднеромантической стилистики, не столько подчеркнуть дистанцию между устойчивыми и рационально обусловленными нормами полифонического мышления XVIII века и центробежными гармоническими тенденциями позднего романтизма, сколько, напротив, продемонстрировать близость этих двух стилисовых систем и возможность их синтеза. Не случайно одно из центральных и этапных для Регера произведений – Фантазия и фуга для органа на тему ВАСН – декларирует эту же идею.

Ставшие важнейшим качеством сочинений Регера «вариации на стиль» Барокко выявляют интегрирующий характер его творчества в аспекте эволюции музыкальных стилей. Вследствие этого здесь уместнее говорить не только о стилизации, но и об адаптации барочного, в которой стилизованная fuga как частный случай является проявлением стиля самого Регера.

Различные приемы работы Регера со стилями прошлого проявляются в fugaх из других жанровых ветвей. Так, fuga для скрипки соло (в двухчастных циклах – op. 117, 1912, op. 131a, 1914; в сонатах – op. 42, 1900, op. 91, 1905) имеют характер явной стилизации в духе Барокко (об этом см. 5, с. 116–117). Показательно, что если в сонатных циклах для скрипки соло или в сюитах для альты соло (op. 131d, 1915) и виолончели соло (op. 131c, 1915) Регер «причудливо сплетает элементы разных стилей» (5, с. 117), то есть барочного и классицистского, то в fugaх подобного дуализма нет: их стилевая ориентация однозначно направлена к Баху.

Примером иного стилевого подхода является третья часть «Псалма № 100» для хора и оркестра, op. 106, 1909. Здесь, в этой славильной fugaе, напротив, традиционная для романтиков, в том числе и для Регера, стилизованность сочетается с существенным влиянием новых романтических тенденций (протяженность и крайняя детализированность тематизма, наличие семантических контрастов, мотивная связь темы fugaи с первой частью, элементы лейтгармонии и т. д.). Адаптация стилевых элементов прошлого в итоге дает новое стилевое качество.

Фигура Баха стала тем эпохальным явлением музыкальной культуры, которое оплодотворило не только стиль

романтизма и историю романтической фуги. Возвращаясь к реалиям сегодняшнего дня, видно, что бахианство регеровского типа, направленное на выявление общих, единых оснований разных художественных эпох с помощью многоаспектного стилевого диалога, в музыке конца XX века сохраняет актуальность. Рассмотрим некоторые примеры из творчества отечественных композиторов последних десятилетий XX века.

Широко представлены проявления стилизации. Смотрите органные сочинения **М. Таривердиева** конца 80-х годов, в частности, его хоральные прелюдии – пьесы, ор. 103 (№ 3 и 5), миниатюру «Картина старого мастера» (ор. 88) – они написаны демонстративно «по-баховски», с использованием его фактурных приемов и мелодико-гармонических оборотов. **В. Екимовский** в «Бранденбургском концерте» (1977) для оркестра, по его собственному признанию, «под увеличительным стеклом» показал элементы стиля Баха, в какой-то степени нарушающие общепринятые нормы мышления того времени. Перед нами типичный пример стилевого варьирования с сильным уклоном в стилизацию. «Passionlieder» **В. Мартынова** для сопрано и камерного оркестра (1977) реконструирует тип духовной песни Барокко на основе протестантского хорала; в процессе развития композитор акцентирует и даже утрирует маршевые черты песен, превращая их в финальной фазе в некие энергетически насыщенные проповеднические эмблемы.

Сопряжение бахианских элементов и языка XX века находим в последних сонатах **Б. Тищенко**. Так, в 1-й части 8-й фортепианной сонаты (1986) инвенционное двухголосие с трезвучными мотивами мордентного типа (основанными на опевании) репрезентирует необарочную установку ав-

тора. Эта же идея просматривается во 2-й части 9-й сонаты Тищенко (1992), ее тематизм отсылает к теме фуги из знаменитого баховского диптиха «Токката и фуга d-moll». Цикл **С. Слонимского** «24 прелюдии и фуги» (1994) использует различные проявления стилевой диалогичности, в том числе и ориентированной на барочные прототипы (см. прелюдии cis-moll, d-moll, Es-dur, es-moll, а также темы начальных фуг 1-го тома, опирающиеся на мотивные структуры Барокко). Сплав барочно-классицистского и современного находим в опере М. Таривердиева «Граф Калиостро» (1981).

В сочинениях Р. Щедрина, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Пярта и других осуществлялись более сложные приемы взаимодействий барочного (баховского) и современного, выводящие нас за пределы рассматриваемой диалогической тенденции. Здесь нельзя уже говорить о стилизации либо стилевом варьировании; диалог с Бахом опирается на включение редких цитат, монограммы ВАСН, иные приметы стиля, находящиеся в плоскости, скорее, этико-философской, чем конкретно языковой.

**Проблема диалога** самого разного типа в музыке последних десятилетий вышла на первый план. В частности, в ряде диссертаций последнего времени (1; 3; 6; 7) ставятся вопросы о стилевых взаимодействиях, о технике стилевого моделирования в музыке разных эпох, национальных культур и жанров. В содержательной монографии Г. Демешко (4) диалогичность рассматривается как проявление «новой нормативности», «нового музыкального мышления», открывающих для композиторского творчества принципиально иные горизонты развития.

В данной статье, напротив, акцентируются не новые проявления диалогичной модели композиторского мышления,

а преемственность некоторых проявлений стиливых взаимодействий с опытом музыки прошлого.

Рассмотренные барочные аллюзии у Макса Регера находятся «на территории» фуги. Здесь сама избранная композитором форма побуждала его к внедрению в контекст собственных идей элементов баховского языка. Но и в других жанрах Регер неоднократно обращался к этой же идее, о чем частично уже говорилось выше.

Названные композиторы нашего времени работали с различными жанровыми моделями, и их обращение к Баху не было предопределено только фугированным жанровым стилем.

Фигура Баха и его времени явственно «просвечивает» сквозь стиливые реалии современного музыкального творчества. А это, в конечном итоге, имеет ту же мотивацию, что и бахианство Регера – смею утверждать, что это глубочайшая любовь к музыке автора «Искусства фуги». В названных выше произведениях отечественных композиторов нет тех свойств работы с чужим материалом, которые позволили бы отнести указанные примеры к постмодернистской ветви современного искусства, прежде всего иронии и демонстративной эклектичности. Напротив, стилизации и стиливые варианты в музыке конца XX столетия доводят романтический принцип стиливого диалога до его логического завершения – того, что А. Соколов называл «договариванием». Подобное «договаривание» всегда имеет, если так можно выразиться, «кодовый» характер. Судя по намечающейся в настоящее время, на рубеже двух тысячелетий, глобальной смене творческой парадигмы, подобный тип диалога в музыке следующих поколений композиторов должен уступить место принципиально иным моделям творчества.

Но можно предположить, что в новых, формирующихся сегодня типах диалога фигура Баха займет одно из важных мест как важнейшая эмблема музыки вообще. А это позволяет предположить, что и в композиторском творчестве XXI века диалог с Бахом будет продолжен.

### Список литературы

1. Антонова С.Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2007. – 22 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963. – 378 с.

3. Васирук. И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Астрахань, 2008. – 24 с.

4. Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. – Новосибирск, 2002. – 343 с.

5. Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. – М., 1979. – С. 106 – 127.

6. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2007. – 23 с.

7. Урванцева О. А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: Автореф. дис. ... доктора. искусствоведения. – Магнитогорск, 2011 – 23 с.

8. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. – Ростов н/Д., 1994. – С. 21–33.

9. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. – Frankfurt-am-Main, 1958. – 335 S.

**К ВОПРОСУ О БАХИАНСТВЕ  
МАКСА РЕГЕРА  
(НА ПРИМЕРЕ ЕГО ФАНТАЗИИ И ФУГИ  
НА ТЕМУ ВАСН)\***

Посвящается 100-летию со дня смерти М. Регера

\*Опубликовано: Opera musicologica. – 2016. – № 4. – С. 5–17.

Феномен бахианства чрезвычайно многолик и разнопланов. Сам этот термин, ставший употребительным в отечественном музыковедении в последней трети XX столетия, сразу же стал трактоваться достаточно широко. В статьях Т. Бочковой и А. Колягиной<sup>1</sup> отмечено несколько уровней этого феномена. Это уровень музыкального языка (цитирование, стилизация, аллюзия, адаптация), уровень композиционно-логический (формы, жанры, приемы, восходящие прежде всего к контрапункту), уровень этико-мировоззренческий, концептуальный<sup>2</sup>. Наконец, «бахианство может выражаться в широкой пропагандистике, публицистической, организационной деятельности, посвященной распространению наследия Баха»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Бочкова Т. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2. – С. 19–21; Колягина А. Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 9: В 2 ч. Ч. 1. С. 95–98.

<sup>2</sup> В статье Т. Бочковой два последних уровня названы, вслед за Т.Н. Левой, «интеллектуально-строительным» и «символическим» (Бочкова, цит изд, с. 20).

<sup>3</sup> Колягина, цит. изд, с. 95.

Широко известны факты, касающиеся начала общеевропейского баховского ренессанса, связанного с исполнением Ф. Мендельсоном «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 году. Но ясно также и то, что подобная акция была подготовлена десятилетиями подспудного увлечения музыкой Баха рядом музыкантов – исполнителей, композиторов, просветителей. Бахианцем конца XVIII века можно без преувеличения считать Моцарта, для которого знакомство с произведениями Баха в 1781 году стало, по словам Г. Аберта, «великим стилистическим переломом» в творчестве<sup>4</sup>. С еще большим основанием титул бахианца следует адресовать Бетховену, с детства хорошо знакомому (благодаря своему учителю Х.Г. Нефе) с клавирными сочинениями лейпцигского кантора; он «даже вынашивал идею создания оркестровой увертюры памяти Баха на основе монограммы композитора»<sup>5</sup>. Совсем юный Мендельсон, начавший творить еще в рамках позднего классицизма, «очевидно, под влиянием своего учителя К. Цельтера активно осваивал интонационный материал и принципы формообразования барочной эпохи»<sup>6</sup> и таким образом к двадцати годам был подготовлен к осуществлению своей исторической миссии.

В романтизме по мере его эволюции все более и более усиливали удельный вес тенденции, которые можно назвать обобщающе-ретроспективными. Причем они никак не мешали новаторским установкам романтиков, а в ряде случаев

---

<sup>4</sup> Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1 / пер. с нем, ком. К.К. Саквы. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1989. – С. 134.

<sup>5</sup> Бочкова Т.Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства. – URL: <http://www.dissercat.com>.

<sup>6</sup> Зенкин К.В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избр. ст. Вып. 5. – Ростов н/Д., 2013. – С. 70.

прекрасно сочетались с ними. Тяготение к музыке барокко в самых разных вариантах (помимо Баха, важным «магнитом» для ряда романтиков был Гендель) становится для многих композиторов значимой частью их стиля. Но именно «идея Баха» с 30-х годов XIX века начала, по выражению К. Зенкина, перефразировавшего мысль Э. Делакруа о Шопене, «мучить» многих композиторов-романтиков<sup>7</sup>. «Романтическое бахианство – явление многофигурное, оно захватывает в зону своего влияния, кроме Мендельсона, Брамса, Регера, также и Ф. Листа, Р. Шумана, С. Франка, К. Сен-Санса», – справедливо отмечает исследователь<sup>8</sup>.

Бахианство XIX столетия порождено тем, что может быть названо «новым типом художественной памяти». «Если прежде мастерство передавалось непосредственно от учителя к ученику, обеспечивая продолжение и непрерывность традиции, и единственным типом памяти был естественно-генетический, то на данном этапе формируется тип культурно-исторический (А.И. Климовицкий). Он связан не только с продолжением традиций непосредственных предшественников, а с действенным интересом к творчеству позапрошлой и более отдаленных эпох»<sup>9</sup>. Прорастание принципа историзма в музыкальное мышление, в результате которого композитор-романтик мыслил не категориями «старой» музыки, а органически соединял их, сращивал с художественными принципами иной эпохи, Л. Кириллина находила еще у самых ранних бахианцев, таких как К.Ф. Цельтер, И.Г. Альбрехтсбергер, К.Ф.Д. Шубарт, И.А. Хиллер, К.Г. Нефе. «По-

<sup>7</sup> Зенкин, цит. изд., с. 72.

<sup>8</sup> Бочкова Т.Р. Немецкая органная музыка XIX века ...

<sup>9</sup> Доможирова Е.В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Петрозаводск, 2003. – URL: <http://www.dissercat.com>.

давящее большинство этих почитателей Баха сами были композиторами, писавшими вполне современную по языку музыку, совершенно не похожую на баховскую – то есть их бахианство не носило характера старомодного чудачества, а напротив, все яснее выявляло новую тенденцию к **п р о н и к н о в е н и ю п р и н ц и п а и с т о р и з м а в м у з ы к а л ь н о е м ы ш л е н и е** (разрядка моя. – С.К.)<sup>10</sup>. Можно сказать, что у романтиков этот принцип музыкального историзма стал основополагающей моделью претворения музыки «позавчерашней» эпохи. В этом романтики выступили преемниками музыкального классицизма, с большинством художественно-эстетических ценностей которого они весьма активно полемизировали.

Показательно, что интерес к творчеству Баха спровоцировал обращение композиторов XIX века к таким «арьергардным» для музыкального романтизма явлениям, как орган и фуга. Е. Кривицкая указывала на наличие во французской органной музыке рубежа XIX–XX веков достаточно развитого необарочного направления, связанного «с обращением к формам и жанрам полифонического стиля эпохи Барокко — прежде всего к фуге, имитационной технике. <...> В чистом виде соединение романтического тематизма с полифоническим типом изложения и развития мы встречаем во многих Симфониях Видора, в финальных фугах в Сонатах Гильмана»<sup>11</sup>. В немецкой музыке XIX века это приняло куда больший размах (фуги С. Зехтера, А.А. Кленгеля, Й. Райнбер-

<sup>10</sup> Кириллина Л. К истории бахианства в классическую эпоху// От барокко к романтизму: Музыкальные эпохи и стили эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: Сб. ст. – М., 2011. – URL: [www.21israel-music.com/Bach\\_Classic.htm](http://www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm).

<sup>11</sup> Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. Очерки: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2004. – С. 27.

гера, А.Г. Рихтера и др.), но среди к р у п н ы х композиторов-романтиков значительного количества органных фуг мы не найдем. За одним исключением.

Речь идет о музыканте, для которого «баховская линия» стала не единственной, но, пожалуй, основополагающей в его творчестве. Это выдающийся немецкий композитор Макс Регер (1873–1916).

Его бахианство поистине всеобъемлюще и затрагивает все четыре уровня, названные выше. Исключительность места Регера в контексте позднеромантического стиля обусловлена, помимо художественной значительности, количественным фактором – за недолгие четверть века творчества им написано 93 фуги! И одной из узловых точек увлечения ею Регером является, безусловно, *органный фуга*, которую он – и в этом у него нет конкурентов среди великих романтиков – поднял своим искусством на пьедестал и поистине короновал.

К стилю Баха Регер тяготел с первых шагов. Бахианство явилось внутренней органической частью его собственного стиля, порожденного эпохой рубежа XIX–XX веков. Свои преемственные связи с Бахом он демонстративно подчеркивал в течение всего творческого пути. Так, например, тема Пассакалии Регера из Первой органной сонаты (1899) представляет собой своеобразное переизложение темы Пассакалии Баха (пример 1).

Пример 1

Регер. Соната №1 Op. 33  
Тема пассакалии

**Andante con moto**



Интересно в этой связи привести наблюдения Уолтера Фриша, сопоставившего тему другой пассакалии Регера – из Органной сюиты, ор. 16 (1895) – с темой пассакалии своего старшего современника И.Г. Райнбергера из сонаты для органа № 8, ор. 132 (1882). Представленная выше тема и две названные чрезвычайно сходны с метроритмикой Пассакалии Баха трехдольностью, опорой на два типа длительностей – половинные и четверти, а также 8-тактовой квадратной структурой<sup>12</sup>. Баховская тема представляется в данном случае неким инвариантом, образцом-эталоном, которому следуют в своем творчестве два немецких музыканта спустя более ста лет после смерти ее автора.

Показательно и следующее высказывание Регера: «Никакая органная музыка без глубокой связи с Бахом не может существовать. наших английских и французских органичных композиторов, чистейших “антиподов” Баха, я совершенно не признаю»<sup>13</sup>. Регер глубоко осознал созвучность и необходимость баховских идей современной ему эпохе.

На примере органичных сочинений Регера следует выяснить *содержательную суть его бахианства* в сравнении с другими композиторами-романтиками.

Тенденция к сочетанию флюидов прошлого и элементов настоящего была органически присуща многим из них. Из непосредственных предшественников Регера должны быть в первую очередь названы Мендельсон и Брамс, активно стремившиеся утвердить жизненность «старых» форм, апеллируя и к элементам языка прошлого. Но то, что у них имело характер гармоничного сочетания барочно-классицистской

<sup>12</sup> Frisch W. Reger's Bach and Historicist Modernism // 19th-Century Music Vol. 25, No. 2-3. University of California Press, 2002, pp. 306–307.

<sup>13</sup> Цит. по: Крейнина Ю. Макс Регер. Жизнь и творчество. – М., 1991. – С. 17.

строгости и свойственной их индивидуальностям эмоциональной сдержанности, у Регера приобретало совсем иные проявления, что можно назвать «балансированием между вагнеровским смятением и величавым спокойствием Баха»<sup>14</sup>. Произошло это в силу увеличения стилевой дистанции между Барокко и поздним романтизмом, в результате чего возросла разнонаправленность действия их некоторых стилизованных атрибутов.

Так, например, в органной токкате Регера g-moll (op. 92 № 6) сменяют друг друга не просто два тематических материала – актив-но-действенный и экспрессивно-лирический. Оппозиционно противопоставлены два стилизованных репрезентанта: инвенционно-барочный и позднеромантический. И подобных примеров стилизованных антитез внутри одного сочинения в музыке Регера немало.

Данная антиномичность воплощается композитором и с участием фуги. Так происходит, например, в первой части сонаты op. 33, в соотношении финальных интродукции и фуги сонаты op. 60, в миниатюре «Benedictus» (op. 59 № 9) – во всех этих и подобных случаях фугированный материал излагается в подчеркнуто ретроспективной стилистике, а сопоставляемые с ним эпизоды ярко романтичны. А в финальной фуге из сонаты, op. 60 Регер вводит стилизованный контраст и внутри фуги.

Во всех подобных случаях стилизованные контрасты имеют знаковую окраску, так как фуга, как и другие музыкальные формы, является «определенным способом художественного моделирования мира»<sup>15</sup>. Соотношение барочного, проводни-

<sup>14</sup> Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. – М., 1979. – С. 119.

<sup>15</sup> Южак К. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Киев, 1990. – С. 12.

ком которого нередко становится fuga либо фугато, и романтического, как правило, воплощаемого неимитационными средствами, осуществляет взаимодействие диалектически противоположных начал: аполлонического и дионисийского, рационального и стихийного, незыблемого и эфемерного, логического и спонтанного, объективного и субъективного. А смысловой осью этих противопоставлений становится главная антитеза – гармонии и дисгармонии. Весьма показательным здесь то, что символ гармонии у Регера устремлен в прошлое, а современность оказывается лишенной устойчивого, упорядочивающего начала. В этом заключается скрытый трагизм музыки Регера: композитор не видит в современности позитивной опоры, а ищет ее только в прошлом. Не случайны следующие высказывания Регера: «Бах – начало и конец всей музыки», «В сущности все мы эпигоны Иоганна Себастьяна Баха»<sup>16</sup>.

Эти смысловые контексты выявляют основные идеи, которыми нагружена регеровская fuga. «Регер всегда мечтал о внутренней целостности стиля, но достичь ее было для него сложной задачей»<sup>17</sup>. Лишь в немногих жанрах своего творчества Регеру удалось воплотить стремление к эстетической гармонии. Fuga занимает здесь основополагающее место. Она является семантическим устоем музыки Регера, полюсом истинного и незыблемого. Fуге удалось по силам противопоставить тенденциям стилевого раздвоения, которые мучали Регера, стилевое единство на базе органичного слияния элементов разных эпох. Fуге удалось «примирить Баха с Вагнером», то есть совместить величайшее напряжение всех ресурсов при движении к цели, приводящее подчас

<sup>16</sup> Цит. по: Крейнина Ю. Макс Регер. Жизнь и творчество... С. 102.

<sup>17</sup> Крейнина Ю. Макс Регер // История зарубежной музыки... С. 213.

к некоей экзальтированности «суперкульминаций» и динамической избыточности, с господством логической закономерности и поступательностью рационально обусловленного интонационного процесса, гипертрофированную хроматику с принципами внутренней организации, изначально свойственными фуге и восходящими к Баху как к первой вершине их художественной реализации.

В связи со всем вышесказанным Фантазия и фуга на тему ВАСН, ор. 46 (1900) Регера представляется сочинением, которое в достаточно наглядной форме выявляет двойственный характер стилевых взаимодействий на стыке романтического и барочного художественных миров.

Смысл баховской монограммы волнует не одно поколение исследователей. Не вдаваясь в подробности этой отдельной проблемы, укажу на один новый поворот в ее осмыслении. В работе М. Мищенко подчеркивается идеальное совпадение монограммы ВАСН и ключевых мотивов композитора, что делает ее символичным мотивом всей музыки Баха<sup>18</sup>. Думается, что Регер как истовый бахианец не мог не написать сочинения, в котором попытался отразить важнейшие образные сферы музыки великого немца – баховские «*appassionato*», *lamento* и *Gloria*.

Особенности этого сочинения объединяют инвариантные свойства двух избранных жанровых компонентов с романтическими качествами развития. Сочетание фантазии и фуги образует диалектическое единство двух антиподов. Обеим пьесам присущ волновой принцип организации формы – и в фантазии и в фуге две большие волны, но их внутреннее наполнение противоположно.

<sup>18</sup> Мищенко М. О смысле мотива b – a – c – h (из опытов мелософии) // *Opera musicologica*. – 2010. – № 1. – С. 18–35.

Страстно-импульсивная, патетическая фантазия отличается детализированностью развития, при котором каждый такт интенсивно заполнен быстро чередующимися интонационными событиями, вследствие чего возникает, по выражению В. Бобровского, высокая «плотность формы». Она вполне соотносится с генезисом жанра, сутью которого, в интерпретации Регера, является стихийное самовыражение субъективно творящей воли, в спонтанно возникающих переменчивых эмоциональных всплесках ощущающей свою свободу.

Динамический рельеф фантазии в крупном плане дугообразен, ибо крайние точки с их почти предельной громкостью идентичны; в более детальном плане он зигзагообразен, поскольку интонационные процессы отличаются крайней импульсивностью. В то же время драматургия фантазии разомкнута, так как итогом развития является качественная трансформация уровня напряжения: драматизированное бурление чувств перерождается в апофеоз; начало и конец пьесы семантически полярны.

Мотив *BACH* тотально господствует в фантазии. Ему изначально свойственна семантика *lamento*, причем в обостренном варианте; однако она проявляется в фантазии кратковременно – в конце первого раздела, не являясь доминантной. «Генеральной интонацией» (по выражению В. Медушевского) фантазии является драматизированная патетика, так близкая многим органным фантазиям, прелюдиям и токкатам Баха. Введением барочных аллюзий (тт. 12–13, 30–34) Регер прочерчивает линию преемственности от импровизационности и импульсивности баховской эпохи к романтической страстности, связывая их в единое целое.

Фуга сопрягает барочное и романтическое иначе. Она поражает почти «математически» проведенным принципом

логического движения лейттемы цикла к максимальному и целенаправленному воплощению энергетического нарастания, осуществляющего модуляцию «от размышления к действию». В отличие от дугообразной фантазии с динамически «провисшей» серединой *pppp*, fuga имеет рельеф неуклонно сжимающейся пружины: ее крайние точки в энергетическом отношении антитетичны, а драматургия основана на таком интенсивном претворении принципа нарастания, какое вряд ли встречалось в фуге до Регера.

Излюбленный Регером прием резкого динамического контраста в сопоставлении проявляется здесь с демонстративной рельефностью, вследствие чего начало фуги с *pppp* после мощнейшего завершения фантазии образует настоящий акустический «провал». После *Gloria* идет *lamento*, которое вскрывает семантический генезис монограммы Баха, связываемый многими исследователями с барочной фигурой креста (пример 2).

#### Пример 2

Регер. Фантазия и fuga  
на тему ВАСН Ор. 46  
Первая тема фуги

*Sostenuto* (Nach und nach beschleunigen)



В процессе развития фуги Регер отсекает все спонтанное и случайное: каждый момент звучания подчинен избранной драматургической идее и почти зримо наблюдаемый «рост» темы воспринимается как объективный процесс ее самореализации. В ткани данной фуги, более чем в других фугах

Регера, наличествует удержание материала: первое противосложение сохраняется в шести проведениях, что для Регера в целом нетипично. Господствует крупный штрих: общий план крещендирования объединяет все движение в единое целое.

«Наращение – главная идея этой фуги», – писал Трапп<sup>19</sup>. Средства нарастания применяются Регером пунктуально и крайне постепенно. В этом отношении поражает четвертое проведение, в котором исполнитель должен осуществить крещендирование в пределах тишайшей звучности (*pppp – ppp*); то же самое «минимальное» крещендо осуществляется в пятом проведении (*ppp – pp*). Данные микроизменения на динамическом уровне охватывают два больших раздела фуги – первую экспозицию и вторую с общей репризой, которые образуют две крещендирующие волны, причем нарастание, начатое с появления второй темы, осуществляется более быстрыми темпами и в меньшей динамической амплитуде (от *mf*).

Также постепенно осуществляется темповое нарастание – с детально прописанными метрономическими указаниями (которые, правда, носят до некоторой степени условный характер). В итоге начальная и конечная точки агогического нагнетания отличаются друг от друга почти втрое! В фантазии же Регер ни разу не прибегнул к метрономическим обозначениям, наверняка считая их в условиях импровизационного типа изложения излишними.

Третьим важным приемом крещендирования в фуге является ритмическое дробление. Первые восемь проведений основаны на пульсации четвертями, далее с девятого

---

<sup>19</sup> Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. – Frankfurt-am-Main, 1958. – S. 246.

проведения устанавливается тип комплементарной ритмики, основанной на непрерывном суммирующем движении восьмыми. Это осуществляется не внезапно, а является следствием внедрения восьмых в предшествующих проведениях. Ритмическое пульсирование в сочетании с темповым *accelerando* – те факторы формообразования в фуге, благодаря которым нарастания сохраняют непрерывный характер даже в условиях динамического и фактурного спада при появлении второй темы (пример 3).

### Пример 3

Вторая тема фуги



Традиционный прием фактурного нарастания осуществляется Регером с длительным сохранением строгого «партитурного» го-лосоведения, которое доминирует вплоть до седьмого проведения в репризе. И лишь в оставшихся тридцати тактах из 176 происходит присущая финальным фазам интенсивная «вертикализация» ткани. И здесь движение по оси «тканевого роста»<sup>20</sup> происходит постепенно: сначала частично удваивается первая тема (3-е – 5-е проведения); в 4-м она к тому же достигает нового звуковысотного уровня, излагаясь от фа второй октавы; в 6-м и 7-м проведениях обе темы звучат в удвоении, но количество голосов не превышает пяти; в последующей интермедии вводится октавная дублировка обеих тем и постепенно внедряется аккордика;

<sup>20</sup> Южак К. Теоретический очерк по полифонии свободного письма. – Петрозаводск, 1990. – С. 42.

перед 8-м проведением появляется монограмма в увеличении, а в 8-м – при обилии звучащих голосов остаются лишь линии обеих тем, излагаемые дублировками.

Уплотнение фактуры естественно приводит разворачивание фуги к появлению *initio* фантазии. Круг, кажется, должен замкнуться, но этого не происходит, так как «семантическая кривая» диптиха не возвращается к началу: как в фуге начальное *lamento* преодолевается в последующем развитии, так и *initio* фантазии, появляясь в славильном контексте заключительной фазы фуги, полностью переосмысливается, воплощая не клочкотание эмоций, а апофеоз, «торжество созидательной деятельности разума»<sup>21</sup>, или – иначе – все более и более нарастающий триумф художественного мира Баха. Так комплексное воздействие упомянутых факторов энергетического нарастания трансформировали *lamento* в *Gloria*. В итоге начало и конец диптиха, будучи сходными тематически, разнятся драматургически. Но еще важнее здесь то, что и фантазия и фуга написаны на одну тему.

Мотив ВАСН способствует тотальной тематизации обеих пьес. В фуге вторая тема своими опорными тонами также обрисовывает контуры монограммы. Регер сумел на основе полисемантизированной четырехзвучной темы создать тип фуги, который, отличаясь предельной близостью к инварианту формы, оказывается в итоге переосмыслением этого инварианта, ибо динамизация развития носит такой многоаспектный характер, что фуга перестает быть только формой с выводом, предуказанной темой. Колоссальная дистанция между крайними точками фуги делает данное сочинение образцом симфонизации формы, но на исключительно моно-

<sup>21</sup> Должанский А. Относительно фуги // Должанский А.Н. Избранные статьи. – М., 1973. – С. 161.

темной основе, без радикальных интонационных метаморфоз, что в какой-то мере сковывало процессы симфонизации у ряда других романтиков.

Трапп находил в этой фуге борьбу «тенденций формостроительства» и сил, сопротивляющихся ему. Последние и олицетворяли средства нарастания, которые могли, по мнению ученого, привести к утрате архитектурной стройности, если бы им не противостоял целенаправленно проведенный «фугированный принцип тематического развития»<sup>22</sup>.

Полезно сравнить рассмотренное сочинение с фугами на тему ВАСН более ранних романтиков – Листа и Шумана, это поможет выявить специфичность позиции Регера.

Лист, внешне используя сходные с Регером приемы нарастания – темповое ускорение, динамическое нагнетание, фактурное уплотнение, достигает радикальных образных трансформаций темы (*lamento – furioso – maestoso*), используя монотематический принцип жанровых метаморфоз, но, и это главное, отказываясь в процессе развития от фугированного принципа изложения, в результате чего фуга по сути перестает быть фугой. О. Юферова трактует различные варианты монограммы в сочинении Листа – в согласии с его образной системой – как сопоставление мифистофельского и фаустовского начал<sup>23</sup>, что, таким образом, делает это сочинение еще одним автопортретом музыки Листа.

Подробнее следует остановиться на 6 фугах Шумана, ор. 60 (1845), поскольку в них композитор предлагает различные варианты разработки баховской монограммы и ряд решений, которые предвосхищают концепцию Регера. В этом

---

<sup>22</sup> Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger... S. 149.

<sup>23</sup> Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – С. 12.

цикле, который Трапп назвал «шумановским «Искусством фуги»<sup>24</sup>, наглядно проявляется, при сходстве некоторых моментов, различие подхода к фуге, обусловленное как индивидуальными склонностями, так и полувековой исторической дистанцией, разделившей Шумана и Регера.

Роднит двух композиторов моноинтонационная трактовка фуги, позволяющая акцентировать развивающий потенциал этой формы, что для Листа было менее существенно. Тенденции к энергетическому нарастанию проявляются в фугах № 1, 4 и 6, причем в первой Шуман использует и темповое ускорение. Стилиевой облик фуг Шумана отличается сочетанием ретроспективизма как стилевой доминанты с элементами новых романтических языковых средств. 1-я, 2-я и 6-я фуги отличаются равновесием баховского интонационного строя, заданного темой, и рядом романтических гармонических деталей (см., к примеру, тт. 143–158 в фуге № 2). Здесь возникает то органичное взаимодействие двух эпох, при котором выявляется не различие, не временная дистанция, а общность между ними (это подход и Регера!). Вл. Протопопов писал, что в фугах Шумана намечена «не только перспектива, но и ретроспектива музыкальных форм баховской и более ранней эпохи»<sup>25</sup>.

В фугах Шумана при сравнении с «баховским» диптихом Регера выявляется и преемственность Регера со своим предшественником и творческая независимость от него. Даже наиболее близкая Регеру последняя фуга Шумана более брутальна, чеканна и лишена той детализированности, страстности и напряженности, которая присуща фуге Регера<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Трапп К. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger... S. 90.

<sup>25</sup> Протопопов В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века // История полифонии. Вып. 4. – М.: Музыка, 1986. – С. 78.

<sup>26</sup> Об этом писала Ю. Крейнина. См.: Крейнина Ю. Макс Регер // История зарубежной музыки. – М., 1988. Вып. 5. – С. 85.

Уолтер Фриш назвал позицию Регера историзованным (или исторически обусловленным) модернизмом [historicist modernism]<sup>27</sup>, имея в виду то, что пиетет Регера по отношению к Баху не инициировал «охранительности», консервативности его творчества. Об этом чувстве «музыкального историзма» речь шла выше – в связи с самыми первыми бахианцами-классицистами XVIII века. По мере удаления от баховского времени это чувство нарастало у многих музыкантов. И Регер не был здесь исключением. Будучи «сверх меры» увлеченным Бахом, он продолжал разрабатывать позднеромантическую стилистику, стараясь идти в ногу со своим временем. В этой связи Фриш приводит следующее высказывание Регера о Брамсе: «Что обеспечит Брамсу бессмертие, так это ни в коем случае не его зависимость от старых мастеров, но только то, что он знал, как производить новые, небывалые психологические [seelisch] эффекты на основе своей собственной духовной сути»<sup>28</sup>. Фриш добавляет: «Это же можно отнести и к самому Регеру»<sup>29</sup>.

Я присоединяюсь к этой мысли и подчеркиваю: Бах стал для Регера, как и для других выдающихся романтиков, мощным импульсом для созревания их собственного новаторства, и только такой подход позволил им создавать перспективные художественные концепции.

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1 / пер. с нем, коммент. К.К. Саквы. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1989. – 496 с.

<sup>27</sup> Frisch W. Reger's Bach... P. 296.

<sup>28</sup> Ibid. P. 297

<sup>29</sup> Там же.

2. Бочкова Т.Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – URL: <http://www.dissercat.com>.

3. Бочкова Т. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2. – С. 19–21.

4. Должанский А. Относительно фуги // Должанский А.Н. Изб-ранные статьи. – Л.: Музыка, 1973. – С. 151–162.

5. Доможирова Е.В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения – Петрозаводск, 2003. – URL: <http://www.dissercat.com>.

6. Зенкин К.В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избр. ст. Вып. 5. – Ростов н/Д., 2013. – С. 69–85.

7. Колягина А. Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 9: В 2 ч. Ч. 1. – С. 95–98.

8. Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1979. – С. 106–127.

9. Крейнина Ю. Макс Регер // История зарубежной музыки. Вып. 5. – М.: Музыка, 1988. – С. 203–219.

10. Крейнина Ю. Макс Регер. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1991. – 205 с.

11. Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки. Очерки: Автореф. дис ... д-ра искусствоведения. – М., 2004. – 44 с.

12. Мищенко М. О смысле мотива b–a–c–h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. – 2010. – № 1. – С. 18–35.

13. Протопопов В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века // История полифонии. Вып. 4. – М.: Музыка, 1986. – 318 с.

14. Южак К. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы: Автореф. дис ... д-ра искусствоведения. – Киев, 1990. – 42 с.

15. Южак К. Теоретический очерк по полифонии свободного письма. – Петрозаводск: Карелия, 1990. – 84 с.

16. Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – 16 с.

17. Frisch W. Reger's Bach and Historicist Modernism // 19th-Century Music. Vol. 25, No. 2-3. – University of California Press, 2002, pp. 296–312.

18. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. – Frankfurt am Main : Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1958. – 335 S.

## ПЕРЕЧЕНЬ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Нотный пример 1 – М. Рeger. Соната № 1 для органа, ор. 33, тема пассакалии

Нотный пример 2 – М. Рeger. Фантазия и fuga на тему BACH, ор. 46, первая тема фуги

Нотный пример 3 – М. Рeger. Фантазия и fuga на тему BACH, ор. 46, вторая тема фуги

**«ВЕЛИКИЙ И УЖАСНЫЙ»  
(1917 ГОД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ  
СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА)\***

\*Опубликовано: Театр и драма: эстетический опыт эпохи: Материалы Всероссийской научной конференции. – Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2019. – Вып. 6. – С. 20–28.

1917 год – один из тех периодов русской истории, для которых характерна не только необычайно мощная энергия отрицания и слома, но и сильнейшая амплитуда контрастов бытия. Начало года продолжало инерцию прошлой жизни, конец бесповоротно рвал с ней все связи. Для многих представителей русской художественной интеллигенции год Революции был наполнен ожиданиями новых и благотворных перемен. Они вряд ли могли себе представить драматизм и резкость всех последующих коллизий, включая ужас Гражданской войны, диктатуру, бытовую сумятицу, голод и многое другое. Реальное осознание геополитического масштаба происходящего слома требовало длительного осмысления, и оно не завершилось даже спустя 100 лет.

Год оказался настолько перенасыщенным зигзагами резких, крутых перемен, вызывавших подчас полярно противоположные оценки, что единую эмоциональную доминанту по отношению к ним в художественном творчестве 1917 года пытаться отыскать бессмысленно. Однако есть некая интонационная кривая, которую можно отметить у ряда выдающихся деятелей России того времени.

Первые месяцы 1917 года не развеяли эйфорических ожиданий художественной интеллигенции. Февральский этап с отречением Николая II вызвал настоящую лавину эн-

тузиазма; мир лирического созерцания, так, казалось бы, не вяжущийся с эпохой революционных сдвигов, долго не был поколеблен в поэзии Ахматовой, Мандельштама, Волошина. Русская живопись 1917 года, судя по материалам выставки «Некто 1917», организованной в 2017 году в Третьяковской галерее, вообще синонимична художественному эскапизму – здесь нет и намека на грядущие катаклизмы.

Однако логика революции неуклонно вела к сокрушению идиллии и прекраснотушных надежд. По мере своего развития революция в глазах интеллигенции превращалась во что-то агрессивное и разрушительное. И уже вскоре Ахматова написала о том, как *«В тоске смертельной мечется толпа, А за рекой на траурных знамёнах Зловещие смеются черепа»*. Хлебников в марте констатировал:

Проклятья дни! Ужасных мук ужасный стон.  
А здесь – о ржавчина и цвель! –  
Мне в каждом зипуне мерещится Дантон,  
За каждым деревом – Кромвель.

Об этой, новой, кроваво-разрушительной, ужасающей грани жизни, неожиданно вырвавшейся на передний план бытия, много писал в издававшейся им газете «Новая жизнь» Максим Горький. «Провозвестник революции», страстно ожидавший ее появления, во второй половине 1917-го негодовал по поводу «враждебного отношения темных людей к интеллигенту» [3, с. 384], ужасался «отвратительным картинам безумия, охватившего Петроград» [3, с. 373], делился своим «удручающим, убийственным впечатлением» от массового психоза, страха и паники [3, с. 373], от «ежедневного зверского избиения людей» [4, с. 13], «взрыва зоологических

инстинктов» [3, с. 15], от «гадостей, которые мы переживаем» (3, с. 374), от «безумной деятельности народных комиссаров» [3, с. 404]. Хотя «мое сердце наполняется великой надеждой и радостью даже в эти проклятые дни, залитые кровью и вином» [3, с. 404], писатель в декабре 1917 года был более пессимистом, высказываясь о революции как о «жестоком и заранее обреченном на неудачу опыте» [3, с. 404].

Итак, все более усиливающиеся сполохи русской революции значительная часть русской интеллигенции восприняла в эмоциональном диапазоне от недоумения до ужаса. В декабре 1917 Борис Пастернак в письме Ольге Збарской задавал мучивший многих вопрос и сам же на него отвечал: «Счастливее ли стали у Вас люди в этот год? У нас, наоборот, озверели все <...> Озверели и отчаялись» (цит по: [1, с. 170]). На поверхность жизненного пространства были вынесены дикие и устрашающие проявления психологии взбудораженной толпы, то, что тот же Пастернак чуть позже назовет «пьяным флотским блёвом»<sup>1</sup>.

В каком отношении ко всему происходящему было музыкальное творчество 1917 года? Композиторы XX века показали, что музыка способна весьма точно отражать все «сейсмические колебания» жизненной поверхности. Вопрос состоит только в том, хотят ли творцы отразить в своих произведениях эти колебания. Иными словами, могла ли оказаться атмосфера 1917 года в зоне их внимания уже в первых своих проявлениях?

Не ставя перед собой объемных исследовательских задач, подробнее остановимся на реакции лишь еще одного современника происходящих событий – великого русского композитора Сергея Прокофьева, которому тогда было 26

<sup>1</sup> Стихотворение «Русская революция» (начало 1918).

лет. Он отразил свое отношение к этим событиям в подробных дневниковых записях, которые вел с 1907 по 1933 год. Его музыкальные произведения 1917 года также могут быть осмыслены как отражение реакции композитора на современность, ибо музыкальное творчество, как бы оно ни было автономно и независимо по своей природе от реалистического жизнеподобия (в отличие от литературы или изобразительного искусства), всегда в той или иной степени является интонационным портретом времени.

Революционные картины возникают в дневнике Прокофьева за 1917 год в февральских страницах и далее уже не исчезают до его отъезда из России. Живя, как и Горький, в Петрограде, он более хладнокровно описывал происходящее: разворачивающиеся демонстрации и митинги, уличную стрельбу и «однообразное празднество», марширующих солдат с ружьями, которых он назвал «властителями столицы» [5, с. 644]. Первоначальная позиция музыканта была позицией стороннего наблюдателя («Я не контрреволюционер и не революционер и не стою не на той стороне, ни на другой» – см.: [5, с. 669]).

Падение самодержавия и возникновение республики вызвало у Прокофьева прилив энтузиазма, и он даже собирался написать новый гимн России. Правда, этот порыв быстро угас: «Я не сочувствовал толпе. Меня угнетало насилие» [5, с. 644].

Вскоре позиция композитора приобрела характер резкого неприятия революции. Октябрьское восстание он назвал большевистским мятежом и «надеялся, что к 9 ноября все беспорядки кончатся». Показательны следующие строки (ноябрь): «Сведения о большевиках: их победы и вандализм по всей России. Бойня в Москве» [5, с. 677]. Естественной



была досада музыканта на то, что из-за всего происходящего отменены его концерты, запланированные в Петрограде и Москве.

В условиях усиливающегося общественного хаоса он, тем не менее, продолжал невозмутимо сочинять музыку. Какой предстает в этом контексте творческая позиция композитора?

Наиболее крупными опусами 1917 года явились задуманные ранее Первый скрипичный концерт и Первая симфония. Интересно, что в обоих опусах нет НИЧЕГО от современных бурь и мрачных вихрей. Оба произведения демонстративно безмятежны. Своим идиллическим характером они демонстрируют стремление композитора отвернуться от катаклизмов сегодняшнего дня. «Классическая симфония» стала первым крупным примером неоклассицизма в творчестве Прокофьева – стиля, одной из целей которого было обращение к классической Гармонии во всей полноте этого слова. Метод стилизованного варьирования применен здесь на основе модели венского симфонизма XVIII века – самого оптимистичного и безоблачного стиля европейской музыки. Скрипичный концерт, хоть и без музыкальной ретроспекции, был написан в этом же эмоциональном ключе; он пленяет солнечным, радостно-приподнятым настроением, певучестью выразительных мелодий и изяществом скерцозных эпизодов.

Вот она – воздвигнутая Сергеем Прокофьевым пресловутая «башня из слоновой кости» во всей своей наглядности! На улицах стреляют и убивают, на свободу отпущены, по выражению Горького, «темные инстинкты масс», композитор видит все это, но в музыке своей пребывает в атмосфере идиллии. А ведь это желание отвернуться от революционных

импульсов современности и есть демонстрация отношения Прокофьева к революции. Но эта творческая позиция явно проявляет еще и желание выдающегося музыканта **защитить автономию гармонично организованного музыкального пространства**. А ведь к тому времени Прокофьев, создавший ряд дерзких опусов, шокировавших приверженцев классики, уже успел получить титулы «enfant terrible», «скифа» и модерниста.

Думается, что у этой музыкальной безмятежности есть еще одна причина – тип личности композитора, который он сам назвал «счастливым оптимизмом моего характера» [5, с. 645], что с непреложной очевидностью явствует из его дневниковых записей. Несмотря на фиксирование в дневнике негативных проявлений революционных событий, здесь есть и много иного. Молодой композитор, вопреки всему, старался жить так, чтобы суметь изо всех сил сохранить свой прежний уклад. Бóльшая часть года была заполнена вполне мирными событиями, среди которых концерты, встречи с К. Бальмонтом, Ф. Шаляпиным, М. Горьким и другими представителями художественного мира, шахматные турниры, покупка телескопа для астрономических упражнений, путешествия по Волге и Кавказу, летняя жизнь в деревенском покое на собственной даче, поездка в Ессентуки к матери, чтение Шопенгауэра и Канта. И это в то время, когда в Петрограде «стреляли и громили» [5, с. 660]. Слабым отголоском Первой мировой, которая также не добавляла гармонии в психологическом ощущении 1917 года, является августовское описание Прокофьевым боязни немецкого вторжения в Петроград, да успешно осуществленные хлопоты композитора по освобождению от военной службы. Показательно в этом смысле его сентябрьское восклицание:

«Удивляюсь, как во время войны, революции, междоусобиц и голода можно небогатому, молодому, призывного возраста человеку жить так хорошо, легко и беззаботно» [5, с. 671].

Но 1917 год был для Прокофьева неоднозначным, «двухсоставным». Правда, дихотомия «дисгармоничная современность – аполлоническое искусство» все же неточно и неполно отражает жизнь Прокофьева в 1917 году. Реалии его бытия не вмещаются в эту простую схему. Он не только творчески отстранялся от Революции, он в это же самое время непрестанно думал о ней и, следовательно, охотно выбирался из своей «башни». В октябре 1917 года под влиянием общения с молодым анархистом из Петрограда у Прокофьева возникла идея написать оперу «Анархист», быстро, впрочем, угасшая. Еще один показательный штрих: в архиве композитора имеется саркастический сонет о Керенском (!) – председатель Временного правительства назван в нем «безумным жрецом» [2, с. 173].

«Повышенная социальная температура» времени [2, с. 164] отразилась в таких сочинениях 1917 года, как порывисто-напряженная 3-я соната для фортепиано и пьеса № 19 из цикла «Мимолетности», в которой, как признался композитор, «отразились окружающие настроения» [5, с. 644].

Главным же плодом размышлений о происходящем явилось сочинение Прокофьева, в котором музыкант, так любящий менуэты, гавоты и вообще классицистскую идиллию, бесстрашно «впрыгнул» в тревожащую его современность. Правда, со свойственной подлинному искусству художественной парадоксальностью – с помощью погружения в далекое прошлое.

Имеется в виду маленькая кантата для тенора и смешанного хора «**Семеро их**», обдумывание которой началось

в апреле, а непосредственно сочинение активизировалось к концу 1917 года. Трудно найти в творчестве какого-либо художника параллельно сочинявшиеся произведения, которые явились бы настолько противоположными друг другу по всему комплексу свойств, чем, с одной стороны, лучезарные концерт и симфония, а с другой стороны – эта дикая и необузданная кантата. В последнем случае Прокофьев достиг предельной для него стилевой жесткости в обращении к современному музыкальному языку. Такой Прокофьев – скиф и варвар – отпугивал даже многих своих ценителей.

Положенное в основу кантаты и переработанное композитором стихотворение К. Бальмонта «Аккадийская надпись» из цикла «Гимны, песни и замыслы древних» (1908) является поэтической интерпретацией древнего клинописного текста на стенах ассиро-вавилонского храма, расшифрованного в XIX веке востоковедом Гуго Винклером. Герои стихотворения – семеро фантастических великанов<sup>2</sup>:

Сидят на престолах в глубинах Земли они.  
Заставляют свой голос греметь на высотах Земли они!  
Раскинулись станом в безмерных пространствах Небес и Земли они!  
<...>  
Они не мужчины, не женщины;  
Нет у них жен, не родят они сына.  
Как ветер бродячий они.  
Как сети, они простираются, простираются, тянутся, тянутся.  
Злые они! Злые они!  
Благотворенья не знают они. Стыда не имеют они.  
Молитв не услышат: нет слуха у них к мольбам.

---

<sup>2</sup> Текст, звучащий в кантате, отличается от бальмонтовского и далее цитируется в варианте Прокофьева.

Понятно, что архетипические образы великанов, повелевающих миром, не знающих жалости и непреклонно шествующих по бескрайним пространствам Земли, не могли не вызывать ассоциаций с некоей неумолимой и непреодолимой силой, которая, как представлялось многим деятелям культуры, в том числе и Прокофьеву, готова была раздавить всю их жизнь. В происходящем на их глазах потрясении основ бытия этой силой была только Революция.

Музыка усиливает это сопряжение с современностью новым музыкальным языком и введением маршевых ритмов – одного из знаков Революции.

Прокофьев, имевший склонность к литературной деятельности и как раз в 1917 году активно сочинявший рассказы, добавил несколько строк в стихотворение Бальмонта:

Они запирают, как дверь, целые страны.

Мелют народы, как эти народы мелют зерно.

Строки эти можно трактовать и как некое пророчество о будущем «железном занавесе», который на несколько десятилетий должен будет замкнуть Россию, отгородив ее от нежелательных (по мнению Власти) зарубежных контактов, и о перемещениях наций и народностей СССР, которые осуществит Сталин в своих геополитических интересах.

Музыка сочинения идет за мрачной образностью текста, который потребовал экстраординарных приемов в контексте прокофьевского стиля: крайней динамической напряженности (вся кантата представляет собой гигантскую энергетическую кульминацию), громоподобных яростных, доходящих до исступления tutti, хора, звучащего то зловеще, то с неистовым глиссандированием, «гипнотизирующих» остинато. Эта

пугающая метафора Революции воплощает тревогу и страх интеллигенции перед происходящими катаклизмами, временем надвигающейся жестокости и беспощадности.

Таким образом, творческая позиция Прокофьева в 1917 году представляла собой сочетание двух противоположных подходов: демонстративного отстранения от современности путем ухода в мир гармоничной классики – и, напротив, погружения в современность через символизацию языческой архаики. Первая позиция воплощает Прекрасное как часть утерянного мира, исчезающего прямо на глазах композитора; вторая близка известному девизу М. Мусоргского: «Прошлое – в настоящем». «Халдейское заклинание» Бальмонта побудило Прокофьева создать первое в русской музыке художественное воплощение свершившейся Революции.

В этой музыкальной антиномии Прокофьева отразилась сущность 1917 года в сознании многих представителей русской художественной интеллигенции – как времени исчезающей гармонии и надвигающегося хаоса.

Конечно, Прокофьев был не один, чьи сочинения 1917 года отражают тектонический перелом Бытия. Достаточно послушать созданные в это же время пронизанные тревожной, мрачной образностью Этюды-картины С. Рахманинова ор. 39 или две симфонии Н. Мясковского – 4-ю и 5-ю, образующие антиномичную пару, в итоге которой утверждается интонация надежды и веры в «светлое будущее». Но все же подлинное осмысление Великой русской революции, начатое кантатой «Семеро их», развернется позже и породит десятки опусов самых разных композиторов XX века.

«Великий и ужасный» год в жизни России для Прокофьева стал годом плодотворного и интенсивного творчества.

Кроме того, он стал и годом перелома в его судьбе. 1917-й завершился решением, которое изменило траекторию жизни композитора: «Ехать в Америку! Конечно! Здесь – закисание, там – жизнь ключом, здесь – резня и дичь, там – культурная жизнь. <...> Колебаний нет. Весной еду» [5, с. 678].

Прокофьев надолго уехал из взбудораженной страны. Но через 15 лет вернулся и продолжил творчески отражать и свое Время, и Великую русскую революцию.

Но это, как говорится, уже совсем другая история...

## ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Д. Борис Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 896 с.
2. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 703 с.
3. Горький М. Избранное. – М.: Олимп, 2002. – 427 с.
4. Горький М. Несвоевременные мысли. Рассказы. – М.: Современник, 1991 – 128 с.
5. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933 (часть первая). Sprkfv. – Paris, 2002. – 815 с.

## КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СИМФОНИЯХ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА (К 50-ЛЕТИЮ ВЫХОДА ЧЕЛОВЕКА В КОСМОС)\*

\*Опубликовано: Искусство и искусствоведение: Теория и опыт: Искусство регионов: Сб. науч. тр. / отв. ред. Н.Л. Прокопова. Вып. 10. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – С. 221–235.

Связь музыки и космоса, корреляция законов музыкальной акустики космическими пропорциями, музыкального микрокосма и вселенского макрокосма всегда были в поле зрения музыкантов, начиная с античности. Достаточно упомянуть здесь лишь концепции «гармонии сфер» Пифагора, трехуровневой иерархии бытия музыки у Боэция, идеи И. Кеплера, чтобы значимость данной проблематики в истории музыки была очевидной.

С начала XX века горизонты научного знания еще шире раздвинули представление человека о мире. Именно с этого времени космологическая проблематика в композиторском творчестве начинает выходить на новый уровень и воплощения и осмысления, становясь одной из примет музыки XX столетия в целом. В музыке появляются многочисленные образы Вселенной, Космоса. Имена композиторов, которые в той или иной степени касались этой темы, довольно многочисленны: Ч. Айвз, А. Скрябин, Э. Варез, П. Хиндемит, О. Мессиан, К. Штокхаузен, К. Пендерецкий, Д. Лигети, Г. Холст, А. Шнитке и многие другие.

Причины этого многообразны и не сводимы только к взрыву научных открытий на рубеже XIX и XX веков, приведшие в итоге к открытиям новых галактических систем,

полетам в космос, на Луну и выходу в космическое пространство. Под воздействием целого комплекса факторов сформировалось новое – космическое сознание человека XX века. Традиционная тема «Человек и мир» приобрела в этой связи иную модификацию, которую можно определить как «Человечество и Вселенная». Можно, по-видимому, назвать этот аспект проекцией нового направления научного знания XX века – синергетики (универсальной теории эволюции космических объектов, в том числе и человечества) – в сферу музыкального творчества. Исследователи пишут об «общих законах строения и развития космической и музыкальной материи» [1, с. 166], о том, что «... воспроизведение сходных моделей мироздания в научном и художественном творчестве может быть свидетельством того, что весь Космос и все человечество представляют собой целостный организм с единой структурой и законами развития» [1, с. 166]. Образы многообразных космических пейзажей, взаимодействие живого, духовного и безжизненного космического начал, гармония и дисгармония Мироздания – эти и другие грани данной темы внесли в музыку новый концептуальный разворот.

В этом смысле весьма интересны восемь симфоний **Авета Тертеряна** (1929–1994), которые благодаря своему стилевому и содержательному единству могут рассматриваться как уникальная симфоническая космогония XX века. Концепция, развертываемая в этом гигантском макроцикле, может интерпретироваться в нескольких содержательных аспектах и с разных точек зрения. Можно акцентировать национально-восточный характер тематизма и рассмотреть некоторые симфонии (особенно 1–3-ю и 6-ю) в аспекте развития типа ориентального симфонизма XX века. По поводу

3-й симфонии высказывалась мысль о связи ее содержания с темой смерти, что имело для композитора личностную окраску, связанную с кончиной брата [2, с. 59]. Можно связать две последние симфонии Тертеряна с произошедшим в Армении в 1988 году землетрясением и трактовать 7-ю как ее предчувствие, а 8-ю как трагическое послесловие к ней и так далее.

В данной статье делается акцент на космологическом уровне содержания симфоний, раскрывающем взаимодействие образов человека, человечества и природной вселенской, космической среды.

Стиль симфоний Тертеряна дает представление о своеобразных механизмах создания космической образности. «Энергетические законы Вселенной в музыке отражаются в двух новых видах организации музыкальной ткани – пуантилизме и соноризме, воплощающих точечные и континуальные структуры» [1, с. 160]. Фактурно-гармоническая основа музыки Тертеряна – кластерная сонорность со сгущениями и разрежениями тематической «магмы». «Космический» характер сонорности обусловлен эффектами, аналогичными таким космическим явлениям, как гул, звуковые импульсы, колебания, вибрации, энергетические потоки, вспышки, сгущения, разрежения и т.п. Именно фактурная антитеза сонорного и мелосного начала приобретает у Тертеряна мировоззренческий характер, воплощая мир без человека, в который он, человек, входит и начинает осваивать и обживать.

Раскрытие названной темы у Тертеряна многопланово. Ее разные аспекты, по мнению автора статьи, могут быть выстроены в виде некоего условного космологического сюжета, который в последовании симфоний от Первой к Восьмой не имеет строгой линейной направленности. В предла-

гаемой работе обрисована фазово представленная линейная логика внутри макроцикла, в соответствии с которой каждая симфония композитора соответствует той или иной фазе этого «сюжета». Вот эти фазы: начало сущего и зарождение жизни, появление человека и выделение его из природы, драматические испытания человечества в процессе своего многотысячелетнего развития, крушение и гибель цивилизации. Понятно, что в этом «сюжете» вторая и третья фазы разворачиваются параллельно, но в данной статье они будут рассмотрены в указанной последовательности, которая проакцентирует движение концепции Тертеряна к весьма определенному и однозначному итогу, о чем будет сказано в заключительной части данной статьи.

**Фаза первая** может интерпретироваться как повествование о зарождении жизни, о Начале сущего. Наличие данной фазы – неперенный атрибут любой космогонии, и подобный аспект затрагивается во 2-й, 3-й и 7-й симфониях Тертеряна. Но логика творческого процесса побудила композитора к выделению этой важнейшей грани темы в отдельное сочинение. Тот факт, что Тертерян не сразу, но осознал необходимость ее акцентировки в формирующийся макроцикл, подчеркивает космологическую целостность всего его замысла. Этой первой ступени концепции посвящена 5-я симфония Тертеряна (1978).

Здесь воплощен мир, в котором еще почти ничего нет. Это настоящая *tabula rasa* Земли, у которой все впереди. В сонорном бульоне на наших глазах происходит рождение первого звука как процесса возникновения жизни. Восемь минут беспрерывно интонируемый тон *as*<sup>1</sup> поет, звенит и вибрирует, словом, живет. Тембровая полихромия, в кото-

рой задействованы европейские и восточные инструменты – колокольчики, гобой, скрипки, а также экзотичные тембры античных тарелочек, бурвара и кьяманчи<sup>1</sup> (последняя приносит нетемперированность), изобретательно расцвечивает его. Такая полинациональная минималистская стилевая основа и позволяет воспринимать исходный образ 5-й симфонии как воплощение универсального Начала, Зарождения, Возникновения.

Формирующийся на наших глазах мир, вначале однородный (хотя и темброво полихромный), развернется к полиморфности, поскольку в нем постепенно начинают сопрягаться контрастные сущности. После длительного пребывания в интонационном поле одного звука важнейшим событием становится появление второго звука ( $h^2$ ), который постепенно «отпочковывается» от первого, темброво расцвечивается и начинает жить в заданном пространстве. Третье событие, накладывающееся на второе – оркестровый кластер – воспринимается как символ вселенского гула. Разбухание этого «космического» сонора приводит к краткой, но интенсивной кульминационной точке – апокалиптически звучащим октавным унисонам tutti, «умноженным» ударными. Грозное, роковое в этих ударах также имеет знаковый характер и воплощает разрушительный потенциал космических стихий. Напряженность и драматизм рождающегося мира ощущаются в невероятно длительной кульминационной фазе 2-го раздела симфонии. Здесь взаимодействуют фигурации, кличи, кластерные зоны, мелодические фразы медных, реплики ударных.

Еще один важный компонент драматургии 5-й симфонии связан с введением мелодического начала. Во-первых,

---

<sup>1</sup> Бурвар – ударный инструмент, родственник бубну или пандейре, кьяманча – струнный смычковый.

это дуэт низкой флейты и гобоя, возникающий в начале 2-го раздела сочинения. Мягкое сплетение двух линий лирично, а его вариантная остигатность рождает эффект антропологически окрашенного «прекрасного остановленного мгновения». Этот дуэт является толчком к многоголосному разветвлению фактуры и приводит к кульминации, описанной выше. Во-вторых, это импровизация кяманчи на фоне «изначального» *as* (III раздел) – как еще одно проявление человеческого на фундаменте уже возникшего бытия. Восточный характер этого эпизода чрезвычайно явственен. В нем ощущается некоторое проявление семантики *lamento*, но она здесь, думается, опосредованна. Главное здесь – не выражение страдания. Это, скорее, лирика покоя и мягкой печали. Не является ли это соло, помимо очевидного проявления национально-армянской природы дарования композитора, воплощением идеи о «восточных началах мира»? Так два описанных мелодических эпизода симфонии вводят антропологическую ноту в «начальный мир» этого сочинения.

Финальный эпизод с участием колоколов является генеральной кульминацией симфонии. Автор назвал его «всемирной звонницей». Ее участниками, кроме нескольких колоколов разных типов, удвоенных магнитофонной записью, являются кличи медных, в октавных унисонах которых в начале симфонии слышался грозный голос Космоса, а также своеобразный «метроном» ударных. Это настоящая *Gloria* человечеству<sup>2</sup>, в которой сквозь мажорный гармонический остов пробиваются силы грозные и роковые. Светлый и тонално окрашенный (C-dur!) гул – резонанс этой кульмина-

---

<sup>2</sup> Здесь я позволю себе не согласиться с трактовкой этого места С. Савенко [4, с. 341], которая пишет об «апокалиптической катастрофе, обрушившейся на человечество».

ции – утверждает мажорность до самого конца симфонии. В коде в сонорном контрапункте представлены два персонажа сочинения – унисоны медных и звук *as* у кяманчи. Хотя их антитетичность сглажена, этот контрапункт воспринимается как потенциальный конфликт. Его разработка осуществляется в других фазах симфонической эпопеи Тертеряна.

**Фаза вторая** – возникновение в мире космического Хаоса Слова, Веры, Культуры. Этот аспект затронут в 1-й, 4-й и 6-й симфониях Тертеряна.

В них важнейшим компонентом драматургии являются определенные знаки культуры – цитата раннехристианского псалма у органа (1-я симфония), тема Генделя у клавесина (в 4-й), аллюзия на церковную службу у хора (в 6-й симфонии). Но конкретный смысл и характер взаимодействия этих знаков с контекстом в каждой симфонии различны.

В своей 6-й симфонии (1981) Тертерян формулирует начальное основание человеческого бытия, выделившее его из биологической, природной среды. Основание это – религия.

С самого начала здесь благодаря использованию хора возникает образ некоей вселенской Службы. Звучание хора еле слышно, оно почти сливается с сонористической атмосферой, предваренной тихими биениями гонга и их длительными отзвуками. Во 2-м разделе партия хора активизируется и выходит на первый план. Его равномерная псалмодия истово-сурова, она полна твердости, непоколебимости. Это своеобразный гимн силе Духа человеческого.

Но хор в 6-й симфонии воплощает и трудную грядущую судьбу человечества. В 3-м разделе партия хора трансформируется сначала в грозное и драматичное, а затем в плачевое начало. *Lamento* хора истаивает в гигантском *diminuendo*.

Симфония по желанию автора исполняется при погашенном свете с освещением софитами разными оттенками красного, синего и желтого (об этом; [4, с. 341]).

Голос хора в симфонии в целом довольно тих – на гигантских пространствах Вселенной человечество, возможно, всего лишь крохотная горстка живых и разумных существ. Но этот кроткий голос истовой веры очень весом и значителен. Вот почему заключительный аккордовый импульс, вспыхивающий у духовых на внезапном forte – мажорное трезвучие.

Тема одночастной 4-й симфонии (1976) – достигнутая гармония человека и Космоса. Тихое (в отдалении) и светлое звучание темы из эпохи Барокко<sup>3</sup> у клавесина с самого начала становится знаком культуры, неким культурным посланием, отправленным с Земли в бездонные пространства мироздания. Наползающая на цитату и поглощающая ее тихо вибрирующая четвертитонами сонорная масса воплощает космический пейзаж. Благодаря ресурсам коллажной полистилистики (редкость для Тертеряна!) здесь возникает сопоставление образов Человечества и Вселенной. Вначале оно гармонично. Но в средних участках формы появляются сполохи дикой космической энергии (ц.16, 22 и далее).

Знаком гармонично-природного и аполлонического в бытии выступают в симфонии светлые квинты у валторны, заставляющие ни на секунду не прекращавший звучания сонор словно «выключиться» (правда, ненадолго). Квинта несет с собой и мажорную краску, с которой она обертонально связана.

С возвращением темы Генделя, сопровождаемой челестой (заключительный раздел), идилличность и даже неж-

---

<sup>3</sup> В анализе 4-й симфонии автор статьи опирается на ее 2-ю редакцию 1984 года, в которой первоначальное хоровое начало заменено на использование клавесина.

ность звукового колорита усиливаются. Но и в этом поле света взрывы яростно-гулкой космической материи вполне возможны и даже закономерны. Так, внезапно пронзает тихий ход космического времени туттийное fortissimo (ц. 33). Его удары тоже «метрономичны» и регулярны. В них слышен драматический голос Времени, сплетенный со сферой рока.

Окончание симфонии неожиданно приобретает трагическую окраску: после указанного взрыва, длительно изживаемого в затухающих звучностях ударных, *sembalo* более не возвращается, как и атмосфера тихой просветленности. Так композитор, думается, демонстрирует принципиальную конечность любой идиллии, которая способна волею обстоятельств, повинувшись заложенным в ней потенциям, исчезать и даже перерождаться в свою противоположность.

Мрачно многоточие в конце симфонии: четыре редких и тихих удара колокола могут вызвать и погребальные ассоциации! Но оно не перекрывает преобладающей в ней светлой атмосферы, которая позволяет назвать ее космической пасторалью.

Проблема веры и духовности как главной миссии человечества во Вселенной развивается в четырехчастной Симфонии № 1 (1969). В этом своеобразном прологе космологии Тертеряна образы Космоса возникают только в финале.

Симфония начинается с хоральной цитаты – символа боговдохновенной истины, некоего сурового духовного послания. Использование цитаты для Тертеряна является принципиальной редкостью (вторично – только в 4-й симфонии). Видимо, здесь ему был необходим конкретный и прямой символ, который и был найден в собрании армянских духовных песнопений.

Основой драматургии 1-й симфонии становится противопоставление духовного и телесного, представленное как

антитеза хорального и ударного начал в их отдаленнейшей временной прасущности. Проблема, которая возникает здесь, может быть сформулирована следующим образом: в каком соотношении друг с другом находятся эти две изначальные стороны бытия – в непримиримом конфликте? В комплементарном равновесии? В иерархическом соподчинении?

Поиски ответа занимают территорию всего четырехчастного цикла. В первой части антитеза сформулирована. Во 2-й (ее музыка заимствована из оперы «Огненное кольцо») господствует стихия ритма. Перед нами ритмо-динамическое скерцо, остиная фигура которого концентрирует телесное начало. Музыка этой части упруга и зажигательна, но и довольно кратка (меньше двух минут).

Нет ответа и в медленной 3-й части. Вся она может быть, по аналогии с пьесой Ч. Айвза, развана «вопросом, оставшимся без ответа». Этот вопрос – глобальный, сущностный – несколько раз задает труба. Видимо, как попытку ответа следует расценить реплики медных, несколько раз интонирующих восходящую секундовую интонацию темы-эпиграфа. Но дальше нее интонационное продвижение не идет. Начальный хорал словно забыт, отодвинут тематизмом ритмически-сонорного плана.

Именно в финале – впервые в симфонии – возникает образ космического хаоса – благодаря использованию ресурсов политембровой сонорности. Тромбон в ритме сарабанды тихо и сурово интонирует начальную интонацию псалма. Хоральные фразы постепенно формируются в мелодию (ц. 66) – боговдохновенная истина, скрижали Завета людей с Богом, наконец, найдены. Хорал звучит все более светло (ц. 74).

И вдруг все рушится. Издевательски-глумливый хохот – *glissando* трубы в дуэте с трещоткой, далее *glissando* валторн,

треск гуиро, механическое остинато ксилофона – все это демонстративно разрушает величественную мощь прозвучавшего хора. Начинается вакханалия распада. Орган в крайней степени напряжения пытается утвердить хоральную тему, но это не удастся. Органный кластер *fff* в объеме всей клавиатуры воплощает произошедшую духовную катастрофу, после которой в симфонии больше уже ничего не будет...

Итак, отвержение твердыни Веры приводит к катаклизму космического масштаба, ибо кажется, что гибнет вся человеческая цивилизация. Хорал воплощает в симфонии высшую ценность бытия. Ее отвержение оказывается губительным, а утрата – невозполнимой. Таков ответ на поставленные вопросы дает 1-я симфония Тертеряна.

Таким образом, вторая фаза космологии Тертеряна, представленная 1-й, 4-й и 6-й симфониями, посвящена культурологическому аспекту темы «Человек и Вселенная». Культура в широком значении слова – это собственно то, что делает человека Человеком. Вера и религия – неперемнная духовная составляющая человеческого бытия, кладезь вечных истин, считает Тертерян. И уже в своей 1-й симфонии он предупреждает, чем чреваты ее пренебрежение либо забвение.

**Фаза третья** может быть определена как своеобразная притча о нелегкой, горестной судьбе человечества, вступившего после своего появления во Вселенной во взаимодействие с порожденными ею стихиями и открывшего тем самым начало своей драматической истории. Вторая и третья фазы космологии Тертеряна тяготеют к взаимодействию друг с другом, и сфера *lamento*, как и образы крушения идиллии либо, страшнее, катастрофического распада воплощаются в той или иной степени и в симфониях № 1, 4 и 6. Но, дума-

ется, в них этот аспект все же второпланов. Драматическую историю человечества в обостренном конфликтном поле воплощают другие симфонии композитора – № 2 и № 3.

Вторая симфония (1972) начинается спокойно и умиротворенно. Ее изначальный образ, воссоздаваемый разбухающей полиостинатной фактурой – разворачивающиеся перед нами гигантские пространства Космоса как упорядоченной гармоничной структуры мироздания. Эту «аполлоническую» суть космического начала воссоздает *мажорный оттенок* (вполне «внятный» В-dur) начальной сонорной темы, дление которой кажется бесконечным. Но мажорность исчезает, и вторжение медных (ц. 9) воспринимается как агрессия космической материи, способной отторгнуть либо поглотить все что угодно. Космос здесь – многолика и двойственная субстанция, поворачивающаяся разными гранями.

Появляющийся в середине 1 части смешанный хор (ц. 13) интонирует сонорную невысотную звуковую массу, производящую ощущение хаотической разноголосицы<sup>4</sup>. Этот сонорный гул человеческих голосов – символ явления Человечества на космической «сцене бытия».

Но во 2-й симфонии Тертеряна есть то, что усиливает антропологическую ноту в концепции сочинения – это сфера *lamento* (2-я часть). Образ людских горестей и, возможно, раскаяния за заблуждения воплощен здесь вокализмом мужского голоса в фольклорной манере. Фольклорное (армянское, следовательно, ориентальное) имеет подчеркнута архаический колорит – это экмелическое опевание неспешно перемещающегося тона. Перед нами скорбный ритуальный голос далекого прошлого, пришедший с Востока. *Lamento*

<sup>4</sup> Композитор выбирает алеаторический подход, предлагая проговаривать любые речевые фразы по усмотрению дирижера.

возникает и в 3-й, финальной, части симфонии (у женских голосов) – на фоне мерного и «равнодушного» к этим стена-ниям космического «метронома». Так причитально-плачевое начало выходит во 2-й симфонии на первый план и противопоставляется иным константам бытия – Природе. Космосу, Времени.

В 3-й симфонии (1975) фольклорная интонационность также весьма существенна благодаря введению специфически неевропейских тембров зурны и дудука, а также каденций ударных. Но Тертерян «уловил в национальном вселенский смысл» [4, с. 329], поэтому фольклорное здесь следует воспринимать двояко – как проявление восточного (в широком смысле слова) и в то же время общечеловеческого. Новое здесь по сравнению с предыдущей симфонией, но не новое в концепции Тертеряна – стихийная и яростная энергия ритмизованных ударных. В 1-й симфонии она противостояла тематизму мелодическому и религиозно окрашенному. Здесь же эта мощная телесная энергетика задана изначально – как исходный образ-эпиграф симфонии.

Суть первой части 3-й симфонии можно описать как сопоставление двух полюсов функционирования Вселенной – стихийности (описанная выше ритмическая каденция) и бескрайней ледяной мглы (долгое «поле тишины» с сонорными *glissandi*). Это сопоставление двух чисто сонорных сущностей проводится дважды – и во втором проведении ритмичной темы ударное дополняется мелодическим (2 зурны и медные). Остатные дикие вопли зурн<sup>5</sup> умножают эффект натиска бешеной энергии. В третий раз «поле

---

<sup>5</sup> Если согласиться с мыслью о том, что народные инструменты у Тертеряна имеют «не этнографическое, а символическое значение» (С. Саркисян. Цит. по: [4, с. 337]), то к партии зурн в 3-й симфонии это относится в первую очередь.

тишины» взрывается октавными унисонами медных, словно голос рока. Эта мощная устрашающая энергетика и характеризует первобытный мир Земли – отнюдь не благостный и не умиротворенный, а пронизанный борьбой, бедствиями и испытаниями, преодолением препятствий, а значит, и неизбежным страданием.

Поэтому *lamento* 2-й части естественно продолжает заданный драматургический сюжет. Печальный дуэт дудуков (соло одного на равномерно пульсирующей педали другого) близок по сути причитальным вокализам 2-й симфонии. Он звучит тихо, отрешенно, жалобно. Никакого надрыва! Перед нами словно эмоциональный стоп-кадр: запечатленная печаль сотен тысяч поколений людей, лишенная индивидуального начала, обобщенная и очищенная от всего случайного и временного.

Первобытной динамикой пронизана и 3-я, финальная, часть симфонии, являющаяся драматургической репризой цикла. Здесь имеется и яростная ритмичная каденция ударных с медными (в размере  $7/8$ ), и зурны, предваренные гротескно звучащим *glissando* валторн. Этот эпизод композитор охарактеризовал так: «глумление над всем, что свято» (цит по [2. с. 22]). Заключенная здесь энергия демонстрирует свой разрушительный характер.

В окончании произведения антитеза обнажается: повторяющийся жалобный напев дудуков из 2-й части наталкивается на «издевательскую» реакцию медных, тему которых автор назвал «гомерическим хохотом валторн» (ремарка в партитуре)<sup>6</sup>. Смысл этого сопоставления ясен: человеческое страдание не может рассчитывать на сочувствие холодных

---

<sup>6</sup> Здесь можно усмотреть некоторую переключку данного приема с окончанием 1-й симфонии.

и бездушных стихий Вселенной. Мы одиноки в своих горестях, беззащитны в бедах.

Третьей фазе симфонической притчи Тертеряна наиболее свойственны конфликтность и драматизм. Тема человеческого страдания в ней чрезвычайно значима, но она не доминирует. Это происходит в симфониях, которые можно отнести к итоговой фазе космогонии.

**Фаза четвертая** – это трагический итог вселенских коллизий. Две последние симфонии Тертеряна (1987 и 1989) образуют дилогию о тяжелых испытаниях, катастрофах, ожидающих человечество на земле. Именно здесь показано крушение мира, приобретающее у Тертеряна вселенский, апокалиптический размах. Вместе с тем содержание 7-й и 8-й симфоний неизбежно проецируется на произошедшее в 1988 году в Армении страшное землетрясение с большим количеством жертв, что стало для Тертеряна как армянского художника и личной, и национальной, и общечеловеческой трагедией, о чем было сказано выше. Но космологический аспект из этих сочинений не уходит благодаря сохранению того же типа интонационной драматургии, а также концентрации и обобщению всех основных средств, использованных в предыдущих симфониях

Музыка здесь пронизана ударностью, кличами медных, вспышками устрашающей сонорной энергии. В начале 7-й симфонии энергичные ровные удары литавр fortissimo становятся лейтмотивом симфонии – лейтмотивом стихийных сил Космоса, Времени как Истории с его неостановимыми событийными коллизиями. В обеих симфониях много фанфарных сигналов медных: «вспыхивают» октавные унисоны духовых после кульминации в 7-й симфонии, их длительное

звучание – словно предупреждение: «Готовьтесь к худшему!»; 8-я начинается с властно-императивного эпитафия, напоминающего о произошедших и будущих катастрофах.

В обеих симфониях несколько кульминационных пиков, «стягивающих» все драматургические процессы. В энергетических вспышках всех своих симфоний Тертерян воссоздавал проявление стихийных сил Природы и Космоса. Здесь это воплощение страшных и чудовищных по своей разрушительной силе природных катастроф.

В 7-й симфонии две кульминации-катастрофы. Первая осуществляется путем длительного нагнетания. Возникший кластер безудержно разбухает, насыщается ударностью, в которой доминируют равномерно пульсирующие литавры (тема-эпитафия симфонии!). Накопление энергии приводит к взрыву. Резкие вопли валторн и других деревянных усиливают его драматический эффект. Эта большая динамическая волна с длительным «рассеиванием» энергии завершает первый событийный блок.

Тем не менее наступление главной катастрофы 7-й симфонии (ц. 40) кажется внезапным. Вновь звучат октавные унисоны и репетиции диссонантными аккордовыми комплексами. Здесь задействован и магнитофон, на который записан «треск и скрежет сломанного дерева» (указание автора в партитуре). Одна минута этой катастрофы – спрессованное время апокалипсиса. В 8-й симфонии вибрирующая, полимелодическая сонорная масса сочетается с мощными ударными эффектами, которые постепенно стабилизируются и образуют приближающееся на гигантском *crescendo* устрашающее шествие. Следующие за ним две гигантских волны нарастания метафорически воплощают, как и в 7-й, разрушительную энергию Природы и Космоса

Второй компонент событийной линии обеих симфоний – «поля тишины», хорошо знакомые по предыдущим сочинениям композитора. В 7-й и 8-й симфониях они чрезвычайно длительны – и это ново в его окталогии. Здесь много зон молчания, полного еле слышных биений, шорохов, звуковых пятен и вибраций. Эта тишина, это космическое безмолвие трагичны, наполнены оцепенением и состоянием, близким прострации. Вторую грань образа тишины воплощают в 7-й симфонии долго тянущиеся тоны, окруженные сонорными призвуками. Для 8-й симфонии развитость описанных зон важна в аспекте усиления в ней эффекта коды-постлюдии всего симфонического макроцикла.

Представлена в заключительной диалогии и семантика *lamento*. Причитания звучат еле слышно – за сценой. После генеральной катастрофы-крушения в 7-й симфонии в поле тишины и прострации визгливо (но очень отдаленно!) эти причитания звучат у малого кларнета и сопранового саксофона. Плач женского голоса – также в сильном стереофонически поданном отдалении (за сценой) – обрамляет 8-ю симфонию. Плач имеет фольклорную природу – он нетемперирован и активно опирается на приемы глиссандирования и экмелические опевания. В обоих случаях *lamento* звучит на фоне тихих ритмических контрапунктов («пульс жизни»).

Новым для Тертеряна является экспрессивное *lamento* «рыдающих» струнных между двумя кульминациями в 8-й симфонии – такая открытая экспрессия, впервые проявляющаяся в симфониях композитора, подчеркивает необычайную трагичность произошедшего.

Итоги обеих симфоний различны. В длительной итоговой зоне 7-й симфонии возникает устойчивый и незыблемый *C-dur*. И здесь Тертерян верен себе: мажорный ладовый

оттенок свойствен окончаниям двух предыдущих симфоний Тертерьяна – 5-й и 6-й. Если там он вытекал из позитивного драматургического вывода, то здесь он приближается к классическому эффекту катарсиса после пережитых испытаний и потрясений и, таким образом, выводит драматургическую спираль сочинения в новое, просветленное, русло. Но эта тихая мажорность не утвердительна и больше похожа на мираж. В итоговом разделе 8-й симфонии важное значение имеет контрапункт плача и громких невысотных ударов. Смысл такого итога близок концовке 3-й симфонии, сопрягающей в антиномии плач рода человеческого и экзистенциальную агрессию Космоса<sup>7</sup>.

«Одна из тенденций в музыке ушедшего столетия <...> рефлектирующая направленность художественного сознания, тяготеющего к универсализму, единению отдельных эпох, итоговому обобщению культурного наследия человечества» [2, с. 5]. Думается, что симфонии Авета Тертерьяна в полной мере соответствуют этой тенденции и являются частью сформированного в XX веке типа своеобразного космологического симфонизма<sup>8</sup>. «В космофских симфониях Тертерьяна «лирическим героем» выступает не сам художник и не отдельный народ, а человечество как *Homo cosmicus*» [2, с. 60].

---

<sup>7</sup> С. Савенко писала о возникновении в самом конце 8-й симфонии обертонового аккорда – «светлого блика на долгом темном фоне» [4, 345]. Но этот гармонический эффект практически не прослушивается. В памяти остаются неспешно удаляющиеся грозные удары барабана – а это все тот же властный образ Рока! Симфонизм Тертерьяна можно к тому же назвать вслед за Г. Гачевым и цитирующей его Л. Птушко космофско-медитативным [3, с. 17].

<sup>8</sup> Симфонизм Тертерьяна можно к тому же назвать вслед за Г. Гачевым и цитирующей его Л. Птушко космофско-медитативным [3, с. 17].

«Сверхцикл» Тертеряна возник на той же основе, что и симфонические макроциклы, к примеру, Малера или Шнитке – на основе концептуального единства всех симфоний, каждая из которых представляет собой не только замкнутое целое, но и часть более крупного и единого замысла. Комплементарно взаимодействуя благодаря стилевой целостности и сквозному развитию различных тематических знаков, самодостаточные симфонические полотна размыкаются навстречу друг другу и образуют общность более высокого порядка.

Именно выдвигание на первое место сонорного фактора организации материала привело к возникновению эффекта космологичности, а это свойственно музыке, только начиная с XX века<sup>9</sup>. Но при всей новизне данной концепции с точки зрения искусства прежних веков у Тертеряна велика роль традиции. Семантика, которой оперирует композитор, – прежде всего *lamento* и рока, использование тематических формул, отстоявшихся в музыке от Ренессанса до романтизма, репрезентируют принадлежность сочинений армянского композитора к линии эпико-драматического европейского симфонизма, в котором одновременно сочетаются картина внеличного «природного» бытия, независимого от личной воли, и конфликтное «сопряжение полярных состояний» [4, с. 330], двух стихий – космической и человеческой. Но композитор не использует традиционные для европейского симфонизма XVIII – первой половины XX века приемы развития. Здесь нет ни прямых столкновений, ни борьбы про-

---

<sup>9</sup> Если космологические концепции в сочинениях европейской музыки возникли и ранее – скажем, в тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», то важным носителем этого содержательного плана произведения в условиях отсутствия сонорного принципа музыкальной организации становился текст.

тивостоящих начал со свойственным им атрибутом в виде тонально-тематического развития – есть лишь констатация конфликта и сопоставление, а также контрапунктическое сосуществование его участников. Законы свойственной XX веку «параллельной» драматургии здесь вытеснили приемы традиционной симфонической драмы с ее сквозным развитием и трансформацией контрастных тематических типов.

Тертерян сумел создать собственную симфоническую космологию или космогонию, если под последней понимать концепции о происхождении и сотворении Вселенной. Он создал музыкальный аналог синергетическим концепциям XX столетия и сотворил свой миф о Человечестве и Космосе, в котором сопрягаются микрокосм человека как «атом Вселенной» с макрокосмом мироздания. **Миф этот у Тертеряна трагичен.** Показывая гармонию человека и Природы в 4-й и 5-й симфониях, он больше акцентирует другой, драматический аспект темы, который можно обозначить как незащищенность и слабость человека в мире космических стихий. Этот аспект возникает уже в 1-й симфонии, завершающейся образами разрушения и распада. Проходя пунктиром через 2-ю, 3-ю и 6-ю симфонии, трагический аспект достигает кульминации в итоговой дилогии. Так между «краями» цикла – 1-й и последней симфониями образуется арка. Апокалиптический итог 1-й симфонии отражается в 8-й как в трагическом постскриптуме.

Мощь Космоса, его неподвластность человеку, индифферентность людским мольбам и бедам, его разрушительный потенциал, способный уничтожить все человечество вместе с планетой Земля – эти мысли многопланово воплощены композитором в его симфонической саге. А исток трагизма здесь, думается, имеет экзистенциальную сущность.

Тертерян предупреждает: макрокосм Природы настолько огромен и опасен, что человеку, чтобы встроить свою чрезвычайно хрупкую суть в этот стихийный и страшный мир, необходимо быть готовым к жертвам. Природные космические катаклизмы, воплощением которых полны симфонии Тертеряна, показывают ту начальную фазу контактов землян с Космосом, суть которой – противостояние. С другой стороны, Земля функционирует в потенциально опасном для нее мире, который может смести все живое на ней практически в любой момент. Так в осознании этого неизбежно вырастает ценность самой жизни – такой хрупкой и эфемерной.

Но пусть в отдаленной перспективе между Космосом и Человечеством, между человеком и природой возможно и даже необходимо иное – гармония и единение. Эта перспектива – почти утопическое на сегодняшний день единство космического и человеческого – Тертеряном также была осознана и показана. Вот почему большинство его симфоний – вопреки их явной эсхатологической подоплеке – заканчиваются в мажоре.

### **Использованная литература:**

1. Горячкина Е. Синергетика и творческая синергия как моделирование космических первообразов // *Общественные науки и современность*. – 1995. – № 2. – С. 159–166.

2. На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей: Сб. ст. – Н. Новгород, 2000. – 160 с.

3. Птушко Л.А. Стиль симфоний Авета Тертеряна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 1994. – 18 с.

4. Савенко С. Авет Тертерян // *История отечественной музыки второй половины XX века* / Под. ред. Т.Н. Левоу. – СПб., 2005. – С. 329–349.

## КОСМОС И ЧЕЛОВЕК В МУЗЫКЕ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРИЛОГИИ ЭЙМУНТАСА НЯКРОШЮСА\*

\*Опубликовано: Театр и драма: эстетический опыт эпохи: Сб. научн. трудов / Сб ст. Вып. 2. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. 222 с. С. 67–86.

«Пространством трагедии» назвал свою книгу, в которой немало внимания уделено шекспировской драматургии, отечественный кинорежиссер Григорий Козинцев, финалом творческой деятельности которого стали две выдающиеся кинопостановки – «Гамлет» и «Король Лир».

Да, это пространство столь объемно и многомерно, что способно вобрать в себя самые разные художественные миры. Один из них – мир Эймунтаса Някрошюса, который на рубеже тысячелетий поставил одну за другой (1997, 1999, 2001) три трагедии Шекспира. В продолжающемся сегодня творчестве литовского режиссера «Гамлет», «Макбет» и «Отелло» образуют цельную театральную трилогию.

Неторопливо и очень внимательно всматривается в поведение героев режиссер, ослабляя купюрами многие массовые и бытовые сцены, второстепенные для него детали. Ничто не уводит от медлительного движения эпического времени по канве интриги. Не детализирован и визуальный фактор, здесь преобладает цветовая монохромность, напоминающая бесцветность гравюры. Шекспировские постановки разработаны Някрошюсом в соответствии со стилистикой его поэтического или условно-метафорического театра, который при обращении к самым разным авторам остается своеобразным стилевым монолитом, демонстри-

рующим мощную художественную индивидуальность его создателя.

В спектаклях Някрошюса слово существенно потеснено в пользу движения. Пластический компонент нередко становится центром тяжести ряда мизансцен<sup>1</sup>. Такой театр не мог не выдвинуть на более значимый, чем обычно, план **музыку**. У рассматриваемых спектаклей единый автор, а это нечастый случай в сегодняшнем театре. Для **Фаустаса Латенаса** (1956–2020) работа над драматическими спектаклями стала основой творчества, пожалуй, в какой-то мере поглотившей иные грани его композиторского дарования. Среди невероятно большого на данный момент «послужного списка» композитора (более 100 постановок!) творческие контакты с Э. Някрошюсом выглядят кратковременными эпизодами (число их совместных работ не доходит и до десяти)<sup>2</sup>. Но, как известно, количественный фактор в искусстве решает далеко не все. Выдающееся значение шекспировских постановок Някрошюса в истории современного театра делает и их музыкальное оформление значимым и крайне интересным компонентом возникшего сценического синтеза. И для композитора и для режиссера эта работа фокусирует важные черты индивидуальности обоих художников.

Някрошюс придает музыке в своем театре какое-то глобальное, поистине всеобъемлющее значение. Шекспировские спектакли не просто чрезвычайно музыкальны – это, пожалуй, не было бы удивительным для комедий великого

<sup>1</sup> Не случайно роль Дездемоны отдана режиссером не драматической актрисе, а прима-балерине Эгле Шпокайте. Она не столько играет, сколько, как сказано в одном из анализов спектакля, «протанцовывает роль».

<sup>2</sup> Для Латенаса наиболее значимым режиссёром, в содружестве с которым поставлена треть общего массива театральных работ композитора, является Римас Туминас.

англичанина. Но перед нами три трагедии, и они буквально переполнены музыкой, которая, возможно вопреки всем законам драматического театра, *звучит почти непрерывно*, оставляя лишь небольшие лакуны молчания<sup>3</sup>.

Латенас как настоящий театральный и кинокомпозитор, будучи мастером стилевых и жанровых перевоплощений, в данном случае отнюдь не стремится продемонстрировать эту свою способность к художественному разнообразию. Напротив, он укрепляет цельную атмосферу шекспировского макроцикла Някрошюса единым подходом к воплощению звуковой атмосферы, тяготея в своей музыке к явному моностилю. В то же время значительный стилиевой контраст в музыке к шекспировским трагедиям все же существует, но осуществляется он на основе интертекстуальных вкраплений. Так моностиль и полистилистика, разведенные композитором по разным уровням драматургического целого, приносят в звуковую атмосферу рассматриваемых спектаклей ожидаемую стилиевую «стереофонию», всегда обусловленную режиссерскими идеями.

## Минимализм

Художественная направленность композиторской мысли, судя по результату, полностью соответствует аскетизму живописно-декорационного решения. Практически «нагая» по отсутствию каких бы то ни было фактурных драпировок музыка Латенаса опирается на минималистскую музыкальную концепцию, в основе которой лежит гипнотический многократный повтор экономно отобранных немногочис-

<sup>3</sup> Тесное общение с музыкой Някрошюс продолжил, поставив несколько опер. Волею судьбы среди них были «Макбет» и «Отелло» Верди.

ленных и достаточно простых элементов, «атомов» всеобщего музыкального словаря. Это и есть музыкальный моно-стиль шекспировской трилогии.

Самое простое его проявление – опора на оголенный ритм. Музыка у Някрошюса в ряде случаев трактуется как не мелодическое, а чисто ритмическое средство организации невербализованного, пластического взаимодействия персонажей. Укажу на две подобные сцены, и обе они проникнуты воинственностью: Гамлет и Лаэрт перед поединком – здесь четко пульсирует неистовый свист рапир; схватка Макбета с Макдуфом в финале – она проходит под производимые солдатами удары множества топоров по доске, эти удары образуют исступленный маршевый ритм, подчиняющий себе Макбета-воина. Музыка как таковой в этих сценах нет; есть ритм как «дирижер» всего происходящего на сцене. Но субстанция времени, организованная метроритмом, – это, как показал XX век, тоже проявление музыки.

Если же войти в реальный, а не подразумеваемый план музыкального развития, то его составляют простейшие элементы, такие как минорное трезвучие, различного рода ударность, звучание интервала октавы, псалмодия на одной ноте, угрожающие репетиции<sup>4</sup> в басах, сочетание базовых, «природных» гармоний (доминанты и тоники) и т. д. Образующиеся в результате их многократного повторения долго тянущиеся фоны (в одной из сцен «Отелло» они звучат в течение получаса!) обволакивают действие, как почти невидимая глазу паутина, и мы оказываемся целиком в ее власти. Все авторские темы способны не только очень долго, по меркам

---

<sup>4</sup> Слово «репетиция» в театральной практике и музыке имеет разный смысл, но в основе своей единый, связанный с повторением. Репетиция в музыке – повтор одного звука.

художественного времени, длиться, они еще и неизменны, не подвержены трансформациям.

Эти репетитивные молекулы звуковой ткани, лишённые индивидуальности и не принадлежащие ни одному стилю в отдельности, суть метафорическое отражение сущностных праэлементов, из которых соткан мир. Подобный музыкальный универсум с помощью завораживающих однотипных повторов воссоздает образ вечности и неизменности Сущего; все поступки героев в этом интонационном поле воспринимаются как проявление уходящих в вековечную древность человечества архетипических моделей. Пространство трагедии превращается в пространство мифа.

Цельность звукового оформления трилогии такова, что кажется даже – здесь одни и те же музыкальные субстанции кочуют из спектакля в спектакль. Эта музыка не старается увязать себя не только с переменчивыми ситуациями фабульного рельефа пьес; она, как порождение мифологического сознания, равнодушна к индивидуальности. Более того, парадоксально, но музыка Латенаса – практически фоновая по отсутствию в ней самостоятельного мелодического рельефа, представляется, тем не менее, самодостаточной, замкнутой «вещью в себе», едва ли не независимой от сцены. Она настолько континуальна, что способна «не замечать» композиционные цезуры сценического развития, определяемые поэпизодной структурой пьес. Например, значительный фрагмент первого действия «Гамлета», включающий в себя «закадровый» монолог принца и следующую за ним сцену с актерами, довольно контрастны друг другу, но музыка «проплывает» мимо обоих, как величественный корабль. Мягкое лиризованное фортепиано в ауре отрешенности словно связывает обе сцены в некое единое целое, хотя его явно нет.

Начало третьего акта «Гамлета» в музыкальном плане восстанавливает, как ни в чем не бывало, прерванное антрактом течение музыки предыдущего действия, словно никакого перерыва просто не было!

### **Контрапункт и параллельная драматургия**

Отношения между музыкой и сценическим действием, как известно, могут быть самыми разными. Укажем для краткости на две крайности: музыка как иллюстрация действия и его усилитель, с одной стороны, и музыка как смыслонесущий и не удваивающий действие компонент целого – с другой.

Някрошюсу прежде всего необходима вторая функция музыки. В его спектаклях – причем не только шекспировских – отношения сцены и музыки можно определить как ярко выраженный музыкально-сценический контрапункт.

Термин «контрапункт», имеющий давнюю историю, восходящую к латинскому «*punctum contra punctum*», за годы своего функционирования прирос многочисленными смысловыми оттенками. В музыкальном плане его суть можно выразить так: «это сосуществование двух разнородных звуковых пространств» [4, с. 212], «наличие противостояния или противопоставления» [4, с. 188]. «Речь идет о совмещении двух противоположных или противостоящих начал под «крышей» единого музыкального произведения» [Там же].

Уже довольно давно данный термин вышел за рамки чисто музыкальных реалий. Контрапунктом в широком смысле слова пронизаны разные виды искусств и сама жизнь. Недаром великий русский классик Михаил Глинка, рассказывая в своей автобиографии о неудачно сложившейся семейной

жизни, философически заметил: «Все в жизни контрапункт, то есть противоположность» [1, с. 90].

Но вернемся в сферу искусства.

Естественно, что в обусловленном логикой художественного целого контрапункте сочетается не любое с любым на базе сильного контраста; контраст этот должен быть доведен до степени смысловой интеграции, и тогда имеющий место контрапункт может быть и естественным, и убедительным.

Для анализа спектаклей Някрошюса это имеет важное значение. В них бросается в глаза и уши не просто явственное и демонстративное «несовпадение» музыки со сценическим действием. У Някрошюса налицо принципиально разнонаправленное действие музыкального и сценического компонентов.

Что же конкретно противостоит в рассматриваемом соединении двух искусств? Для начала обратимся к некоторым деталям, частностям.

В начале «Макбета» ведьмы, активные и назойливые, «пристают» к Макбету и Банко, хватают, тискают их, урчат, кричат, пророчат (долгая сцена!), в это время звучит тихий отрешенно-печальный хорал струнных – почти отпевание. Когда супруги обдумывают предстоящее убийство короля Дункана (конец 1-й части спектакля), снова звучит возвышенная музыка. В таком же музыкальном поле являются на сцену будущие убийцы Банко (середина 2-й части).

В «Гамлете» строгая, «бетховенская» по характеру тема<sup>5</sup> (скованное остинато) звучит в весьма напряженной сцене

<sup>5</sup> Своей мерностью и однородностью ритмики, а также характером мелодико-гармонического развития она похожа на аллюзию знаменитого Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Возможно, это цитата. Но в контексте минималистского музыкального языка композитора она, в отличие от других цитат (об этом см. ниже), отнюдь не создает стилового контраста.

Гамлета и Призрака, здесь кипят страсти: погубленный отец побуждает сына к мести. Эта же тема слышна в первой сцене Гамлета и Офелии с ее нервной актерской пластикой. Фарсовый диалог Гамлета с грубовато-вульгарной Могильщицей (здесь звучит та самая фраза «Бедный Йорик!») и драка Гамлета с Лаэртом в финальной фазе спектакля сочетаются с суровой, фатально звучащей псалмодией мужского хора.

В «Отелло» торопливо-саркастический монолог Яго об Отелло («Мне этот дурень служит кошельком...») сопровождается тишайшим звучанием высоких скрипок. Когда Яго удаётся влить свой яд в душу Отелло и тот мечется, страдает, падает, его бьют судороги, наконец, он, обессиленный и измученный, затихает – все это время мы слышим ноктюрно-подобную импровизацию: тихо и светло, отрешенно и нежно перебираются клавиши фортепиано.

Подобные примеры можно продолжить – это лишь их малая часть.

Итак, при всем их разнообразии основное проявление музыкально-сценического контрапункта в шекспировской трилогии может быть сведено к единой внешней формуле – строгая и сдержанная музыка сочетается с активной энергетикой сценического поведения. Сюжетные повороты, связанные с преступными деяниями, накладываются на возвышенное Adagio, неистовый драматизм конфликтных столкновений – на неподвижную медлительность и статичную фатальность.

Антитезы «строгое – разгульное», «спокойное – бурное», «медитативное – беснующееся» и т.д. имеют в каждом случае свой смысловой оттенок. «Бетховенская» тема в «Гамлете» воплощает образ Долга, Рока, Фатума, который, как дамклов меч (в спектакле его зримым воплощением является

висящий в центре сцены зубчатый диск) распростерт над всем действием и пропитывает атмосферу трагической безысходностью и какой-то ледяной скованностью. Идею некоего внечеловеческого Закона воплощают и другие темы «Гамлета»: суровая псалмодия мужского хора, многочисленные удары – колокольные, электронные, устрашающее урчание синтезатора. Копошащиеся звуковые глыбы воспринимаются как волеизъявление *иного мира*, который пытается воздействовать на мир людей.

Основная тема «Макбета» многозначна. Это особенно ярко выявляется в начале 2-й части: Макбет, сначала один, затем вместе с женой накануне убийства короля. Низкие мрачные басы, печальный хорал струнных и свистящая пасторальная флейта – три семантические сущности, соединенные в единое целое: пастораль и рок на фоне мерного течения Бытия. То одна, то другая выходит в этой сцене на первый план. Удивительно здесь то, что тема эта, кажется, звучит в спектакле не умолкая – о ее первом появлении в сцене Ведьм, Макбета и Банко говорилось выше. Отныне тихий печальный фон становится почти неизменным спутником действия. Но при этом музыка весьма, если так можно выразиться, «деликатна» и неназойлива, завораживая своим минимализмом (ее основу составляют только два аккорда). И трудно рационально объяснить причину этой музыкальной психоделии. На фоне этой эмбриональной темы, вся в белом, умирает, погруженная в свое безумие, несчастная преступница леди Макбет. Хочется назвать эту музыку темой Прощения, почти религиозной по своей смиренности. В совершенно бессловесной сцене смерти леди Макбет пронзительность этой «простой музыки» достигает такой степени, когда понимаешь – без нее *этот театр и этот спектакль* немислимы.

В «Отелло» так много светлых и нежных звучностей, почти изгнавших все злое, роковое, «ягоподобное», что, абстрагируясь от произносимого текста и сценического движения, можно подумать, что мы находимся в некоей «Аркадии», где царят добро, любовь и верность. Здесь вновь нужно говорить о минимализме – звуковая ткань, как и в «Макбете», построена на двух многократно чередующихся аккордах. В атмосферу *dolce* периодически включается по-вагнеровски звучащее воздушно-эфемерное тремоло скрипок. Эта музыка, начинаясь с первого в спектакле монолога Яго, сопровождает выход Дездемоны (с дверью на спине); ее беспокойный разговор с Отелло, уже отравленного сомнениями; неожиданные конвульсии мавра (о них уже упоминалось выше), чувствующего себя в какой-то западне; безуспешные поиски платка; переживания Дездемоны, у которой казавшаяся незыблемой основа ее жизни уходит из-под ног; торжество Яго, морально «раздавившего» своего врага; размышления Отелло перед убийством Дездемоны; его рыдания после убийства. Музыкальная сфера идеального, сопровождающая эти названные сцены, словно напоминает, какой должна и могла быть жизнь этих двух незаурядных людей; контрапункт Света и сценического драматизма, этот Свет планомерно изгоняющего, сообщает всему происходящему качество высочайшей трагедии.

Перед нами явственное проявление драматургии, которую можно назвать параллельной. В отличие от конфликтного типа взаимодействий, при котором противоборствующие образные сферы и соответствующие им персонажи непосредственно сталкиваются друг с другом и вследствие этого меняются, выходя из горнила конфликта иными, в параллельной драматургии ничего подобного нет. В этой модели

развития соприкасающиеся содержательные слои не просто мало влияют друг на друга, они чаще всего вовсе не замечают друг друга; ощущаемые нами их соприкосновения (не столкновения!) можно уподобить движению объектов из разных измерений – пройдя «сквозь» друг друга, они невозмутимо продолжат свое продвижение. Музыкальные темы в трех спектаклях беспрерывно следуют друг за другом **в одном интонационном поле**. ЭТОТ тихий и печальный *эмбиент* не интересуют не только проявления зла, которыми переполнены трагедии Шекспира, ее не интересуют и населяющие их люди. Здесь нет никаких тем-портретов! Ни Яго, ни Дездемона, ни Гамлет, ни леди Макбет не имеют в спектаклях *своей* характерной темы, как часто было в другом типе театра – оперном.

## Космос

Итак, сцена и музыка у Някрошюса – это параллельно текущие миры. Такова суть описанного нами музыкально-сценического контрапункта. И миры эти имеют разное психологическое, временное и, кажется, даже пространственное измерения. Музыка, отрешенная от сцены, творит свою семантическую конструкцию и она явно порождена мифологическим мышлением.

Здесь определяющей является апелляция к сущностным проявлениям Бытия – это вообще одна из особенностей творчества выдающегося литовского режиссера, который мастерски «обнажает» метасюжетность Шекспира, у которого людей окружают стихии разного рода; они управляют мирозданием и, конечно, человеческой жизнью. Чтобы не перегружать изложение, приведем по два фрагмента из трех его трагедий, наполненных обращениями героев к внечело-

веческим сферам из античной мифологии и христианской догматики, к природным стихиям, их упоминаниям и т.п.

«Гамлет»:

«В огне комет кровавилась роса,  
Являлись пятна в солнце; влажный месяц,  
На чем влиянье зиждет власть Нептун,  
Был болен тьмой, как в светопреставленьи  
Предвестия таких же страшных бед,  
Предшествующие самим событиям,  
Как некий их трагический пролог,  
Земля и небо вместе посылают  
В широты наши нашим землякам»

«Я, сын отца убитого, на мщенье  
Подвигнутый из ада и с небес»

«Макбет»:

«Приди, густая ночь,  
И запахнись в чернейший дым геенны,  
Чтобы мой нож, вонзаясь, не видел раны  
И небо не могло сквозь полог мрака  
Воскликнуть: «Стой!».

«Ты, крепкая земля,  
Не слышь моих шагов, иначе камни  
Расскажут, где я»

«Отелло»:

«Борьба воды и неба  
Нас преследует»

«Пусть ветры воют так, чтоб смерть проснулась!»

Et cetera, et cetera...

Этот макромир пьес Шекспира Някрошюс многократно укрупняет, создавая, таким образом, двухуровневую коллизию: на переднем плане – люди, а над ними, рядом с ними, под ними – стихии. И роль сильнейшего увеличительного стекла, выводящего эти стихии в звучащую константу, берет на себя музыка Латенаса. Вторя и драматургу и режиссеру, она акцентирует эту пантеистическую мифологию.

Еще одно проявление данной тенденции связано с воссозданием некоего звукового «сверхсимвола» спектакля. В «Гамлете» стихии мироздания воплощены в *сфере стучащего*; стук в музыке нагружен многочисленными смыслами, один из которых связан с проявлением рокового, фатального начала; здесь удары разного типа словно исходят из каких-то бездн мироздания и порождены неким *Активным Небытием*<sup>6</sup> – источником катаклизмов планетарного масштаба. Его присутствие явственно ощущается и в «Макбете», благодаря устрашающей и зловещей ударности в звуковой атмосфере спектакля формируется своего рода психологическое «пространство страха» (выражение Г. Козинцева). Кроме того, в «Макбете» есть и свой сверхсимвол – *образ леса и сельской природы* с их свирельными наигрышами, звучанием электронных птиц<sup>7</sup>, гусиным гоготом, что отражается и в значимости образа деревьев в сценографии спектакля.

В «Отелло» исходное и определяющее значение имеет звуковой *образ моря*, что находит основание в тексте пьесы. Реальное и одновременно метафорическое море окружает

<sup>6</sup> Термин Льва Штудена (см. 6).

<sup>7</sup> Возможно, одним из импульсов для подобного решения стала фраза Банко из 1 действия: «Летний гость, Храмовник-стриж, обосновавшись тут, Доказывает нам, что это небо Радушьем веет. Нет зубца, устоя, Угла иль выступа, где б он не свил Висячих лож и щедрых колыбелей. Где он живет, там воздух, я заметил, Особо чист» (пер. М. Лозинского).

действие спектакля со всех сторон – кажется, мы находимся или на корабле, или на небольшом острове. Морской шум в ряде сцен достигает концептуальной значимости (тревожные и мощные *fortissimo* в конфликтных диалогах Отелло и Яго, когда мавр требует улик, Отелло и Дездемоны по поводу пропажи платка). Звуки моря буквально пронизывают «Отелло», сама страсть – главный герой спектакля, «рифмуясь» со звуками бушующего моря, уподобляется этой мощной стихии. И еще – тело мертвого мавра, который сам «погрузил» свое умирающее тело в лодку, как в гроб, будет также опущено в воду, и морской гул, как голос вечной Природы, сигнализирует: Океан примет жертву...

Созданная режиссером и композитором музыкально-сценикографическая концепция шекспировских трагедий – цельная, монолитная, единая в своей основе, показывает такой подход к отражению жизни, который во многих отношениях может быть назван космогоническим, ибо в метафизическом плане перед нами разворачиваются истории о стихиях, управляющих мирозданием и, как частное, – людскими помыслами. Именно так можно объяснить «нейтральность», неиндивидуализированность основного массива музыки Латенаса, которая рисует внеличные субстанции, созидающие неодушевленную природу Космоса. А еще – ее почти непрерывное звучание. Причем последнее обстоятельство обусловлено в первую очередь позицией самого композитора, ибо непрерывное звучание его музыки мы находим не только в постановках Някрошюса (см, к примеру, замечательный спектакль Р. Туминаса «Дядя Ваня» 2009 года). Но это свойство музыкального оформления Латенаса вызвало неприятие ряда композиторов<sup>8</sup>. Однако сам

<sup>8</sup> См. высказывания Александра Маноцкова и Леонида Десятникова [5, с. 9 и 20]. В этом контексте повышают свою значимость музыкальные паузы. На-

Латенас в ряде интервью настаивает на правомерности именно такого решения. В каждом спектакле эта континуальность имеет различные проявления и свойства. Что же касается шекспировской трилогии, то я смею утверждать, что без такой континуально длящейся внеличной музыки космогония Някрошюса не состоялась бы в принципе – звуковое поле, контрапунктирующее действию, и создает это не ослабевающее ощущение космичности происходящего.

### **Мир человека**

Вторая грань музыки лежит в порожденной сценическим действием антропологическом поле. Ее героями являются *человеческие эмоции*, они выходят здесь на первый план. В силу этого данная грань звукового оформления спектаклей весьма контрастна первой, и главным ее свойством является во многом иной стилевой облик музыки.

Основа этого пласта – музыкальные цитаты. Цитатность вообще, или, как говорят театральные режиссеры и композиторы, «подбор», – вещь сегодня узаконенная, если угодно, основополагающая для создания звукового оформления. Някрошюс здесь не является исключением, все его спектакли в большем или меньшем масштабе используют цитаты, известные или не очень. Вводит чужую музыку Фаустас Латенас и в шекспировскую трилогию.

В анализе неавторских тем определенная трудность заключается в их атрибуции, поскольку Латенас, как явствует из его интервью, нередко подбирает малоизвестные фраг-

---

пример, Макбет в конце спектакля читает свой последний монолог в ПОЛНОЙ ТИШИНЕ. Это пятиминутное, по выражению Г. Козинцева, «силовое поле молчания» оказывается весьма сильнодействующим средством!

менты, но может использовать и собственные сочинения в духе цитат. Думается, что в данном случае имена авторов привлеченной музыки не имеют принципиального значения. Главное здесь – их стилевая принадлежность, а она достаточно прозрачна, практически все цитаты исходят из XIX века.

Очень заметными вершинами на ровной глади нейтрально-фонového минималистского движения они становятся в музыке «Гамлета» и «Отелло». Их не так мало (особенно наполнен ими «Гамлет»), иные достаточно известны, другие похожи на стилизации (то, что можно определить как «цитата стиля»), есть те, которые уместно назвать аллюзиями – намеками на нечто *иное*, но все они создают явные стилевые швы, без которых сегодня, наверное, невозможно представить современный драматический театр – мы живем в эпоху тотальной полистилистики!

Две важнейшие цитаты «Гамлета» относятся к категории «классических шлягеров». Тема Poco Allegretto<sup>9</sup> Третьей симфонии Брамса в оригинале представляет собой инструментальный романс – душевный и трепетный, в его струнной щемящей мелодии и тоска, и надежда на воспарение, какая-то ранимость, и скованность, обусловленная кругообразным вращением малообъемного мелодического рисунка. В спектакле тема (как, впрочем, и все иные цитаты) несколько трансформирована – ее электронное звучание даже более пронзительно, чем у сдержанного романтика Брамса, за счет высокого регистра в сравнении с оригинальным виолончельным. Переинтонированная Латенасом тема звучит как современная эстрадная мелодия. Ее мелодраматичность не контрапунктирует, а усиливает сценическую ситуацию. На

---

<sup>9</sup> Poco Allegretto – практически синоним Moderato - среднего, умеренного темпа в музыке.

сцене мечущийся Гамлет, он глубочайшим образом разочарован в людях, его окружающих, ему неприятен новый муж матери, оскорбительно ее быстрое замужество после смерти отца – он не знает всей правды, так как Отец-Призрак еще не встретился с ним. Звучащая «эстрадная» мелодия вполне соответствует состоянию героя. Гамлет, подаваемый режиссером крупным планом, кажется совершенно одиноким наедине с жутким зубчатым диском – символом возмездия. Почти мальчишка, он – «с панковским гребешком на голове» (Мальцева) – сродни представителям молодого поколения сегодняшнего дня<sup>10</sup>. Опрокинутая в современность мелодия немецкого романтика усиливает эту соотнесенность вневременной шекспировской истории с нами, сегодняшними. Миф уступает место современной человеческой драме.

В таком виде тема Брамса звучит в спектакле несколько раз, и последний, самый продолжительный – в сцене смерти Лаэрта и Гамлета. Но перед ней и только один раз она интонируется совершенно иначе.

Готовится поединок Гамлета с Лаэртом. Он будет не спортивно-состязательным, а единственно возможным – смертельным. Воинственный запал присутствующих подчеркнут свистящими в воздухе рапирами, и на этом ритмизованном «аккомпанементе» появляется на несколько кратких мгновений мелодия Брамса. Ее играет продольная флейта – свистулька, дудочка – почти детский духовой инструмент. Беззащитный, высветленный детский голосок флейты вносит щемящую ноту: они готовятся убить друг друга, два молодых героя – Гамлет и Лаэрт. Дети, вынужденные идти дорогой мести.

---

<sup>10</sup> В одной из первых рецензий на спектакль някрешювский Гамлет в исполнении литовского рок-певца А. Мамонтоваса был назван «недоразвитым тинейджером».

Вторая важная цитата «Гамлета» – известная ария сопрано из оперы «Сила судьбы». Это образ-греза о счастье и покое, мелодия, в отличие от брамсовской, кажется, не скована ничем – ни голосовыми возможностями, ни законами формы-структуры; она льется свободно и хочет парить бесконечно. Ее появление в конце первого акта, однако, помещено в весьма неожиданный контекст. В первой массовой сцене с актерами все носятся, как угорелые – готовятся представить принцу свое искусство. Гамлет предлагает актерам текст аллегорической драмы, долженствующей ошеломить убийцу отца явственным намеком на его преступление. Текст этот представляет собой большие листы, на которых рассыпано нечто, напоминающее угольную пыль; принц вдует ее прямо в лицо актрисе, и она, измазанная ею и словно погружаясь в некий сомнамбулический транс, тихо, осторожно и жалобно, начинает петь. Ария звучит почти целиком. Скромный фортепианный аккомпанемент вместо оркестра и голос отнюдь не оперный. Актриса поет, «как может» – неуверенно, иногда чуть срывая интонацию, но с чувством, всхлипывая – будто о себе, совершенно отрешаясь в этот момент ото всего и ото всех. Тема-мечта словно становится темой-исповедью, внутренним монологом, ведь актрису никто не слушает. Гамлет с помощниками в это время азартно и шумно готовит декорации для задуманного им спектакля, и, когда все готово, неожиданно падает занавес, хотя ария не допета. Ее безжалостно прерывает ... антракт.

Эта тема Верди звучит в спектакле несколько раз, последний – в момент гибели Офелии. Теперь ее поет могильщица на фоне деловитых стуков лопат, шумных переносов мебели. И здесь мелодия кажется совершенно неуместной, как неуместна мечта в мире «ничтожном, плоском и тупом», кото-

рый безраздельно «заполонили грубые начала». Но вскоре могильщица эта в буквальном смысле «спускается с небес на землю», все ее подельники и она сама начинают грубо орать эту прекрасную мелодию, приправляя непристойно-вульгарное пение глотками вина. Мелодия немедленно «съеживается» и сменяется музыкой *этого мира* – вечнозеленой собачьей полькой<sup>11</sup>. До Офелии ли тут?

В «Отелло» именно цитата является ведущей музыкальной темой – это великолепная «Поэма» чешского романтика Фибиха. Она воссоздает образ вальса – экспрессивного, трепетного, патетичного. Это настоящая тема страсти, тема любви. Понятно, почему Латенас использует здесь чужую музыку – по части воссоздания любовной экспрессии конкурировать современным музыкантам с композиторами XIX века, пожалуй, невозможно!

Начало спектакля показательное для того значения, которое в «Отелло» имеет музыка Фибиха. Главный герой музицирует – энергично и с упоением играет на фортепиано эту мелодию *своей любви*. И нам понятно, что именно любовь и прежде всего любовь движет им и главенствует в его жизни. Правда, сценический фон для вдохновенной темы нарочито обытовлен – топчется, проходит, жестикулирует целая вереница персонажей, но они равнодушны к страстной мелодии. С интересом внимает музицированию своего начальника-врага только Яго, потому что Отелло во всех своих проявлениях уже давно его занимает. А Отелло счастлив! И здесь – контрапункт музыки и сцены, только разделяющий

---

<sup>11</sup> Кстати, эта самая полька – один из заметных рефренов «Гамлета» открывающий спектакль и звучащий далее несколько раз, как соприкосновение полюсов жизни – трагического и балаганного, которые, действительно, очень часто соседствуют друг с другом.

не слышимое и видимое, о чем было уже сказано, а ставящий некую смысловую преграду между Отелло и всеми другими участниками этого эпиграфа к спектаклю.

Вальсообразная мелодия Фибиха – красная нить всей постановки Някрошюса. За любым ее появлением как образом любви стоят Отелло и Дездемона. Это ИХ тема. И она как яркая интонационная вспышка непременно акцентируется зрительским слухом, становясь эмблемой спектакля.

Интересно пластическое решение вальса в конце первого действия. Отелло яростно кружит Дездемону под звуки невероятно патетичного звучания цитаты (на сцене – труба!), и, борясь с собой – со своей ревностью, сомнением, мыслями о женском предательстве и коварстве, и в то же время по-прежнему страстно любящий, – едва не сбрасывает свою жену в воду. Суперпатетичное звучание вальса усиливает драматизм всей сцены, ведь любовь здесь почти наглядно сопрягается с мыслями о смерти и возмездии.

Именно под звуки фибиховского вальса Отелло душит Дездемону, и тема эта и здесь, в финале, не лишена своего «*appassionato*». Объятия здесь смешаны с яростной борьбой, и музыка показывает нам – Отелло, конечно, и в момент убийства любит Дездемону... Когда из ее тела жизнь оказалось окончательно исторгнутой, обрывается и мелодия вальса.

Характер обработки цитат и активное включение их в действие показывают: буря человеческих чувств не может не вторгаться в эти красивые порождения романтической эпохи, отчего в них происходит явственный эмоциональный «надлом». Миры идеальный и несовершенный человеческий у Някрошюса и сосуществуют, и в то же время *взаимопроникают*.

И только музыка «Макбета», почти лишенная, как нам показалось, цитатного материала, в наиболее цельном, еди-

ном звуковом потоке воплощает «моноинтонацию» шекспировской трагедии, добиваясь при этом удивительной пронзительности.

### Устремленность к катарсису

Две намеченные линии драматургической организации всего массива музыки шекспировской трилогии могут быть обозначены как *Космос и Человек*. Они кажутся обособленными и стилистически и психологически. Однако в смысловом отношении между ними, пожалуй, нет непреодолимой преграды, и при всей своей разновекторности они во многом действуют в одном направлении.

Так, гулам и стукам из космической бездны в «Гамлете» и «Макбете» отвечают вполне «земные» проявления – это банальные и пошлые приметы музыкального быта, вроде собачьей польки или плясок ведьм под гармошку.

Важнейшее же смыкание человеческого и природно-космического в музыке шекспировской трилогии связано со *сферой возвышенного* – это сердцевина всей звуковой ткани спектаклей. Наполненность вселенского пространства нежными и параллельно сцене вибрирующими звучностями отражается в цитатной музыке того же рода, о чем уже говорилось.

Особая концептуальная значимость сферы возвышенного подчеркивается финальным резюме каждого спектакля. Роль музыки здесь – первостепенна!

В «Гамлете» после смерти основных героев трагедии мы видим это жутковатое зубчатое колесо с крюком, которое висело все время спектакля. В полной тишине не просто рыдает, а, не сдерживаясь, вопит от бессилия что-либо изме-

нить отец датского принца, здесь он – никакой не Призрак, а живой человек, только теперь, когда уже ничего нельзя изменить, осознавший цену своей навязанной сыну безжалостной интриги. Внезапно начинает звучать тихий, строгий хор, к которому присоединяется красивейшая итальянская кантилена. Эта романтическая цитата, как и упомянутые две другие, – тоже один из рефренов спектакля. Но здесь он звучит как отдаленный мираж того прекрасного мира, который периодически напоминал о себе в течение всего спектакля. Такой светлой и прекрасной темой завершается трагическая история о том, как отцы, снедаемые ненавистью и местью к своим врагам, губят собственных детей, втягивая их в свои кровавые замыслы.

В «Отелло» музыкальное решение итога солидарно с выдающимися интерпретациями Шекспира великими композиторами. В другом «Отелло» – опере Верди – в конце звучит не побежденная, не вытравленная смертью тема любви; так же поступил и Чайковский в симфонической фантазии «Ромео и Джульетта». В «Отелло» Някрошюса последней темой становится та, которая его открывала – вальс любви, звучащий в контрапункте с гулом океанских глубин.

Из трех рассматриваемых постановок устремленность к катарсису не проявилась так ярко, как в «Макбете». Вся музыка этого спектакля в отличие от двух других может быть названа монохромной – здесь господствует одна отрешенно-печальная интонационная краска. Сдержанное звуковое поле вбирает в себя эпизодически появляющиеся иные оттенки, например, мажорный ноктюрн, впервые возникающий во время первого выхода леди Макбет, или «триллероподобную» угрожающую ударность, напоминающую о роковых стихиях. Вот почему именно в этом спектакле музыкальный итог, силь-

нейшим образом контрастирующий «затененной» звуковой атмосфере, производит наиболее сильный эффект катарсиса, в котором, как, кажется, учил Аристотель, первостепенное освобождение от тягостных аффектов. Нечто подобное и создает впервые звучащая в «Макбете» итоговая тема – сочиненное Латенасом в романтическом духе хоровое «Miserere»<sup>12</sup>.

В контексте рассматриваемого макроцикла эта пьеса, безусловно относящаяся к сфере возвышенного, во многом представляется уникальной. Единственный раз во всей «шекспировской» музыке не просто воссоздается определенный образ, происходит взаимодействие разных образов и интенсивное развитие, изменение – это то, что в музыкознании именуется «симфонизмом». Именно в этой светлой молитве о прощении и милосердии, проникнутой надеждой на спасение, осуществляется движение от рокового, внеличного к человеческому, от частного, единичного ко всеобщему, с постепенным слиянием символических сфер – земной и небесной – в единое неразделимое целое. И осуществлен этот синтез очень простыми средствами.

Вначале мы слышим те самые тяжелые басовые удары, которые пронизывают музыку «Макбета». На сцене зловеще раскачивается гигантская веревка, висят жестяные желоба, из которых извергался совсем недавно устроенный ведьмами камнепад, котел, в котором дымятся останки отрубленной головы Макбета, и многочисленные черные фигуры. Мы – в мире господства темных стихий.

Звучит первая фраза музыкальной молитвы – робко, неуверенно – так грешник обращается к Господу, не веря, что его голос будет услышан. Ее поет уже не персонаж спектакля – одна из ведьм, только что участвовавшая в обезглавливании

Макбета; перед нами – отрешенный от фабулы символический «Человек кающийся». К этому робкому одинокому голосу присоединяются другие. Возникший хор, записанный на фонограмму, – уже другая метафора: молитвенный глас всего заблудшего, но тем не менее тянущегося к свету Человечества, просящего простить его за все то зло, которым переполнена его история. Ударный фон, постоянно звуча в контрапункте с хором и напоминая этим о значимости законов Рока, незаметно уходит в тень. Постепенно и с огромным трудом музыка высвобождается от этой «темной» ауры, продвигается на неуклонном нарастании с подключением все новых мощных тембров и утверждается в безусловном торжествующем мажоре.

Но что в это время происходит на сцене? «Все находившиеся перед нами герои оказываются лежащими на спине с согнутыми в коленях ногами. <...> Они лежат, как на кладбище: рядами» [3, с. 121]. На фоне хоровой молитвы происходит упокоение всех оставшихся на этом свете героев спектакля.

Вдруг, на мгновенье, звук резко обрывается, и в полной тишине и темноте раздается жуткий хрипяще-урчащий скрип, кажется, он доносится из самой Преисподней. Всего несколько секунд адские бездны напоминают о себе.

Но отключенная, прерванная молитва так же внезапно восстанавливается. Мы погружаемся в затопляющий все звуковое пространство трагедии апофеоз Света, который тихо мерцал и скромно поблескивал в самых разных темах шекспировской трилогии, но так мощно и торжествующе явлен только здесь. Перед нами вновь музыкально-сценический контрапункт, но такой, какого в шекспировской трилогии еще не было. *Яркий Свет – во мраке Смерти.*

Внезапно темноту пронзает ослепительный прожектор – изгнанное из этого мира белое пронзительное Солнце...

### ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М.И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
2. Козинцев Г. Пространство трагедии (Дневник режиссера). – Л.: Искусство, 1973. – 232 с.
3. Мальцева О.Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. Барбоя. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
4. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
5. Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 1 [75].
6. Штуден Л. Человеческий социум как проблема. – Новосибирск: Сиб. книжное изд-во, 2012. – 248 с.

## АНТИНОМИИ И ПАРАДОКСЫ ШЕСТОЙ СОНАТЫ УСТВОЛЬСКОЙ\*

\*Опубликовано: Музыкальная академия. – 2018. – № 2. – С. 74–82.

Творчество Галины Уствольской прочно вошло в концертно-исполнительскую практику и заняло достойное место среди выдающегося наследия XX века. Продолжается и процесс осмысления ее музыки. В предлагаемой статье анализируется проблема своеобразия стиля композитора на примере конкретного сочинения.

Важным проявлением стиля Уствольской является – и это общепризнано – органичное сочетание противоположных свойств, образующих ряд антиномий, которые можно свести к генеральной антиномии: экономность, лаконичность, строгость, минималистичность, с одной стороны, и крайность, экстремальность, избыточность и «запредельность» – все то, что можно назвать эстетическим максимализмом, с другой стороны<sup>1</sup>. Ряд антиномий порождены парадоксальностью творческого мышления Уствольской.

Рассмотрим проявления антиномичности и парадоксальности в Шестой фортепианной сонате (1988) – последнем опусе Уствольской в этом жанре и предпоследнем ее сочинении вообще. Данное обстоятельство определяет объективную итоговость сочинения: в сгущенном, концентрированном виде Шестая соната репрезентирует стилевые особенности выдающегося композитора XX века.

---

<sup>1</sup> Эту особенность мышления Г. Уствольской Борис Тищенко назвал так: «предельная экспрессия при минимуме средств» [8, с. 113].

Опирающаяся на индивидуализированную форму-схему (это принципиальная позиция Уствольской) структура сонаты достаточно лаконична. Тематический материал составлен из четырех основных блоков (ACDE) и одного связующего (b): AbCDC<sub>1</sub>bD<sub>1</sub>EA<sub>1</sub>. Весь основной тематизм вытянут в единую линию движения, благодаря существенному ослаблению контраста между разными темами. Вследствие этого развитие приобретает характер гомогенного развертывания. Это первый парадокс сонаты: в ней контрастные темы демонстративно сближены друг с другом и звучат как одно длительно развертываемое целое. Основным способ ослабления тематического контраста лежит в плоскости нюансировки.

Динамический профиль сонаты также парадоксален и отличается редким для крупных жанров единообразием, которое в таких масштабах не встречается ни в одном другом сочинении композитора. Шестая «обрушивается» внезапным и оглушительным *ffff*, причем автор постоянно напоминает о необходимом уровне громкости (на протяжении первой темы, занимающей меньше одной страницы нотного текста, ремарка *ffff* прописана шесть раз). Вторая тема, фактурно и интонационно-гармонически контрастная первой, динамически сливается с ней в едином нюансе (снова *ffff*). Таков же и динамический профиль третьей и четвертой тем – подобная непрерывность «зашкаливающей» нюансировки при наличии тематических контрастов поистине экстремальна.

С началом раздела C<sub>1</sub> возникает новый нюанс – *sub. fffff*, удвоенный на обоих нотоносцах. Крайне интересно это *subito*, означающее, что новый нюанс должен произвести впечатление внезапности, а это предполагает наличие некоего динамического контраста, что в данном случае представ-

ляется довольно проблематичным. *Subito fffff* повторяется и в финальной фазе раздела С<sub>1</sub>, причем ему не предшествует никакая иная динамическая ремарка! Это *subito* кажется тем более нереальным.

Указания на пять *forte* появляются и в конце раздела D<sub>1</sub>. В финальной фазе сонаты образуется следующая конфигурация нюансов: *fffff-fffff-fffff-fffff-fffff-fffff-sub. pp-fffff-fffff-fffff-fffff-fffff-fffff*. Следует учесть, что практически половина из указанных ремарок записана в скобках, как напоминание<sup>2</sup>.

Из этого следует, что для Уствольской строжайшее выдерживание запредельного уровня громкости носит принципиальный характер. Создается впечатление, что сам нотный текст, испещренный *ffff* и *fffff*, должен визуально создавать ощущение некоей энергетической переполненности и предельно интенсивного, неистового кипения, бурления. В целом количество повторений ремарок *ffff* и *fffff* на протяжении всего нотного текста сонаты равны 48. Не случайно в этой связи название раздела о музыке Уствольской в диссертации Е. Борисовой – «эффект длящегося взрыва» [1]. Подобное длительное удерживание напряжения, «отсутствие волн нарастаний-спадов <...> приводит к «зашкаливанию», когда естественное ощущение течения времени теряется» [1].

Именно благодаря динамическому единообразию и отсутствию значимых цезур ткань сонаты оказывается во власти тотальной континуальности. Громкостная динамика выходит у Уствольской на одно из ведущих мест по значимости в организации музыкального целого.

<sup>2</sup> Подобные повторы одинаковой нюансировки имеются в Пятой сонате (разделы 6 и 10), но в контексте целого они не достигают степени такого единообразия.

Известна любовь Уствольской к предельной громкости<sup>3</sup>. Но такой концентрации этой динамической запредельности не знает ни одна из ее сонат.

Ведущими фактурно-гармоническими элементами Шестой сонаты становятся кластеры, вытесняющие в количественном отношении на второй план некластерный тип изложения. Более того, в контексте фортепианного творчества Уствольской в Шестой сонате удельный вес кластерности представляется наивысшим. Начальная тема содержит 56 последовательно сменяющихся друг друга звуковых единиц (если принимать за подобную единицу метрическую долю, равную четверти). И все они без единого исключения кластерно изложены. Кластерность «абсолютна» и в третьей теме (С). В обоих случаях в пределах тематически однородного раздела нет ни одного некластерного компонента музыкальной ткани. Лишь в связке *b* да теме Е кластеры совершенно отсутствуют. В связи с краткостью «некластерных» разделов сочинения согласимся с Т. Самсоновой, писавшей об «апогее фортепианной кластерной техники Галины Уствольской» в Шестой сонате [7, с. 195].

Кластерность записана здесь трояким образом. Есть запись «метелочками» и интервалами в квадратных скобках – здесь акцентируется прежде всего сонорное, ударное начало. Во втором случае используются предельно однородные кластерные интервалы – это только большие ноны. Нона вообще является одним из излюбленных вертикальных комплексов в музыке Уствольской<sup>4</sup>. По этому поводу Мария Цизмич

<sup>3</sup> Уже во 2-й и 4-й частях Первой фортепианной сонаты Уствольская прибегает к ремарке *ffff*. В Пятой сонате находим ремарку *fffff* (см. раздел 5). Впрочем, есть у Уствольской и противоположный полюс: *rrrr* (конец 2-й, 3-й и 4-й сонат).

<sup>4</sup> Созвучия разного типа в объеме ноны у фортепиано звучат в Большом дуэте для виолончели и фортепиано (ц. 13), Композиции № 2 (с ц. 27 до конца), Третьей симфонии (ц. 100–127). Ходы по нонам, но без кластерного наполнения,

писала о том, что параллельные ноны «попирают» октаву как «укоренившийся элемент телесных и пространственных рефлексов» и тем самым лишают пианиста привычного «физического комфорта» [10, р. 90–91].

Господствующим видом нотирования фортепианных кластеров является в Шестой сонате запись отдельных звуков с направленными на них снизу двумя сходящимися линиями. Звуковой объем таких кластеров в подобной алеаторной записи не определен. Такая запись кластеров среди фортепианных сонат встречается только здесь – она маркирует мелодическое начало, слитое с сонорными массами в единую монолитную фактурную линию. Это соединение кластерности и линейности является еще одной интересной особенностью Шестой сонаты, делающей антиномию этих двух противоположных феноменов мнимой<sup>5</sup>. Для сравнения: кластеры Пятой сонаты в большинстве своем чисто ударны (за исключением 8-го раздела) и образуют сонорные контрапункты к отделенным от них мелодическим линиям. В других же сонатах кластеры встречаются лишь изредка и никогда не записываются алеаторически.

В мелодике Шестой сонаты преобладает «короткое дыхание». Движение от протяженных мелодических линий, наблюдаемых в первых трех сонатах Уствольской, к подобному сжатию и горизонтального, и вертикального измерений – одно из проявлений эволюции стиля композитора (в которой ей нередко отказывают). В Шестой используется три типа развертывания: скачкообразность, постепенность находим в финальной фазе Четвертой сонаты; они же являются основным звучием 3-го и 4-го разделов Пятой сонаты.

<sup>5</sup> Трактовка верхнего звука кластера как мелодического иногда использовалась Уствольской в ансамблево-оркестровых жанрах – см, к примеру, Вторую и Третью симфонии.

и опевание. Поступенность и малосекундовость, безусловно, доминируют, а их контраст является важнейшей антиномией Шестой сонаты. Первый же тип движения используется только в начальной теме. Этот инициум, не участвующий в последующем развитии и выполняющий функции интонационного источника, а впоследствии и композиционного обрамления, опирается на шесть горизонтально развертывающихся звуков, надстроенных над кластерами, из которых первые пять образуют отчетливую линию (пример 1). Это – концентрат интонационного содержания первой темы.

Пример 1

**Espressivissimo** ♩ = 92

12

sub. *ffff* sim.

Итак, сквозь единообразную кластерно-ударную атмосферу «колючей» фактуры сонат (выражение Л. Раабена, см. 5, с. 114) с огромной энергетикой пробивается мелодическое начало.

Среди различных приемов развития в крупных инструментальных жанрах лишь один может претендовать на положение самого «минималистичного» – остинатность,

поскольку в своем точном виде она не предполагает обновления ресурсов, а в сочетании с вариантностью это обновление может быть минимальным. К ее ресурсам Уствольская прибегала достаточно активно. Можно вспомнить, к примеру, сонату для скрипки и фортепиано, в начале которой пятизвучный тезис, состоящий из кварты *gis<sup>1</sup>-dis<sup>1</sup>* звучит неизменно 14 раз, Третью симфонию, в которой на кульминации (ц. 100–127) 28 раз подряд (!) повторяется секундовый ход *des<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>*, а также 2ю часть Трио для кларнета, скрипки и фортепиано и финал Композиции № 1. В фортепианных сонатах остинатные проявления также весьма ощутимы. Во 2-й части Второй сонаты последовательность двух септаккордов на расстоянии тона друг от друга звучит более двадцати раз. В 4-м эпизоде (*Tempo III*) сонаты № 3 краткая басовая фигура точно и вариантно повторяется более 10 раз. В Пятой сонате оригинальна остинатность звука *Des<sup>1</sup>*, звучащего на протяжении сочинения в качестве единственной опоры в окружении изменчивого контекста. И только в двух сочинениях Уствольской обнаруживается поистине тотальная остинатность, заполняющая разномасштабные структуры целого – от краткого мотива до развернутой темы-раздела – в Четвертой симфонии и Шестой сонате.

В рассматриваемом сочинении точная остинатность на крупном уровне представлена абсолютно идентичным повторением связующей темы *b*, в результате чего она становится переходом к двум разным разделам в условиях и экспозиционности и разработочности. На мотивном уровне в разделе *C<sub>1</sub>* возникает несколько «колокольных» остинато из двух кластеров (пример 2): этот «паттерн» в неизменном виде повторяется – с перерывами – 26 раз.

**Espressivissimo**

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, each marked with an accent (>). The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords, each marked with an accent (>). The piece is marked *Espressivissimo*. Dynamics include *ffff sub.* and *sf*. A fermata (V) is placed over the final notes of both staves.

Но Устовльская всегда предпочитала вариантно-вариационную повторность. Простейшим приемом варьирования в Шестой сонате является октавная переборка регистров темы – см. раздел D, в котором каждое проведение темы основано на оstinатности верхнего голоса и планомерном октавном спуске нижнего – от *h* малой октавы через *H* большой октавы к *H* контроктавы. В многократном повторении полутона *g-as* в разделе C также осуществляется регистровое варьирование: интонация захватывает диапазон от контроктавы до второй октавы. Интересен также прием «регистровой интерполяции» [4, с. 38], связанный с частичным перемещением отдельных звуков темы в разные регистры. Это самый первый прием варьирования, использованный в сонате (раздел A). Вариантным повторением инициальной секунды (типа имитации) начинается вторая тема-связка *b*.

Единообразие ресурсов в высшей степени присуще артикуляции и метроритмике Шестой сонаты. Артикуляция основана на полном изгнании *legato* с акцентами возле каждого маркированного звука (*detache*) и их периодическим усилением ремаркой *sf*. Связность и певучесть интонирования на фортепиано Устовльской никогда не педалировалась – ре-

марки подобного рода напрочь отсутствуют в ее фортепианных сочинениях. Напротив, доминирует расчлененность на звукоточки. Показательна в этом смысле уже Первая соната, в которой весь фактурный комплекс двух начальных частей (из четырех) интонируется строжайшим *detache*. Метроритмика также однородна и единообразна: все доли уравнены по степени их тяжести (размер  $1_4$ ). В этом проявляется ставший стилевым атрибутом всей музыки Уствольской и впервые описанный В. Холоповой принцип мономерности [9, с. 250]. Но по сравнению с другими сочинениями Уствольской в 6-й сонате этот принцип доведен до предела: здесь совершенно отсутствует движение иными, нежели ровные четверти, длительностями. Это еще один предел однородности, «минимальности» избираемых средств.

Интересной особенностью Шестой сонаты является органичное соединение норм авангардного и классического мышления. Вообще авангардизм Уствольской всегда отличался несхожестью с рядом таких «типовых» проявлений, как атональная полимелодичность, «плавающая» безакцентная ритмика, изоощренная полиритмия, пуантилизм, серийность и сериализм, избегание репризности в любых видах. Авангардизм Уствольской настолько особый, что ряд исследователей относят ее к иной стилевой линии.

Выше уже были отмечены некоторые проявления классического музыкального мышления в Шестой сонате, типичные и для стиля композитора в целом, такие как модальная диатоника и опора на повторность в разных масштабах и видах.

Добавим к перечисленным и иные проявления тяготения Уствольской к нормам классического мышления.

Линейный характер развертывания в ее сочинениях предполагал органичность полифонических взаимодействий

мелодизированных голосов. Фактура композитора в целом весьма полифонична. Уже начало Шестой сонаты включает контрапункт, комплементарно сопрягаемый с инициальной мелодией. Линии каждого голоса здесь тщательно прорисованы стрелками, что еще сильнее обнажает в грохочущей кластерной массе парадоксальное проявление линейно-полифонического начала.

Но, помимо линейной полифонии, к ресурсам которой музыкальный авангард прибегал всегда, Уствольская использует классические приемы полифонического варьирования, что особенно интересно в условиях взаимодействия кластерных линий. И. Кузнецов назвал это «полифонией сонорных блоков» [4, с. 93]<sup>6</sup>. В изложении и развитии третьей темы Шестой сонаты (разделы С и С<sub>1</sub>) используется классический вариант октавных перестановок в вертикально-гармоническом контрапункте. Подобный прием подчеркивает значимость мелодического начала в условиях сонорности<sup>7</sup>.

Само гармоническое мышление Уствольской – при практически полном отказе от мажоро-минора в пользу терпкой полимодальности и кластерной сонорности – тяготеет к опорности и устоям разного типа. Ладовые опоры в гармонии Уствольской возникают нередко, и, главным образом, «силовым способом», что проявляется в настойчивых повторениях тех или иных однозвучных либо многозвучных комплексов (следствие пронизывающей ее музыку остинатности). Особенно показательна уже упоминавшаяся выше акцентировка одного звука, превращающая его в незыбле-

<sup>6</sup> Интересную параллель данному приему находим во Второй симфонии, где неоднократно звучат оригинальные кластерные каноны.

<sup>7</sup> Вертикальный контрапункт с  $Jv=0$  встречается в начале Композиции № 2 (перестановка кластеров восьми контрабасов и монодии фортепиано) и Симфонии № 4 (мелодии трубы и фортепиано).

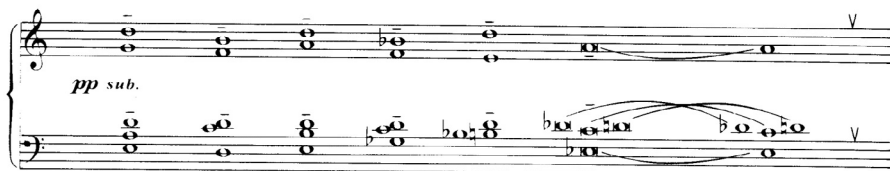
мый устой в Пятой сонате, в чем можно не без основания усмотреть реализацию скрытого программного замысла [2, с. 403, 408]. Весьма классично завершение Третьей сонаты тихим двухоктавным до.

Есть такие ладовые устои и в Шестой сонате. Это звук *d* в темах D и E и кластер на звуке *es* в начальной теме. Первый из них в теме E приводит даже к явственному ощущению тональности благодаря движению верхнего голоса по ре-минорному тетраходу и господству белоклавишности (пример 3)<sup>8</sup>. Но главное даже не в этом, а в стремлении авангардно мыслящего композитора скрепить свободно построенную композицию мощной репризной аркой с акцентировкой в кластерах доминирующего звука. В теме A именно *es* как вершина кластера открывает каждое из шести проведенных начального тезиса. Итоговые фразы репризы (раздел A<sub>1</sub>) подчеркивают значение *es* как главного устоя сочинения. Более того, его финальное появление предвосхищено в последнем аккорде темы E – звук *es* является его фундаментом. Это сочетание кластерности и тоничности образует еще одну парадоксальную антиномичную пару Шестой сонаты, репрезентирующую оригинальную особенность стиля Уствольской. Интересным аналогом отмеченной тоникальности в условиях сонорности является Композиция № 2, в которой звук *g*<sup>1</sup> обрамляет произведение и воспринимается в конце в отчетливой опорной функции.

---

<sup>8</sup> В музыке Уствольской безусловно тонален только первый опус – Фортепианный концерт; в Сонате № 1 для фортепиано осуществлен принципиальный для всего ее творчества отказ от мажоро-минора, но имеются небольшие тональные островки (например, в начале финала).

## Пример 3



Важнейшим проявлением классичности мышления следует назвать использование репризного замыкания формы, поскольку оно представляется базовым для норм классического формообразования. Уствольская, опирающаяся только на нетиповые композиционные структуры, прибегала к подобному приему, к примеру, в Большом дуэте для виолончели и фортепиано, в Пятой сонате, Пятой симфонии.

В Шестой сонате также имеется композиционно-тематическая арка. Последний раздел довольно точно излагает начальную тему А, но с зеркальным отражением и расширением. Происходит перестановка тематических блоков, составляющих массив всего раздела, по схеме:  $a_2 a_2 a_1 a_1 a a$ . Функция завершения вообще трактуется в этой сонате наиболее классично. Повтор начальной темы осуществляется в более медленном темпе (80 ударов против 92) с ремаркой «*allargando poco a poco al fine*». В сочинении с практически полным отсутствием агогического развития (за исключением появления темы Е) подобная ретардация не оставляет сомнений в движении к жирной итоговой точке.

Весьма классична и основная драматургическая антитеза сонаты. Она опирается, как уже было сказано, на противостояние ударности и настойчивой постепенности, с одной стороны, и сферы *lamento*, которую воплощает многократно повторяемая полутоновая интонация *g-as*, с другой. Дан-

ная коллизия образует генеральную линию развития всей сонаты.

Первый раз столкновение непреклонного поступенно-го продвижения и стонущей полутоновости возникает «по горизонтали» – между темами b и C. Первая из них, отталкиваясь от двух восходящих секунд и активно двигаясь вверх и вниз, демонстрирует «раскаленную» энергию и напористость. Выход полутона-*lamento* «на поверхность» происходит в теме C. Полутон в ней укрупнен таким образом, что иные интервальные ходы просто отсутствуют. Полутон оказывается единственным мелодическим элементом этой темы, но находится целиком на территории семантически противостоящей ей ударности. Кластерно-секундовая интонация, многократно умноженная, звучит в однообразном, пронизанном «неодолимой равномерностью» [3, с. 122] механистическом движении как маниакальный стон, будто сама темная материя исторгает из себя вопль боли и ужаса<sup>9</sup>. Тема C как бы «застревает» на полутоне и словно никак не может освободиться от его гнетущей назойливости. По сути все содержание раздела сконцентрировано в этой полутоновой ячейке, составляющие звуки которой повторяются в общей сложности 62 раза. Н. Васильева указывает на возможность программного, символического увязывания интонации *g-as* с итальянским словом «*gastigo*» (наказание) – с этого полутона начинается Композиция № 2 «*Dies irae*» [2, с. 403]. В данном же случае самая отчетливая трактовка данной интонации определяется архетипом *lamento*.

Сопоставление поступенности и полутоновости продолжается и далее: в следующей теме D вновь господствует

<sup>9</sup> Кетлин Регович писала о «закодированных в музыке Уствольской физическом дискомфорте и боли» [11, р. 57].

поступенность. А в разделе  $S_1$  разрастаются полутоновые блоки – помимо чистой ударности, звуки полутона один за другим звучат 91 раз. Так происходит последний самый мощный энергетический выброс полутоновости, исчерпывающий ее потенциал.

Так внутри однородного и практически гомогенного движения слышится – с помощью взаимодействий различных типов музыкального материала – вечная тема классического музыкального искусства – противостояние энергетического напора, силы, мощного, исступленного давления – и слабости, страха, боли. Оригинальность воплощения данной коллизии можно усмотреть в том, что обе обозначенные субстанции существуют на одном интонационном пространстве, находящемся целиком «под управлением» ударного начала. Эта безжалостная ударность – словно воплощение самого Апокалипсиса, на территории которого и разворачивается инструментальная драма. Перед нами мир обжигающей эмоциональности, но лишенный тепла, мир бешеной энергии, но словно топчущийся на одном месте. Парадоксы Уствольской...

«Суперостинатное» маркирование семантики *lamento* встречается в сочинениях петербургского мастера неоднократно. Укажем на 5-ю часть Октета с конфликтом жесткой ударности литавр и фортепиано и страдальческих реплик гобоев и скрипок, начало Третьей симфонии, Вторую фортепианную сонату, обе части которой (но особенно первая) основаны на интонации *lamento*. В этом проявляется свойственная Уствольской «склонность к архетипическому мышлению» [2, с. 392].

Однако драматургия Шестой сонаты осложнена явлением еще одного «персонажа» – темы Е. Энергетическая «за-

предельность» в сонате настолько стабильна и неизменна, что, когда в самом конце с появлением этой темы происходит внезапный динамический провал и резко обновляются и другие средства, это производит чрезвычайное впечатление. Слух оказывается в зоне, которой не было места во всем предыдущем развитии. Здесь меняется, кажется, все – нюансировка, ладогармоническая основа, темпоритм, регистровка. Тихая звучность этой темы может быть рассмотрена в онтологическом ракурсе как «Мир – покой – тишина – безмолвие – позволение – милость – милосердие» [6]. Отрешенный хорал оказывается голосом *иного мира*. Динамика *pp* придает ему эффект миража, видения, минорный ладовый оттенок и нисходящая направленность линии верхнего голоса – безнадежности. В этой линии прослушивается семантика *lamento* как отголосок человечности, утасяющей в безднах темной энергии мироздания. Здесь впервые появляется ремарка «*Lunga*», обозначающая самую длительную паузу<sup>10</sup>. Пожалуй, именно это явление новой темы «под занавес» становится г л а в н ы м д р а м а т у р г и ч е с к и м с о б ы т и е м сонаты, в которой стихийная устрашающая кластерная энергия сопоставляется с архетипом хоральности, семантическидвигающим нас в сферы идеальных духовных субстанций.

Композитор и здесь использует классический прием производного контраста в виде монотематической трансформации, поскольку тема-хорал E порождена предыдущей и противоположной ей практически по всем проявлениям темой D. Их сближает начальная малотерцовая ячейка *d-h*. Противоположности смыкаются.

<sup>10</sup> Второй и последний раз ремарка «*lunga*» возникает в самом конце сонаты, когда «отгрохотало» ее итоговое созвучие.

Антиномии и парадоксы в музыке Уствольской имеют системный и стилеобразующий характер. Поэтому парадоксальность, как способность соединять несоединимое, может быть названа одним из свойств творческого мышления петербургского мастера<sup>11</sup>.

В этой связи остановимся еще на одном парадоксе. Речь идет о «заглавной» ремарке Шестой сонаты – *espressivissimo*, которую вместе с *espressivo* можно назвать любимейшей, самой значимой для композитора. Она пронизывает большинство опусов Уствольской. Наиболее непривычной реализация *espressivissimo* кажется в тех редких случаях, когда музыкальная ткань содержит исключительно ударное начало, как, к примеру, в кульминационном 5-м разделе Пятой сонаты. В Композиции № 2 в 5-го разделе около каждого звука деревянных молотков, партия которых продвигается от *piano* до *ff*, указано *espr*, так что общее количество авторских напоминаний равняется 65! И это при том, что остальные инструменты – 8 контрабасов и фортепиано – лишены в данном разделе подобного указания.

Вызывает удивление исполнительская реализация указанной ремарки и в Шестой сонате. «Предельно экспрессивно» предлагается играть на *ультрафортиссимо* жесткий, «рубящий» ударный материал, и даже тогда, когда он не содержит ни е д н о г о мелодического хода (пример 2). Однако эта ремарка имеет для автора принципиальное значение, так как на протяжении сонаты повторяется трижды. Думается, смысл этого на самом деле мнимого парадокса – в необхо-

---

<sup>11</sup> В данной формулировке автор статьи идет вслед за А. Шнитке, описавшим подобным же образом характер творческого мышления И. Стравинского (см.: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Статьи о музыке. – М.: 2004).

димости насыщения каждого момента звучания сильнейшей эмоциональной отдачей как условием адекватного исполнения. *Espressivo* Уствольской вместе со многими другими особенностями ее музыкального языка прямо направляют ряд исследователей (например, О. Гладкову, В. Холопову) в сторону экспрессионизма как стилевой доминанты ее творчества. Но если это и экспрессионизм, то, как и авангардизм, совершенно особый, уникальный.

Как художник, ищущий новые пути в искусстве, Уствольская не одинока в том, что экстремальные средства выразительности в ряде случаев дополняются у нее широко понимаемыми классическими проявлениями. Для многих авангардистов дихотомия классического и аклассического была осознана не как альтернатива, а как потребность органичного соединения этих противоположных позиций для большей художественной устойчивости творческих поисков. Но именно в Шестой сонате Уствольской менее всего ожидаешь обнаружить эту комплементарность авангардного и классического, так как сочинение это, как было показано выше, представляет собой сгусток, концентрат многих крайних проявлений стиля выдающегося композитора.

Акцентируя эту мысль, подчеркнем: среди всех сочинений, составляющих шестичастный сонатный макроцикл Уствольской, Шестая является апогеем экстремально используемых средств и по степени интонационной накаленности претендует на значение кульминации этого макроцикла, в значительной степени исчерпывающей потенциал ресурсов фортепианного стиля композитора. Последовавшее за ней сочинение – Пятая симфония – напротив, существенно увеличивает удельный вес широко понимаемых классических ресурсов высказывания, вплоть до возникновения –

и это поразительно для зрелого стиля Уствольской – ясной тональности<sup>12</sup>. Это сочинение весьма несходно с Шестой сонатой по многим своим проявлениям.

Так в конце творческого пути Уствольской возникает еще одна антиномия – из двух соседних сочинений, противоположных друг другу и по стилевому наполнению (что демонстрирует определенную широту диапазона языковых ресурсов композитора) и по концептуальной направленности. Таким оказался итог творчества Галины Уствольской, не пожелавшей в последующие 16 лет своего жизненного пути продолжить сочинение музыки. Она в своих двадцати четырех сочинениях сумела высказаться сполна.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова, Е. В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Москва, 2005, 158 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53148.html> (дата обращения: 8.09.17).

2. Васильева Н. Галина Уствольская // История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. –С. 390–409.

3. Гладкова О. Галина Уствольская: Музыка как наваждение. – СПб.: Музыка, 1999. – 170 с.

4. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.

5. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. – СПб.: Бланка-Бояныч, 1998. – 351 с.

---

<sup>12</sup> Рельефные тональные очертания находим и в предшествующей Четвертой симфонии.

6. Рыбкова И.В. Онтологические аспекты громкостной динамики музыки. Дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2011. – 175 с. – URL: <http://www.dissercat.com/content/ontologicheskie-aspekty-gromkostnoi-dinamiki-muzyki> (дата обращения: 15.09.17).

7. Самсонова Т.П. Кластерная техника в фортепианных произведениях Галины Уствольской как художественный знак и смысловое воплощение // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2014. – С. 193–201.

8. Тищенко Б. С любовью и нежностью // Советская музыка. – 1988. – № 2. – С. 105–113.

9. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. – М.: Сов. композитор, 1983. – 281 с.

10. Cizmic M. Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe. – New York: Oxford University Press, 2012. – 233 p.

11. Regovich K. To Be Totally Free: Galina Ustvol'skaya, Sofia Gubaidulina, and the Pursuit of Spiritual Freedom in the Soviet Union. – Wellesley College, 2016. – 118 p.

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРОФИЛЬ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ ЛАНТУАТА\*

Опубликовано: Музыкальная академия. – 2014. – № 2. – С. 45–52.

Для многих композиторов обращение к жанру симфонии было шагом, к которому они относились с величайшей ответственностью и который предполагал длительную подготовку. Для Нгуена Лантуата (1935–2014) написание Первой симфонии ознаменовало новый этап в творчестве – этап концептуального осмысления бытия, глубоко выстраданный и подготовленный многочисленными личными обстоятельствами и событиями общественного порядка. Будучи оторванным от своей родины, композитор не мог не думать о ней, о ее глубочайшей трагедии, повлекшей и тысячи загубленных судеб, и энтропию общественных институтов и всего уклада жизни.

Тема трагедии народа и страны – не новая для европейского искусства. Именно в XX столетии в связи с активизацией разрушительных тенденций на разных континентах нашей планеты она вышла на первый план и привлекла к себе внимание многих композиторов – как отечественных, так и зарубежных. В большом списке авторов в контексте рассматриваемого произведения, пожалуй, первое место должно занять имя Шостаковича. Тема «обличения зла и защиты человека»<sup>1</sup>, многопланово развернутая автором «*Ленинградской симфонии*», реализована в сочинении Лантуата с теми же пронзительностью и ужасом перед чудовищностью сил разрушения.

<sup>1</sup> Выражение Л. Мазеля. См: Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. Статьи и заметки о творчестве. – М., 1986. – С. 6.

В музыкальных произведениях указанного плана весьма ценным является, помимо мастерства драматургического развития, яркости тематизма и проч., «воспарение» над конкретными событиями, ставшими импульсом творческого замысла, трактовка их как общезначимых символов, то есть умение через частное выйти к обобщенному и общечеловеческому. Именно это можно наблюдать в симфониях Шостаковича, всегда выраставших из общественно-политической конкретики, но никогда не ограничивавшихся только ее воплощением. К этому стремились и другие композиторы.

Именно подобное движение к символу реализуется в Первой симфонии Лантуата, названной с отсылкой к известной картине С. Дали «Предчувствие гражданской войны». Тема сочинения, обусловленная трагическими событиями на Родине композитора, должна быть сформулирована шире. Перед нами – развернутое воплощение разрушительного начала на современном этапе развития человеческой цивилизации. Воинствующее Зло предстает как страшная сила чудовищной степени воздействия, противостояние которой требует невероятного напряжения. Здесь реализуется та «генеральная установка на глобальность объекта», о которой в связи с новой парадигмой мышления в музыке конца XX века, соотносимой с *Homo universalis* (Человеком универсальным), писала Г. Демешко<sup>2</sup>.

Первая симфония Лантуата – симфония-драма. Конфликт, воплощенный в ней, типологичен и может быть охарактеризован как антиномия человечности и бесчеловечности. Ее герой – «Человек универсальный» в вихре разрушительных стихий Времени.

<sup>2</sup> Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. – Новосибирск, 2002. – С. 182.

Ведущий образ сочинения – роковое, внеличное начало, с властного провозглашения которого и начинается симфония. Этот грозный образ явлен здесь именно как девиз, эпиграф всего произведения. Второй лик данного образа – действенный – немедленно следует за его начальным показом. Надломленная и сумрачная лирика (ц. 7) дает главную смысловую антитезу сочинения – это противостоящая первой образной сфере человеческая реакция на беснующееся зло, полная глубокого страдания.

Сформулированная антиномия далее разворачивается и углубляется. В возвращающееся далее механистическое токкатное движение входит *lamento* – интонация причитания (ц. 10). Столкновение лирики страдания и военного клича происходит и в ц. 12.

Важнейший эпизод симфонии – соло альтовой флейты (ц. 20). Следующий за разрушительным «ураганом», символизирующим разгул сил тотального хаоса, он внезапно устанавливает зону тишины, в которой происходит погружение в печальную рефлексю. Постепенно мы начинаем воспринимать некое видение, далекий мираж покоя, чистоты и красоты, подернутых ноткой тихой печали.

Антитеза человеческого и рокового повторяется еще раз в последней фазе разворачивания замысла. Итог симфонии двойственен. Торжествует стихия напряженного движения, но в ней слышен некий позитивный оттенок, впервые заявивший о себе в эпизоде *Allegro brio*. В *туттийном* заключении сливаются воедино фанфарные кличи, хроматизированные пассажи, мажорная гармония, гулкие тритоновые удары литавр. Амбивалентность этого апофеоза заставляет вспомнить резюме ряда симфоний Шостаковича (1-й, 5-й, 7-й), в которых в едином звуковом потоке сплетались противодей-

ствующие силы торжества и тревоги, славления и страдания. Нгуен Лантуат, воплощая в 1981 году трагические коллизии, захватившие его родину в недавнем прошлом, завершает свое сочинение не апофеозом позитивных сил, переломивших события гражданской войны во Вьетнаме, а образом глубоко трагическим, за которым – осознание грандиозности тех разрушительных процессов, которыми переполнено существование современного человечества и полное преодоление которых, по-видимому, дело неблизкого будущего.

\*\*\*

Драматургия любой симфонии реализуется через развитую тематическую организацию, а та, в свою очередь, опирается на соответствующие ей формообразующие принципы. За более чем два века развития симфонии были выработаны универсальные эффективные механизмы, способствующие адекватному воплощению самого сложного содержания и одновременно действенно помогающие его восприятию. И хотя во второй половине XX столетия стремление к неповторяемости и даже уникальности формообразующих профилей крупных форм стало преобладающим, достаточно устойчивое положение одного из таких конструктивных принципов побуждало композиторов и в последние десятилетия прошлого века к нему обращаться. Речь идет о принципе сонатности. Существенно потесненная во второй половине прошлого столетия и, кажется, исчерпавшая потенциал обновления, сонатная форма, тем не менее, была востребована в ряде одночастных симфонических опусов.

Позиция Лантуата в этом вопросе достаточно убедительна. Не отказывая сонатной форме в актуальности в рамках

симфонического жанра, он в Первой симфонии подчиняет ее развертывание собственной драматургической концепции. Получившееся целое отличается естественностью и ясностью изложения музыкальной идеи и лишено оттенка архаичности либо академичности.

Функциональная трактовка тематического развития ясна и рельефна, а это весьма помогает восприятию сочинения, написанного сложным музыкальным языком. Четко сформулированы функции всех разделов сонатной формы – вступления, экспозиции, эпизода вместо разработки, репризы и коды. Важное формообразующее значение имеют удары колокола – они отмечают вехи в развитии: грань между ГП и ПП в экспозиции и репризе, начало главной кульминации (в разработке – перед ц. 17), конец симфонии.

После вступительного motto экспозиция строится на традиционной семантической антитезе действующая и лирической рефлексии. В ходе развития побочной партии имеется даже такой классический прием, как перелом (сдвиг), заключающийся во внедрении в зону ПП элементов, связанных со сферой ГП (ц. 8). Звучание ведущей интонации ПТ в тембре тромбонов становится здесь началом нового витка напряжения и активизации агрессивного звучания всего оркестра, которое приводит к началу следующего раздела. Это эпизод вместо разработки (*Con fuoco*, ц. 10).

Отказываясь от разработки классического типа, композитор акцентирует идею развития иным способом. Он населяет этот раздел относительно новыми темообразованиями – вариантами экспозиционного тематизма. Сама развернутость эпизода вместо разработки и его тематическая насыщенность придают ему сходство со свободными поэмными структурами романтиков или композиторов XX века. Два его

раздела весьма контрастны. Первый завершается динамической вершиной (с ц. 17), которая в силу своей энергетической значительности может быть названа главной кульминацией произведения. Тяжеловесный и пугающий кластер в ее конце ставит мощную точку – водораздел в форме, за которым следуют новые и весьма контрастные события. Они образуют второй раздел эпизода (ц. 20–23). Он посвящен рефлексивной реакции на мощный выплеск энергии<sup>3</sup>. В контексте избранной формы данное *Moderato* реализует функцию медленной части, сжатой здесь до масштабов небольшого раздела. Реприза не только возвращает экспозиционный материал (ГП и ПП), но и продолжает интенсивное обновление. Практически до самого конца продолжают появляться варианты прежних тем и новые темообразования.

Итак, образная оппозиция, пронизывающая Первую симфонию Лантуата, естественно встраивается в сонатно организованный тематический процесс. Интонационным же каркасом драматургического процесса становится метод серийности.

В отечественной музыке второй половины XX века к додекафонии в симфонических сочинениях прибегали многие композиторы, например, К. Караев, В. Салманов, А. Пярт, В. Сильвестров, Р. Щедрин, причем два первых старались совместить этот принцип, возникший у Шёнберга с целью упорядочить свободную атональность, с весьма явственной тональностью. Лантуат, используя вариант «умеренной додекафонии», примыкает к группе композиторов, не желавших разрывать связи

---

<sup>3</sup> Подобное сопряжение действенной вершины и ее лирического осмысления встречалось в симфониях-драмах Чайковского и Шостаковича, но не внутри разработки, а в соотношении ГП и ПП в репризе.

с имеющими вековую историю принципами тональной организации.

Но додекафония в Первой симфонии Лантуата имеет и еще одну примечательную особенность. Серия здесь трактуется композитором не только как интонационно-гармоническая основа сочинения, но еще и как «пратема» симфонии. Тематическая трактовка серии, также имеющая свои традиции в музыке Шёнберга и Берга, позволяет Лантуату естественно «наложить» серийность на традиционный тематический конфликт, что способствует объединению всех образных сфер и линий сочинения в единой генеральной интонации симфонии.

Как серийная основа сочинения обуславливает эту генеральную интонацию? Для этого рассмотрим структуру двенадцатитонового ряда. Он может быть разделен на три группы из четырех звуков –

*cis g c fis – as es b f – a h d e.*

В каждой группе используется своя звуковысотная модель. Первая имеет квартовый остов с обрамляющими его тритонами, что образует наиболее напряженные звуковые комбинации, нередко повторяющие структуру «Веберн-аккордов». Этот сегмент серии к тому же симметричен: его ракоход равен основному варианту. Вторая группа построена по квинтам, которые в ракоходном варианте превращаются в кварты и таким образом являются вариантом первой группы. Третий сегмент серии диатоничен – это «белоклавишный» тетраход в квинте. Таким образом, интервальная логика ряда разворачивается от наиболее напряженного истока, далее продвигается в кварто-квинтовой плоскости и завершается спокойно-устойчивым продвижением к тону *e*; иными словами, серия движется по пути неуклонного ослабления напряжения.

Сформулированные особенности целиком определяют интонационно-гармонический рельеф симфонии. Преобладающая квартовость будет основой некоторых тем и конструктивной опорой гармонии. Диатоничность серии (от ее 4-го звука) делает естественной последующую тоникальную настройку ряда эпизодов и симфонии в целом. Выбор тоники сочинения обусловлен первым звуком ряда (*cis*). Так симфония Лантуата – при отсутствии мажоро-минорной гармонической опоры – имеет ярко выраженный устой и вследствие этого может быть названа *Симфонией in Cis*.

В результате опоры на додекафонный принцип интонационно-тематической организации симфонии ее разные темы являются вариантами исходного серийного зерна. Композитор тематизирует даже партию литавр (см. ц. 16) и алеаторический эпизод (ц. 15). Но трактовка додекафонии в целом отличается достаточной свободой, что тоже завещали в ряде своих сочинений классики серийности (кроме сочинений Берга здесь можно сослаться на «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга). Серия во многих случаях излагается не целиком, а лишь отдельными сегментами; используется комбинация сегментов разных вариантов серии – транспозиционного, ракоходного, инверсионного (например, в ц. 15), активно применяется ротация звуков (свободная либо типа свертывания), использование «моста» и т.д. Не желая быть рабом серийных схем, не сковывая себя их тесными рамками, Лантуат строит некоторые темы на весьма свободных комбинациях двенадцати звуков (темы в ц. 10 и 20), а в начале коды выходит за пределы серии в сферу ясной тональной диатоники (эпизод в *Des-dur*). Не раз вводятся дополнительные звуки; при использовании серии в главном голосе она может отсутствовать в остальных.

Вслед за своими предшественниками Лантуат демонстрирует возможность органичного взаимодействия додекафонии и сонатности. Серийный фактор, не препятствуя возникновению тематических антитез, трансформировал традиционную тональную логику данной сонатной формы. Тоника *cis* пронизывает здесь не только всю экспозицию и репризу, исключая из приемов изложения тональные контрасты (или – шире – контрасты *устоев*); она появляется и в эпизоде вместо разработки – в его начале, на кульминации, на границе его двух разделов, в теме струнных (ц. 22); тоника безраздельно господствует в коде. Такая тональная стабильность сочинения могла бы быть недостатком, ведущим к звуковысотной монотонии, если бы не противостоящее этому обилие тематического материала, создающее необходимые контрасты. Но ощущения избыточности тем не возникает благодаря их вариантной природе – из серийного ствола рождаются все новые и новые интонационные побегы, многие из которых становятся к тому же семантическими двойниками. Так единая ладогармоническая основа симфонии и обильно представленный тематизм «взаимоуравновешивают» друг друга.

Обратимся к этой стороне симфонического движения. Тематизм Первой симфонии может быть разделен на две крупные группы. В их организации Лантуат использует глубоко отстоявшуюся интонационно-жанровую семантику, имеющую богатую родословную. Эта опора на традиции, сложившиеся в музыке последних столетий, выявляет классичность мышления композитора. В тематизме, воплощающем сферу рокового начала, господствуют звучание медных и напористая динамика. Две основные темы выявляют смеж-

ные грани данного образа. Ведущая тема сочинения – повелительный клич валторн, далее умноженных трубами, концентрирует образ войны, зла, рока. Унисонное изложение, а также сочетание в мелодическом рисунке ударности и фанфарности имеют романтические прототипы, а опора на тритон в заглавном мотиве отражает тритоновый остов инициума Симфонии Танеева *c-moll*. Четырехкратные удары аккордового *tutti* усиливают в теме эффект звуковой агрессии. Начальная тема симфонии выполняет функцию традиционного вступительного эпиграфа, одновременно входящего в контекст главной партии (аналог – 1-й части 5-й и 8-й симфоний Шостаковича). Неоднократное повторение данной темы в дальнейшем наделяет ее свойством рефрена, что подчеркивает ее ведущую смыслообразующую роль во всем произведении.

#### НОТНЫЙ ПРИМЕР (тт. 1–5)

Vigoris, declamando

4 Corni in F

Спутник этого неоднократно повторяющегося эпиграфа симфонии – тема подвижного, токкатного плана (ГП, ц. 3). Воплощенное в ней неукротимое, неуправляемое движение наполнено энергией действия и наступательностью. Тембр малого барабана, организующий трехдольную пульсацию, создает эффект батальной звукописи. В мелодическом мате-

риале этой темы сочетаются краткие, разорванные паузами фразы струнных и пуантилистическое пятиголосие медных. Данный тематический материал близок аналогичным образцам из симфоний Онеггера и Бартока, ставших прообразами и для многих отечественных композиторов второй половины XX века.

НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 3, тт. 5–12)

The musical score consists of five staves. The top two staves are for 4 Cor. (Cornets) and 2 Tr-be (Trumpets), both in treble clef. The T-to (Trombone) staff is in alto clef. The V-le (Violins) and V-c (Violas) staves are in bass clef. The score is in 3/4 time. The 4 Cor. and 2 Tr-be parts feature a melodic line with accents and a dynamic marking of *sf*. The T-to part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *dim. subito pp*. The V-le part has a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The V-c part has a simpler rhythmic pattern. There are also some additional markings like *II, III* and *sf* on the right side of the score.

Так две указанные темы создают единый «двухгранный» образ зла.

Три эпизодические темы из среднего раздела сонатной формы дополняют его и вносят новые оттенки. Квартовые кличи медных, излагаемые имитационно, как воинственные сигналы к бою (ц. 11), опираются на явственный танцевальный трехдольный ритм, восходящий к мазурке – это превращает эту краткую тему в своеобразный танец смерти.

### НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 11, тт. 1–4, партия валторн и трубы)

2 Cor. I  
III

Tr-ba I  
*f*

Сочетание властности и торжества, мощи и величия, свойственно эпизодической теме ц. 17 (ремарка *Maestoso*). Возглашающая ее труба на фоне других медных «декламирует» активно восходящую мелодию героического характера. Троекратные повторения этой фразы ведут ее все выше и выше – к а второй октавы. Композитор сочетает ее с грохотом квартета ударных (в него входят большой и малый барабаны, литавры и тарелки).

### НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 17, тт. 1–12, медные)

17 ♩ = 144 *Maestoso*

4 Cor. Campana in aria

Campana in aria

sola declamando *ff*

3 Tr-be

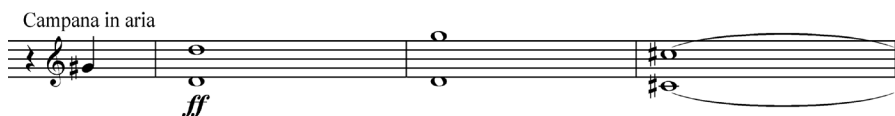
III

2 Tr-ni

Вот оно, торжество милитаризма в своем помпезно возглашаемом величии и самоупоении! Завершающий тему одиннадцатизвучный кластер не дает нам ни на мгновение принять данную тему за воплощение позитивного образа. Это реализующий высшую точку в развитии симфонии настоящий апофеоз зла.

Наконец, итоговая тема симфонии, звучащая у четырех валторн раструбами вверх, то есть максимально мощно, в полный голос, не дублирует начальную тему-эпиграф, но по своему семантическому облику входит в эту же образную сферу. По сути это тема-мотив из четырех звуков, и она отражает интонационные контуры *motto* симфонии. А это значит, что первоначальный образ, в видоизмененном варианте, не отстраняется, а лишь утверждается с новой силой.

#### НОТНЫЙ ПРИМЕР (с. 54, тт. 3–6, валторны)



В тематизме лирического плана господствует интонация *lamento* со свойственными ей атрибутами – протяженной мелодикой, легатным звукоизвлечением и опорой на интонацию вздоха. Интервальная структура серии вносит в данный интонационный комплекс благодаря обилию скачков черты неустойчивости, беспокойствия, мучительности.

В первой лирической теме (ПП, ц. 7) – экспрессивный тембр виолончели, удвоенной фаготом, сочетается с синкопированными биениями нервного пульса аккомпанирующих струнных.

## НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 7, тт. 3–8)

Fag. I *solo* *mf*  
 Timp.  
 Celesta *mf*  
 Archi *espressivo* *mf*  
 CL I *mf*

В начале эпизода вместо разработки (ц. 10) возникает унисонно изложенная всеми струнными тема причитального характера с исходной терцовой попевкой. Здесь экспрессия открыто воплощаемых смятения, мольбы и страдания идет по нарастающей. Именно эта мелодия выходит за рамки серии, весьма свободно комбинируя заложенные в ней интонации и дополняя их иными.

## НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 10, тт. 1–6, первые скрипки)

**Con fuoco**  $\text{♩} = 184-192$   
*mf*

Лирический тематизм эпизодического плана разнообразен и представлен целой группой тем. В первую очередь следует выделить тему альтовой флейты (ц. 20). После бурь и катаклизмов она звучит как сдержанно-печальный монолог-рефлексия. Дополняющие голос этой низкой флейты тихие всплески челесты привносят в эпизод оттенок ирреальности.

### НОТНЫЙ ПРИМЕР (ц. 20)

20 Moderato ♩ = 132  
Solo molto espressivo

Fl. G. *mf*

Cel.

Присоединяющиеся к главному голосу флейта-пикколо и английский рожок дополняют рефлексивную пасторальность, с которой традиционно связано воплощение состояний покоя и гармонии.

Тема засурдиненных струнных (ц. 22), вытекающая из пасторального эпизода, продолжает и углубляет сферу печали. В этой романсово окрашенной теме, бережно и нежно интонируемой скрипками, удивительно естественно сочетаются безыскусность и интонационная прихотливость, фактурная простота и гармоническая многозначность, определяемая мягко звучащими диссонансами.

22

V-ni II  $\text{♩} = 72$  Con sord. rustico  
*mf*  
 V-le con. sord. *mp*  
 V-c con. sord. *p*  
 C-b pizz. *mp*

Рассмотренные две образно-тематические сферы вступают во взаимодействие и «по горизонтали» временного развертывания, и «по вертикали» – в синхронных столкновениях. Здесь следует выделить самый яркий момент подобного рода – в разработочной зоне (ц. 12). Это точка напряженнейшего смыслового контрапункта, в котором контрапунктируют три темы, репрезентирующие человеческое страдание (причитальная тема, открывающая эпизод вместо разработки), военный клич медных (вариант эпитафии) и пронзительная «протестующая» лирика (новая тема). Последняя представляет собой типично инструментальную кантилену широкого дыхания почти трехоктавного диапазона. Волевые, идущие по кварто-квинтовым шагам фразы полны противленчества; эта «тема протеста» репрезентирует новый аспект драматургического развертывания. Каждая тема имеет в этой фазе развития свою авторскую ремарку (*fervido – con moto – espressivo*), и это драматургическое «расслоение» на три образных плана – один из пиков конфликтного симфонического движения.



## НОТНЫЙ ПРИМЕР (с. 52, тт. 1–4, редуцированные деревянные)

Allegro brio  $\text{♩} = 176$

Flauti  
Oboi  
Clarinetti

Clarinetto basso  
Fagotti

Frusta

T-ro  
solo

P-tti

Это можно воспринять как некий перелом в развитии, но, судя по краткости этой четырехтактной темы и по дальнейшим тематическим сменам, перелом этот оказывается ложным, вслед за ним мгновенно восстанавливается тематизм внеличного плана, итожащий все развитие.

При всех жанрово-образных контрастах тематизм сочинения тоже мог бы быть весьма однородным из-за опоры на единую серию, противовесом этому становится ритмическая, тембровая и интонационная индивидуализация, благодаря которой темы, выросшие из одного интонационного зерна, звучат по-разному. Вариантный тематизм симфонии Лантутата сродни проявлению монотематизма у композиторов-романтиков. В воссоздании интонационно-тематического разнообразия, без которого настоящая симфония невысказана, необходима композиторская фантазия, умение интенсивно варьировать тематический материал. И тот факт, что симфо-

ния Лантуата интонационно однородная, тонально стабильная и выросшая в большей своей части из одного серийного источника, совершенно не производит впечатления статичной конструкции с обилием повторов, лучше многих других аргументов доказывает мастерство композитора, который умело использовал диалектическое сопряжение стабильных и мобильных компонентов интонационного продвижения.

Полнота реализации сонатной формой композиторского замысла делает излишним наличие циклической структуры симфонии. Возможность и естественность подобного сжатия цикла в одночастность успешно доказал еще Лист своей сонатой *h-moll* и симфоническими поэмами. Кроме того, одночастная симфония давно стала одним из нормативов музыки XX века. Правда, в подобных случаях композиторы в большинстве случаев обращались к нетиповым или несонатным структурам (например, Канчели, Локшин, Тертерян, Уствольская). Ограничение симфонического замысла одной сонатной частью имеет, пожалуй, только один весомый пример – симфонии Мясковского № 10 и № 21. Сонатный тип организации крупной оркестровой формы более свойственен рожденному романтиками жанру симфонической поэмы, с которым генетически связано произведение Лантуата<sup>5</sup>.

Кроме того, особенность формы, связанная с обилием тематического материала и наличием тем-двойников со сходной драматургической функцией, может вызвать и другую ассоциацию – симфонии Малера. Лантуат наследует и этой линии в развитии жанра, но делает масштабы своей интонационной фабулы, в отличие от австрийского романтика, весьма лаконичными.

---

<sup>5</sup> На это указал А. Михайленко в статье «Технология реализации художественной идеи в музыке Нгуена Лантуата» (см. «Между Востоком и Западом», цит. изд., с. 20).

Интересна и «драматургична» оркестровая фактура сочинения. Композитор умело пользуется приемом персонализации тембров, трактуя медные как носителей внеличного, рокового начала, струнных – лирического, связанного с образом человека, а духовых – особенно в эпизоде ц. 20 – в пасторальной функции. Думается, традиционность подобного подхода, глубоко укорененного в истории симфонии, не требует комментариев.

Ткань симфонии очень полифонична. Она буквально пронизана имитационностью. Помимо интересного и уже отмеченного примера семантической полипластовой полифонии в ц. 12, здесь не раз встречаются каноны – см. ПП, разработочную зону в ц. 14, конец репризы (ц. 31), коду. Действенный эффект противопоставления групп «по горизонтали» находим в ц. 20.

Кроме полифонии как ведущего принципа организации ткани, в симфонии используется довольно простая, «бесхитростная» гомофония (ц. 22). Противоположный фактурный полюс – пуантилистическое письмо (ц. 5).

Мастерское владение приемами, организующими «звучную насыщенность музыкального пространства»<sup>6</sup> сообщает развитию необходимые качества контрастности, что способствует рельефному восприятию каждого момента движения как определенного этапа становления ее конфликтной интонационной фабулы.

\*\*\*

Сегодня каждый композитор – особенно в контексте доминирования либрожанровых форм в музыке последних десяти-

<sup>6</sup> Фраза Элины Герштейн. Цит. по: Между Востоком и Западом. Заметки о судьбе и музыке Лантуата. Сб. статей. – Новосибирск, 2006. – С. 90.

тилетий – имеет право трактовать жанр симфонии по-своему. И если Г. Уствольская называет симфонией сочинение, звучащее 7 минут и написанное для 4 исполнителей<sup>7</sup> (это, по-видимому, крайнее проявление индивидуализации жанра), то позиция Лантуата, трактующего в качестве Первой симфонии типичную программную симфоническую поэму, представляется тем более возможной. Благодаря слиянию в единое целое серийности, поэмности и сонатно организованной одночастности, происходит то, что применительно к жанру симфонии М. Арановский назвал «обновлением в рамках канона»<sup>8</sup>, и рассматриваемое произведение в этом смысле может быть названо достаточно редким примером подобного рода.

Первая симфония Лантуата «Предчувствие Гражданской войны» повествует о трагедии его родины, находящейся далеко за пределами Европы, на основе европейских методов и принципов развития. И это важно подчеркнуть. Лантуат начал свой симфонический макроцикл с «европейского» взгляда на конфликтные коллизии времени, придав избранной теме, таким образом, универсальный, общечеловеческий смысл. Освоение этого сложившегося в Европе жанра требовало опоры на принципы и методы организации, сложившиеся в европейской музыке.

Но далее, в двух следующих симфониях, мысль художника естественно повела его в плоскость ориентально окрашенной стилистики – на соединение двух линий музыкального мышления – назовем их условно «западной» и «восточной» – при явной доминировании первой. И, кроме того, одночастность уступила место циклическим конструкциям, уже не опирающимся на типовые структуры.

<sup>7</sup> Имеется в виду 4-я симфония Уствольской.

<sup>8</sup> Арановский М. Симфонические искания. – Л., 1979. – С. 40.

Вторая симфония Лантуата «Моя Родина» в гораздо большей степени, чем Первая, использует элементы интонационно-тембровых примет музыкального Востока. Образ Родины здесь воплощается в своей неповторимости и своеобразии – как драгоценный восточный уникум. Отсюда нередкие пентатонные вспышки, своеобразная ориентальная «орнитология» ряда эпизодов и вообще пряно-изысканный колорит всего произведения.

Третья симфония носит в гораздо большей степени, чем предыдущая, сонорный характер, что связано с программным замыслом («Сны приговоренного»). Ее драматургия, основанная на неоднократных взрывах сонорной материи и самых разнообразных темброво-звуковых эффектах, вызывает ассоциации с драматургией Канчели, так же, как и Лантуат, разворачивавшего свою симфоническую эпопею на стыке восточной и западной музыкальных парадигм.

При всех естественных и даже необходимых отличиях Первой симфонии от следующих сочинений этого жанра в творчестве Лантуата ее значение как сгустка важных для композитора идей следует отметить особо. Именно здесь композитор нашел для себя многое из того, что будет актуально для него впоследствии. Был найден тип симфонии-драмы с прорезывающим все развитие конфликтным сопряжением противоборствующих сил. Тяготение к сонорности, заметное в Первой, но еще не господствующее в ней, проросло во Второй и Третьей. Даже описанная выше трактовка колокола как тембра, мгновенно приковывающего внимание в качестве структурного водораздела в процессе развития, также используется в первых трех симфониях композитора.

Но, пожалуй, главным, основополагающим проявлением близости симфоний Лантуата друг другу является

романтическая суть мышления композитора. В Первой ее не может скрыть ее экспрессионистический облик, возникающий благодаря последовательному использованию додекафонии и супердиссонантной аккордики. Развернутое воплощение сферы идеального, показ столкновения человека с образами зла и, главное, интонационно-гармонический язык, восходящий к стилистике позднего романтизма с его любовью к экспрессивной кантилене, имеющей явственную тональную опору – вот некоторые важные проявления романтической воплощения жизненных коллизий в музыке Лантуата. И не случайно, что последняя на данный момент завершенная симфония композитора – приглушенно-элегическая Четвертая, проникнутая малеровским «прощальным» колоритом и так же, как и все предыдущие, конфликтная, быть может, в наибольшей степени концентрирует романтическую творчество. И в следующем симфоническом опусе – пока не оконченной Пятой симфонии, ее первая часть перекликается с атмосферой предыдущей несомненным неоромантическим обликом всей ее атмосферы.

Следует еще раз подчеркнуть опору Лантуата на отстоявшиеся нормы мышления, при которых принципы тематической организации и развития, сложившиеся в эпоху классического музыкального искусства, вбирают в себя остросовременный язык. Чрезвычайно естественно у композитора сопряжение тональности и серийности, тональности и сонорности, додекафонии и монотематизма. Даже ориентализм его Второй симфонии близок малеровской «Песне о земле», а сама фигура Густава Малера для Лантуата имеет особо важное значение.

Для симфонического творчества Лантуата многое, очень многое было заложено в Первой симфонии – этом Прологе его оркестровой саги, ставшей своеобразным, ярким вкладом в музыку последних десятилетий.



## СПОСОБЫ ПРОТИВОСТОЯНИЯ КРИЗИСУ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ\*

(из опыта работы в театральном институте)

\*Опубликовано: Вестник Новосибирского государственного театрального института. Статьи. Материалы / Сб. ст. Вып. 5. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. – С. 48–56.

Традицией отечественной педагогики с давних времен была важная **гуманитарная составляющая** в подготовке любого специалиста. Эта традиция сохраняется и сегодня. В подготовке студентов по направлению «Актерское искусство» в Новосибирском театральном институте блок гуманитарных дисциплин весом и насчитывает примерно 18 дисциплин, что составляет 25–30 % общего количества времени учебного процесса.

Но в настоящее время мы живем в эпоху кризиса гуманитарного знания, о чем уже немало написано, и в этом состоит драма современной педагогики. Сегодняшний кризис является составной частью глобальной смены парадигмы развития цивилизации на рубеже двух тысячелетий, и причины этого процесса в данной статье, пожалуй, нет нужды обсуждать. Ясно лишь одно: поколение, растущее в теснейшем каждодневном общении с компьютером, в значительной части отторгает тот немалый массив знаний, который отечественное образование пытается вложить в головы молодых людей.

Дело в том, что Интернет, способный выдать почти любую информацию в считанные секунды, делает излишним

процесс ее запоминания, даже если она очень важна. Интернет демотивирует механизмы памяти. Все, добываемое без усилий и находящееся в изобилии, по законам психологии теряет для человека свою ценность. Молодое поколение сегодня погружено в интенсивный и даже избыточный информационный поток. Он буквально захлестывает Интернет-потребителей, в значительной массе не научившихся способам отбора и фильтрации важного и второстепенного, нужного и ненужного. Постепенно отбрасывается книга как источник знаний – все отыскивается в первую очередь в бескрайних пространствах многочисленных интернет-сайтов и порталов. Ценный слой информации, информационный мусор и дезинформация здесь перемешаны и практически уравнины в правах.

Но студент, не могущий (не желающий?) удержать в голове даже минимума полученной на занятиях информации, вряд ли может считаться полноценным специалистом. Гуманитарное знание, прямо не связанное со спецификой деятельности будущего специалиста (возьмем для примера наш случай – специалиста-актера), воздействует на него опосредованно, развивая его интеллект и обогащая духовно. Актер, талантливо реализующий на сцене предложенные режиссером исполнительские задачи, но глухой к искусству слова, живописи и музыки, ничего не понимающий в истории и философии, не знающий ни одного великого имени, – существует ли такой в реальности?

Итак, примем за аксиому, что необходимость насыщения студентов гуманитарными знаниями остается незыблемой. И вслед за этим допустим также, что количество предлагаемых знаний на предметах историко-гуманитарного цикла оптимально, сбалансированно и не требует сокращения.

А если это так, то мы, преподаватели, должны помочь нашим подопечным научиться сохранять полученные знания.

Какие способы могут быть здесь задействованы? Открыть в данном вопросе нечто новое очень сложно; все, что будет сейчас перечислено, давно и хорошо известно. Однако изложение знакомых «азбучных» истин, ставших для многих педагогов трюизмами, тем не менее, позволяет еще раз проакцентировать их обоснованность, просто обратить на них внимание. Это будет попытка изложения собственных размышлений автора над проблемами, в решении которых он, как и многие его коллеги, не раз терпел неудачи, но, тем не менее, не видя иного выхода, продолжал движение к этой идеальной цели.

Базой, фундаментом освоения любой гуманитарно-культурологической дисциплины, по моему глубокому убеждению, является только знание конкретных наиболее выдающихся произведений того или иного вида искусства. Освоение, к примеру, истории живописи не может не опираться на знание множества конкретных картин, а грамотного изложения биографии великих композиторов совершенно недостаточно для настоящего знания истории музыки.

Подобная «сама собой разумеющаяся» установка требует непременно проверки этих знаний – в музыкальном блоке образования это называется музыкальной викториной. По репрезентативному фрагменту студент должен довольно быстро (в течение минуты) опознать все знакомое ему сочинение. Так же может проверяться знание картин, литературных произведений, драматических спектаклей. И только личное восприятие этих выдающихся творений мировой культуры студентом, неважно – позитивное или негативное, но переработанное в подспудно протекающем акте саморефлексии, может высвободить дремлющие механизмы запоминания.

Но если явления музыки, живописи и литературы зафиксированы в виде того или иного текста и вследствие этого могут быть задействованы в акте личного восприятия, то искусству театра и эстрады, которые также изучаются студентами-актерами, «повезло» значительно меньше. Театральные спектакли и эстрадные концерты записываются только с XX века, и искусство великих актеров и эстрадных исполнителей прошлого для нас безвозвратно утрачено. Мы не можем сегодня заставить студента трепетать от искусства мастеров театра и эстрады XVIII–XIX веков – к примеру, Адриенны Лекуврер, Прова Садовского, Терезы или Литл Тича. Тот факт, что искусство многих великих исполнителей талантливо и ярко описано многочисленными мемуаристами, мало что меняет. Исходя из этого, надо принять как должное отстраненно-безразличную реакцию многих студентов на творчество великих актеров «позапрошлых» столетий, поскольку явления искусства, изучаемые «в пересказе», не могут стать фундаментом для лично окрашенного восприятия и, следовательно, вызвать эмоциональный отклик. А без этого плохо работает механизм запоминания. Выучить названия ролей актеров прошлого и названия спектаклей, которые никогда не видел, наверное, можно, но довольно сложно.

Всем нам, преподавателям, следует помнить: знание, полученное студентом «в готовом виде», в общем-то, инертно и пассивно, а кроме того, склонно к забыванию. Активизация этого дремлющего в головах наших учеников большого массива информации, который мы ежедневно вкладываем в их головы – самая важная и трудная задача современной педагогики. Какие способы помогут добиться здесь успеха?

Еще в 60-х годах прошлого века выдающийся педагог-новатор Виктор Шаталов начал использовать при изучении

точных дисциплин схематичные и наглядные опорные сигналы, содержащие необходимую для долговременного запоминания учебную информацию. Они могут состоять из ключевых слов, условных знаков, рисунков, формул и т.д. Схемы, обобщающие разные типы строения музыкальных произведений, активно используются при изучении разнообразных музыкальных дисциплин. Подобный метод обобщения значительного массива информации в виде краткой схемы возможен и в преподавании гуманитарных предметов; в ряде случаев он позволяет достаточно быстро напомнить студенту многое, что стоит за той или иной схемой.

Основой процесса активизации, «высвобождения» знаний может быть только увеличение удельного веса практических занятий. Даже банальный и заурядный опрос неплохо работает в этом русле. И опросы должны быть достаточно регулярными. Их не может быть всего два-три в семестре – тогда значительный массив знаний просто останется «за бортом».

Практическое занятие любого типа должно буквально «по пятам» следовать за лекционными занятиями, и это в значительной степени может стать основой для повышения коэффициента полезной деятельности преподавателя и преподносимой им дисциплины. Причем практический компонент может быть внедрен в лекционные занятия буквально на каждом уроке.

Самое простое и «азбучное» здесь – ПОВТОРЕНИЕ. Нежелательно начинать любую лекцию без обращения к уже изученному материалу. Даже пятиминутный «пробег» по проблематике одного или даже нескольких прошедших уроков быстро восстанавливает забытый за неделю-другую материал и создает контекст для новой темы. Здесь взаимодей-

стве новых и старых знаний усиливает действие друг друга.

Перечислим еще несколько хорошо известных подходов к практическому формату учебной деятельности. На курсах истории искусств (литературы, театра, музыки, кино и др.) таких видов деятельности может быть несколько.

Изученный массив сведений о каком-то периоде, эпохальном стиле, творческом методе писателя, композитора, живописца, терминологический аппарат и иные виды информации обобщающего плана могут быть востребованы и применены в анализе конкретного явления искусства. Объект анализа – литературное произведение, спектакль, кинофильм, музыкальное сочинение – может быть дан студентам и в целостном и во фрагментарном виде.

Интересной формой работы является хронологический практикум. Студентам заранее даются определенные даты (конкретные годы или десятилетия), и далее им нужно наполнить их любыми известными фактами из разных видов искусств и истории. Фактология приобретает здесь системный, а не «точечный» характер, позволяет отследить «движение времени» и воспринимать этапы историко-культурного развития в конкретных и к тому же знакомых проявлениях.

Еще один желательный поворот учебной деятельности – постановка проблемы и ее решение с помощью полученных знаний. Проблемных вопросов в истории любого вида искусства предостаточно, они заложены в поэтику практически любого великого произведения. Литературный, сценический герой, великий художник-творец – это всегда та или иная проблема. Решение четко поставленных проблемных вопросов самого разного типа побуждает студентов к поиску аргументации, а это возможно только при их опоре на уже полученные в ходе изучения дисциплины знания, иначе



аргументация может быть «жидковатой». Так и этот метод активизирует знания студентов.

Вообще же способ поиска знания, а не получение его в готовом виде – то, что называется эвристикой – хорошо зарекомендовавший себя метод организации изучения дисциплины. Он позволяет овладеть истиной в ходе интеллектуальной борьбы и усилий. К примеру, изучение «Лунной сонаты» Бетховена не предваряется информацией о биографической подоплеке трагического художественного замысла, а выводится студентами из самой музыки как результата предпринятого ими совместно с преподавателем последовательного анализа этого сочинения. Правда, эвристикой трудно заниматься во временном цейтноте; чтобы выслушивать разнообразные мнения студентов, анализировать их и постепенно продвигаться в верном направлении – для всего этого нужно время. Кроме того, для некоторых студентов проблемный метод не очень эффективен – особенности их мыслительной деятельности направлены на усвоение прежде всего готовых знаний.

Интересен в контексте рассматриваемого вопроса сравнительный метод.

«Все познается в сравнении» – эта житейская мудрость как нельзя лучше отражает возможности данного метода. Вместо изолированного изучения тех или иных объектов их сравнение всегда в любом случае позволяет обратить внимание на важные элементы целого. Ясно, что отличия, например, джаза от рока, киностиля Сергея Герасимова и Андрея Тарковского, оды от баллады яснее предстанут в ситуации специально смоделированного педагогом непосредственного сравнения.

Сравнение может иметь разноуровневые проявления. Сравнение объектов внутри одной темы – периоды творче-

ства одного писателя, композитора, художника (особенно если наглядна сильная эволюция творчества), разные грани одного стиля, трактовка одного жанра разными художниками и т. д. Возможно соединение двух смежных по времени тем (творческих портретов) в одну и их параллельное рассмотрение. Здесь допустимы самые разные комбинации. К примеру, своеобразии различного творческого метода русских передвижников и французских художников-импрессионистов (и те и другие современники!) яснее выступают в сравнении. Еще примеры такого объединения: Фет и Тютчев; Лядов и Глазунов, Верди и Вагнер, Мейерхольд и Станиславский...

Возможно сравнение художественных явлений из разных тем внутри семестра. Здесь начинают взаимодействовать факторы и повторения пройденного и изучения нового. Например, прежде чем сформулировать тему преподаватель предлагает студентам два объекта – две картины, два стихотворения, два музыкальных фрагмента и т. п. из разных тем курса – один из уже изученного блока, другой из нового. Студенты должны сравнить их по какому-нибудь одному критерию, выявить их сходство, определить (узнать) объект, относящийся к знакомому материалу, и обнаружить другой, репрезентирующий материал сегодняшнего занятия. Процесс сравнения позволяет либо самим студентам сформулировать тему занятия в контексте предложенной проблемной ситуации, либо назвать ее самим преподавателем, но опять же – как результат предшествующей совместной поисковой деятельности.

Сравнительный подход возможен и при изучении иных дидактических единиц – например, стилевых: индивидуального стиля, жанрового стиля, эпохального стиля. Методи-



чески оправданно дать новый историко-культурный этап (например, романтизм) в сравнении с предыдущим (классицизм), рассмотреть в сравнении две художественные индивидуальности. Это еще раз даст возможность осознать особенности уже освоенного объекта, и «сопрячь» его с новым.

Более сложный вариант – сравнение не двух, а трех объектов. Например, тенденции критического реализма в русском романсе послеглинкинского времени можно дать в сопоставлении с предшествующим типом вокальной лирики и современным зарубежным.

Возможно сравнение объектов из разных тем на значительном временном удалении друг от друга. При изучении истории культуры полезно сравнивать мастеров одной национальной школы разных этапов ее функционирования, выявляя их преемственность, это позволяет осознать национальную школу как достаточно сплоченное единство различных индивидуальных проявлений. Из музыкальной сферы возможны такие сопоставления: Вагнер и Глюк; Мессиаен и Дебюсси; Стравинский и Римский-Корсаков; Брамс и Бетховен и т. д.

При изучении истории отечественной музыки после зарубежной полезно периодически, а лучше как можно чаще сопоставлять конкретные исторические периоды друг с другом – русскую и зарубежную музыку, скажем, XVI века; жанры – начало русской оперы и австрийской (итальянской).

В этой связи позволю себе экскурс в свой личный педагогический опыт. В свое время мои учащиеся Новосибирского музыкального колледжа составляли хронологические таблицы с важнейшими датами и тремя графами – зарубежная музыка, отечественная музыка и важные события культуры и истории. Учащиеся благодаря этому акцентировали оче-

видные, но мало замечаемые ими (вследствие изолированно-го изучения предметов) факты: Бах и Ломоносов были современниками, Моцарт жил в эпоху, параллельную Екатерине II, а Даргомыжский и Вагнер родились в один год. Кроме этого, студенты НМК писали стилевые викторины на определение не изученных произведений, а, напротив, незнакомых в ситуации стилевой атрибуции. Определение разных стилей<sup>1</sup> требует, кроме стилевой памяти, умения сравнивать.

Наконец, весьма полезным представляется сравнение объектов из разных дисциплин и разных видов искусств – то, что называется межпредметными связями. Трудно не сопоставить, допустим, театральную пьесу и ее экранизацию при изучении истории кино. Трудно пройти мимо аналогичных сопоставлений, когда в поле предмета оказываются явления, отраженные в двух видах искусства, такие как «Кармен», «Пиковая дама», «Снегурочка», «Борис Годунов», «Леди Макбет Мценского уезда». В работе со студентами театрального института подобным методом обосновано одно из заданий для заочников: сопоставить драматическое произведение с его музыкальной интерпретацией. Среди многочисленных примеров – «Пер Гюнт» Ибсена и Грига, «Отелло» Шекспира и Верди, «Саломея» Уайльда и Р. Штрауса, «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка и Дебюсси, «Гроза» Островского и «Катя Кабанова» Яначека и др.

И все же надо признать, что все, о чем шла речь – это хорошие и многократно апробированные, но по сути довольно архаичные приемы и методы. Их можно назвать вчерашним

---

<sup>1</sup> Для будущих актеров в первую очередь актуальны литературные и театральные-драматургические стили. Методически – в силу краткости стихотворных форм – удобна работа над атрибуцией поэтических стилей.



днем педагогики. Сегодня нужен некий прорыв. Для пробуждения и закрепления гуманитарного интереса у студентов нынешнего поколения **нужны новые современные технологии.**

Я не открою некую неведомую истину, если скажу, что многие из них лежат в компьютерной, мультимедийной плоскости. Компьютер – этот двуликий Янус – способен и нейтрализовать познавательные рефлексy и одновременно с этим может помочь активизировать их!

Одно из притягательнейших свойств современных мультимедиа связано с визуальным воздействием на человека. Оно очень интенсивно и разнообразно; оно, в сравнении с восприятием литературного текста, опирающегося на активную работу воображения или достаточно абстрактного музыкального сочинения, апеллирующего к эмоциональной сфере, весьма наглядно и конкретно – в этом секрет массовости и силы визуального воздействия. А это означает только одно – его необходимо задействовать в учебном процессе. И тогда все перечисленные выше приемы активизации знаний могут заработать с умноженной энергией.

Использование компьютерных презентаций, программ, игр, тестов самого разного типа и вида способно превратить преподнесение знаний в многоплановое и многоэлементное действие. Преподаватель, работая в специально оснащенной аудитории, будет в состоянии демонстрировать студентам любую дидактическую единицу своей дисциплины в визуальной форме. Это могут быть разнообразные многоцветные движущиеся схемы (те же опорные сигналы), портреты деятелей искусства и их современников, исторические панорамы, географические ландшафты их жизни, фрагменты творчества – фотографии первых изданий книг, фрагменты

инсценировок и экранизаций, концертов симфонической, вокальной и любой другой музыки, танцевальные номера разных эпох и стилей в исполнении первоклассных танцовщиков; это может быть путешествие по великим музеям мира с остановками у наиболее важных в данной теме картин (такие программы уже давно существуют), нарезанные фрагменты кинофильмов, выдержки из документальных материалов и т.д. и т.п.

Запрограммированный компьютер может задать студентам вопросы – и каждому, если это нужно, – свой, особенный; в него могут быть также заложены вопросы для самопроверки, контрольные задания, домашние упражнения. Одни виды заданий студенты могут делать вместе и тут же, в классе, другие – дома и при необходимости отсылать их преподавателю по электронной почте. Студентам может быть задана на дом специально созданная для учебных целей интеллектуальная компьютерная игра по определенной дисциплине. И многое, многое другое...

*Думается, что при обсуждении открытых уроков преподавателей историко-гуманитарных дисциплин некоторые из предложенных аспектов преподавания могут стать предметом анализа.*

## ПОСТСКРИПТУМ

Самоценно ли знание? Нужно ли знание, лишённое утилитарного практического применения, сегодня, в век господства узких специализаций, -так же, как оно ценилось еще пятьдесят лет назад – в эпоху, когда были престижными широта мышления и культурная оснащённость?

На этот вопрос однозначный и, боюсь, отрицательный ответ, скорее всего, даст само время, когда окончательно сформируется новая парадигма технократичного развития человеческой цивилизации. Но пока она еще не сформирована и мы находимся в переходной фазе, время дления которой может быть довольно значительным, мы должны воспользоваться этим и сохранять, лелеять широкую гуманитарную составляющую процесса воспитания современного специалиста. Его узость, связанная с жестким набором определенных умений и навыков, эффективных приемов деятельности, должна компенсироваться широтой мышления и развернутым кругозором – словом, тем, что делает любого узкого специалиста культурным человеком и развивает его способность мыслить. Пока категория культуры еще входит в обязательный набор преимущественных свойств личности, описанная выше позиция современной отечественной педагогики – и это не может не радовать – будет действовать в этом же направлении.

Но актуальность подобной установки возможна лишь до тех пор, пока сменяющаяся на наших глазах парадигма не коснется педагогического контента. И если при подготовке специалистов очередных десятилетий XXI века мы не обнаружим в новом образовательном стандарте в списке обязательных дисциплин при подготовке тех же специалистов-актеров признанных ненужными или значительно урезанными, к примеру, историю музыки или историю литературы, нам придется, осознав эту новую реальность, задаться сакраментальным и вечным вопросом русской истории: «что делать?». Но это, возможно, будет не так скоро.

А пока будем стараться сделать знание – такой ценный для нас, преподавателей истории культуры, объект жизнеде-

ятельности – по-прежнему притягательным для наших студентов, как бы они ни сопротивлялись нашим благородным, но непрактичным усилиям.

## МАРИЯ АЛЕКСЕЕВНА КРАФТ. СЛУЧАЙ НА УРОКЕ

Как часто многие педагоги свято верят в созидательную силу окрика, во всеилие давления и прочих насильственных методов в воспитании ребенка! Уверяют при этом: «он (ребенок) потом (то есть когда вырастет и поймет) еще за это спасибо скажет!».

Да, педагогика бывает (и, наверное, должна быть) разной. Возможно, некоторые из тех, на кого много кричали в детстве, действительно рады тому, что благодаря этому крику из них получилось что-то путное. Спорить с подобными утверждениями непросто. В педагогике вообще очень нелегко что-либо доказывать и категорически опровергать – такое это неоднозначное и трудно прогнозируемое дело.

Но у Марии Алексеевны Крафт был свой педагогический «символ веры», своя четкая позиция, своя **мощная концепция**, выношенная не годами, а десятилетиями проб, ошибок и размышлений. Говорить о ней (как и, может быть, спорить) можно чрезвычайно долго – она того заслуживает.

Я же хочу поделиться всего-навсего одним рядовым эпизодом, участником которого я был много лет назад. Рассматривая его под увеличительным стеклом, вижу в нем отражение того важного в личности Марии Алексеевны и в ее педагогической позиции, о чем хочется сказать особо. Но здесь не обойтись без еще одного предисловия.

Когда я только поступил в Новосибирское музыкальное училище (вторая половина 1970-х гг.), я часто встречал эту тогда уже немолодую женщину, не раз проходящую мимо меня по лестницам и коридорам нового пятиэтажного зда-

ния. Ее лицо всегда излучало позитив и доброжелательность, с ней, вначале незнакомой, хотелось и здороваться, и общаться. Вскоре я, конечно, узнал, кто это. Так мы и раскланивались с Марией Алексеевной целых два года, пока не подошел третий курс, на котором она, наконец, стала преподавать у нас, теоретиков, методику сольфеджио.

Нет смысла говорить, что в этой сфере она находилась на такой недостижимой высоте по мастерству, оригинальности и глубине подхода к детскому музыкальному воспитанию, что этот предмет, изучавшийся, кажется, всего один семестр (я могу ошибаться), стал (я надеюсь!) для многих из нас одной из кульминаций нашего обучения.

Методика Марии Алексеевны... Для меня главное в ней, пожалуй, связано не с пресловутыми ручными знаками, хотя именно на них все обращали внимание в первую очередь. Эти ориентиры для укрепления у детей ладового чувства по-прежнему пугают большую часть отечественных сольфеджистов, но это тема совсем другого разговора.

Сердцевина этой методики все же кажется мне гораздо шире – она опирается на практическое опережение теоретических истин, на первостепенно важный учет психологии ребенка, на доверие ко всем неловким и неумелым проявлениям детской музыкальности, на стремление во всем увидеть индивидуальность, на приоритет поощрения перед критикой, побуждения перед давлением. В этом – глубинное доминирование общепедагогических установок перед специальными, профессиональными. И это понятно – ведь в книгах Марии Алексеевны речь прежде всего идет о воспитании у любого ребенка – способного и «не очень» – любви к музыке.

Под умелым руководством Марии Алексеевны мы, студенты училища, ежеурочно приобщались к важным педаго-

гическим истинам, учились учить – эффективно, но без нажима, без давления на своих будущих учеников.

Догадывались ли мы тогда, КТО с нами работает? Конечно, ибо тогда, в конце 1970-х гг., М.А. Крафт достигла непрекаемого авторитета в педагогической среде.

Вот я, собственно, и подошел к забавному эпизоду, который произошел со мной на занятии по методике. Выполняя домашнее задание, я показывал подготовленный фрагмент урока. Периодически, естественно, посматривал на Марию Алексеевну, которая всегда нас внимательно слушала.

Смотрю – она какая-то не такая, как обычно. Не могу понять, какая, но какая-то ДРУГАЯ – добрые и живые искорки в ее глазах потухли, что-то ее вроде бы беспокоит (?). Но поскольку я был занят делом, мозг не мог анализировать возникшую психологическую загадку, и я продолжал показывать фрагмент урока.

Когда я закончил, Мария Алексеевна с некоторым неудовольствием призналась, что на мне она хотела продемонстрировать часто встречающуюся на уроках ситуацию, но у нее сейчас, со мной, это не получилось.

Что за ситуация? Что не получилось?

Мария Алексеевна, конечно, тут же все объяснила. Она хотела показать, как парализует любого ученика – взрослого или ребенка – недовольная и мрачная физиономия слушающего его учителя. Она старалась во время моего выступления придать своему лицу как можно более злое выражение, дать мне это почувствовать, создать у меня психологический зажим и, следовательно, сбить меня с толку. Но это у нее не получилось.

Сыграть без слов в злого педагога, наверное, не такая уж сложная задача. Но не для Марии Алексеевны. Любые про-

явления отрицательных эмоций в адрес учеников для нее были органически, принципиально **невозможны**. Она хотела поставить на мне свой методико-психологический эксперимент, но оказалась в моих глазах только странной, непонятной, возможно, обеспокоенной, но никак не злой. Представить Марию Алексеевну, всегда излучающую доброту и свет, в каком-то противоположном виде – скажем, сердитой, недовольной и т.п. – было просто немыслимо. Я совершенно **не поверил** ее мнимой угрюмости!

В этом небольшом эпизоде – вся суть Марии Алексеевны. Человек добра и любви, которые распространялись от нее ко всему существу – к студентам, к детям, к коллегам, к делу, которому она служила не одно десятилетие, к музыке; женщина, все фотографии которой переполнены интонацией позитивной энергии, она знала, как пагубно действует на ученика негатив, исходящий от педагога, то, что встречается – уввы! – достаточно часто.

Запомнилось на всю жизнь!

А далее... Далее были и другие уроки Марии Алексеевны, на которых она учила нас – не преподаванию только, нет! – учила заинтересованному общению с детьми с помощью музыки. Потом, уже учась в консерватории, мне довелось продолжить общение с Марией Алексеевной, когда замечательный ленинградский педагог и методист Людмила Михайловна Масленкова как-то посетовала, что мало, крайне мало написано в последнее время хороших учебников по сольфеджио для детей. Я не смог не назвать ей имя Марии Алексеевны, учебник которой уже существовал в рукописном (отпечатанном на пишущей машинке) виде, и мы по нему изучали ее методику. Но тогда он еще ждал всесоюзного опубликования. И процесс неожиданно быстро пошел... Поразительные

энергия и целеустремленность Марии Алексеевны сделали выпуск учебников для всех классов музыкальной школы делом жизни, которое она, находясь уже в весьма преклонном возрасте, смогла успешно выполнить.

Потом, когда я начал работать в Новосибирском музыкальном колледже, Мария Алексеевна стала уже моей коллегой, с которой приятно было общаться на самые разные темы, контактировать на педсоветах и госэкзаменах.

Потом были ее книги, каждая из которых написана так страстно, так эмоционально, так горячо, что было понятно – так может писать только человек, для которого мысль состоятельна лишь при условии оплодотворенности большим и сильным чувством. Страстная многолетняя борьба за защиту в маленьком ребенке **личности** и его права на ошибку в процессе обучения – одна из многих идей, которые, к сожалению, далеко не все проросли в сегодняшней отечественной педагогике. Но сколько обрубленных детских крыльев, которые хотели взлететь, за этой такой знакомой ногим педагогической жесткости и давления!

Унылый или вечно чем-то раздраженный педагог не имеет права учить детей! Только доброта, накрепко сплетенная, спаянная с требовательностью и доверием, может помочь бутону детских возможностей распухнуть и зацвести.

Этот завет Учителя я помню всю жизнь. Как и тот случай на уроке.

## «СКОРОПОРТЯЩАЯСЯ» РЕЦЕНЗИЯ (О ЛЮДМИЛЕ ГРИГОРЬЕВНЕ КОВНАЦКОЙ)

В конце второго курса моего обучения в Ленинградской консерватории наступил неизбежный этап самоопределения: предстояло выбрать сферу будущих научных интересов, на реализацию которых будет нацелена дипломная работа, и научного руководителя. По первому вопросу для меня все давно было ясно: я любил (и до сих пор люблю) историческую проблематику музыковедения, и преломление ее в жанре, скажем, оперы, казалось мне весьма перспективным для итоговой фазы обучения. Вторая проблема была несколько сложнее. Известные мне преподаватели консерватории, читавшие музыкально-исторические курсы, доверия не вызывали, как и желания плотно с ними контактировать в связке «учитель – ученик». Нужно было познакомиться с другими преподавателями, которые не работали с нашим музыковедческим курсом, и поискать среди них. Так на моем пути возникла Людмила Григорьевна Ковнацкая. Я узнал, что она читает курс истории зарубежной музыки композиторам. Изучив расписание занятий, я напросился на ее лекцию.

Людмила Григорьевна сразу же покорила меня своей интонацией – доброжелательной, вызывающей безграничное доверие, к тому же взвешенной и аргументированной. Лекция была логично выстроена, и ее проблематика оказалась, что называется, «как на ладони». Я почувствовал в Людмиле Григорьевне и профессионала, и человека, душевно близкого мне, которому захотелось доверить самое главное дело обучения – руководить дипломной работой.

И, посетив несколько занятий, я без колебаний решил поговорить с Людмилой Григорьевной по поводу моего возможного прикрепления к ней со следующего учебного года. И вскоре узнал о том, что буду заниматься в ее классе.

На летние каникулы между вторым и третьим курсами Людмила Григорьевна дала мне задание проработать все печатные материалы нашего выдающегося музыковеда Бориса Асафьева о Прокофьеве и Стравинском. И мне пришлось в июле и августе изрядно потрудиться, плодом чего стала исписанная толстая тетрадь конспектов. Затем, с самого начала третьего курса, по материалам этой моей летней работы, я под руководством Людмилы Григорьевны писал свою первую научную статью «Асафьев о Прокофьеве и Стравинском: эволюция взглядов». Это был очень важный для меня опыт первоначальной научной деятельности, который, не имея прямого отношения к теме будущего диплома (тогда еще не выбранной), многому научил меня и подготовил к следующему этапу становления как музыковеда-профессионала.

Людмила Григорьевна – крупный специалист по английской музыке. Ее монография о Б. Бриттене стала в 1970-е годы прорывом в изучении в СССР этого классика музыки XX века. Последующие публикации дополняли и расширяли это исследовательское поле. Но спектр ее научных интересов достаточно широк и не ограничивается зарубежной музыкой XX века. Большое внимание уделяла Людмила Григорьевна взаимодействию со своим учителем, тогда последние годы работавшим в консерватории, – Михаилом Семеновичем Друскиным – имя этого выдающегося учёного-энциклопедиста известно каждому, кто имеет отношение к высшему музыкальному образованию. В последние годы Людмила Григорьевна работает над выпуском семитомника его ис-

следований и материалов. Для меня такое служение своему учителю и его памяти является тем, перед чем я могу только преклоняться.

Но вернемся к моему обучению в консерватории. Я хочу рассказать об одном учебном эпизоде, связанном с Людмилой Григорьевной, который представляется мне важным и поучительным.

Во втором семестре третьего курса (дело было весной 1983 года) Людмила Григорьевна дала мне не совсем обычное задание. Она сказала, что раньше, в XIX веке, рецензии на концерты писались так: непременно в ночь после концерта, по горячим следам, и наутро уже печатались в какой-нибудь газете. А вот теперь, в наше время, эта традиция утрачена, а жаль. Поэтому я как будущий не только музыковед, но и музыкальный критик (это записано в моем дипломе), должен практически реализовать этот непривычный сегодня алгоритм.

И я принялся за дело. Нужно было выбрать какое-нибудь интересное музыкальное событие – и за этим дело не стало. В Ленинграде, насыщенном множеством концертных залов, практически каждый день было что послушать. Выбор пал на филармонический концерт, который назывался «Моцарт и Сальери». На нем исполнялись сочинения не столь великого, но все же выдающегося, итальянца XVIII века и опера Римского-Корсакова по маленькой трагедии Пушкина. Концерт был интересным, и мне понравился. А дальше...

Никогда еще я не работал по ночам (наверное, в отличие от многих студентов). Дело было в консерваторском общежитии на улице Зенитчиков. Моя работа по написанию рецензии началась близко к ночи – часов в одиннадцать. Чтобы не мешать трем своим друзьям по комнате, я уединился неда-

леко от лестницы третьего этажа. Проходившие мимо меня по коридору одинокие фигурки где-то в районе часа ночи с пониманием хмыкали в мой адрес – дескать, свой человек, доделывает что-то в аврале.

Часа в три ночи рецензия была готова. Она мне понравилась, как понравился и сам процесс – что-то наподобие выпекания свежего хлеба ночью, к завтрашнему утру. Гордый хорошо выполненной работой я отправился спать.

Наутро я нетерпеливо набрал номер Людмилы Григорьевны, чтобы отчитаться (я был примерным студентом!). И тут – такой, как сейчас говорят, облом! Мне сообщили, что она заболела пневмонией, и наши учебные контакты прерываются по меньшей мере на месяц.

Когда же через несколько недель она выздоровела, и мы возобновили наши учебные встречи, нам уже было не до этой рецензии. Она явно морально устарела, и нас ждали иные, более актуальные дела.

А плоды этого эпизода не пропали. Теперь я понимаю посыл задания моего педагога (которое явно не имело прямого отношения к тому, чем мы собирались заниматься в ближайшей перспективе): дать понять студенту суть смежного вида деятельности, показать, что рецензия – скоропортящийся продукт и писать ее надо сразу, печатать, а затем и читать тоже. Тогда рецензия может «выстрелить». Рецензия, как и газетная статья, месячной давности, во многом малоинтересна – таковы суровые законы настоящей журналистики в сфере культуры.

Занимаясь этой самой музыкальной журналистикой спустя многие годы после урока Людмилы Григорьевны, я с благодарностью помню об этом уроке. Мой любимый учитель стремился пошире распахнуть передо мной музы-

коведческие ворота и показать, что за ними есть нечто иное и с совсем другими законами, чем, например, в науке. Мне в жизни это понимание пригодилось – и в теории, и на практике. И более тридцати лет назад, и сейчас.

## АРКАДИЙ ГЕОРГИЕВИЧ МИХАЙЛЕНКО. УДАЧНАЯ ВСТРЕЧА

У Аркадия Георгиевича Михайленко я, к великому сожалению, никогда не учился. Но возникшие в конце 1990-х годов контакты с ним не просто внесли в мою жизнь новые и интересные краски, они во многом изменили мой профессиональный статус.

Окончив в 1985 году Ленинградскую консерваторию, я в течение последующих десяти с лишним лет с головой окунулся в преподавательскую деятельность, получая от нее большое удовлетворение и не помышляя о том, к чему стремились многие мои ровесники и бывшие сокурсники – к научной работе. Музыкальная наука не привлекала меня, и мыслей реализовать себя в этой сфере никогда не возникало.

И вот в 1996 году в рамках первой государственной аттестации Новосибирского музыкального училища, в котором я несколько лет назад начал работать штатным преподавателем, Аркадий Георгиевич Михайленко как член аттестационной комиссии, курирующий преподавание музыкально-теоретических предметов, побывал на моем уроке. Занятие по полифонии с 4-м курсом теоретиков, проходившее в одну из последних недель второго семестра, было посвящено итоговым аналитическим манипуляциям с фугой.

Не нужно и говорить, каким крупным специалистом по проблемам полифонии являлся Аркадий Георгиевич. Для меня его присутствие на занятии стало своеобразным экзаменом. Занятие было построено в форме диалога между мною и студентами по поводу фуги Р. Щедрина G-dur из его цикла «24 прелюдии и фуги», рассматривавшейся в каче-

стве одного из возможных примеров новой трактовки фуги в XX веке.

Я чувствовал естественное волнение, но занятие шло динамично. Студенты вместе со мной уверенно формулировали новые особенности современной фуги. И когда урок уже подходил к концу, Аркадий Георгиевич решил побеседовать со студентами сам. Он начал буквально бомбардировать их сложными вопросами по истории фуги, желая, как я вскоре понял, выявить этим не их незнание (вопросы во многом выходили за рамки училищного курса полифонии), а демонстрируя бездонность той проблемы, к которой мы прикоснулись на занятии, и словно предостерегая всех нас – и меня в том числе – от самоуспокоенности и ощущения того, что нами сегодня расставлены все точки над *i* и что «тема достаточно проработана». Кроме того, он обмолвился, что многие выводы по фуге XX века, прозвучавшие на уроке, не совсем верны, поскольку игнорируют самый, к сожалению, малоизвестный этап в развитии этой полифонической формы – этап романтизма. Многие из того нового в эволюции фуги, что я как преподаватель приписал XX веку, на самом деле было уже открыто композиторами романтического этапа. И Аркадий Георгиевич назвал ряд имен – Мендельсона, Шумана, Брукнера. Этим замечанием он не столько уязвил мое педагогическое самолюбие (поскольку был совершенно прав), сколько дал понять, что шаткость многих теоретических обобщений, где бы они ни происходили, подчас объясняется очень просто – недостаточными знаниями музыкальной истории.

А еще в последующей за этим уроком небольшой беседе Аркадий Георгиевич предложил мне подумать о возможности повысить мою квалификацию, посоветовал почаще, как



он сказал, «заходить в консерваторию», словом, идти на контакт.

Эти слова Аркадия Георгиевича проросли во мне не сразу. Но, когда на одном из заседаний теоретического отделения зашла речь о возможности для молодых педагогов училища поучиться в аспирантуре, я, вспомнив рекомендации Аркадия Георгиевича, принял решение – надо! Надо обязательно воспользоваться возможностью пообщаться с таким замечательным музыкантом, как А.Г. Михайленко – и я отправился на беседу с ним.

Как сейчас помню это день в начале июня 1996 года. Аркадий Георгиевич принял меня в своем кабинете первого проректора НГК (в котором впоследствии будут проходить все наши встречи). Он очень четко обозначил оптимальный план моих действий, и мы немедленно выбрали будущую тему предстоящей научной работы. Перед беседой с Аркадием Георгиевичем я на всякий случай заранее подготовил список интересных для меня проблем как возможных тем будущей диссертации. Все они были связаны с романтизмом, которым я всегда особенно интересовался. Я думаю, что Аркадий Георгиевич не без удовольствия увидел в этом списке и ту тему, которая была инспирирована его присутствием на моем уроке по полифонии в училище несколько месяцев назад – «Особенности романтической фуги». Тогда на том самом уроке Аркадий Георгиевич деликатно дал мне понять, что именно слабое знание этого этапа в эволюции фуги сделало ряд выводов на занятии со студентами не совсем справедливыми. Да, эта тема заинтересовала меня, правда, не более чем другие, предложенные ему. Просмотрев все их, Аркадий Георгиевич остановился именно на фуге и посоветовал сделать анализ этой полифонической формы основой моей будущей работы.

И работа началась. Советы и рекомендации Аркадия Георгиевича в процессе написания диссертации всегда были очень точными, критика – конструктивной. Позиция Аркадия Георгиевича по отношению к кандидатской диссертации была трезво-реалистичной и прагматичной в хорошем смысле этого слова. Он считал, что бич многих писавшихся долгими годами и все же несостоявшихся диссертаций – стремление как можно глубже погрузиться в предмет исследования, далее «увязание» в нем, далее – невозможность преодолеть хроническое недовольство текстом и необходимость его постоянного совершенствования. Отшлифовывать и перекладывать до бесконечности – эта та крайность, которой он старался противопоставить четкую локализацию проблемы и тех задач, которые нужно решить. Так, при моей попытке поглубже окунуться в фугу в творчестве Г. Берлиоза, что казалось мне необходимым в контексте избранной темы, Аркадий Георгиевич резонно заметил, что моя диссертация без этого вполне обойдется; что же касается данного интересного аспекта, никто не помешает мне окунуться в него после завершения работы над диссертацией. Та же локализация была сделана Аркадием Георгиевичем и в отношении зарубежной литературы по теме – он сразу посоветовал остановиться на нескольких фундаментальных трудах по фуге и этим ограничиться.

Здесь же следует отметить и то, как очень практично решил Аркадий Георгиевич проблему моих публикаций к диссертации. Вместо того чтобы издавать короткие статьи в разных сборниках (как делают многие), он предложил мне подготовить к печати небольшую монографию из двух статей на материале двух первых глав, что и было мной сделано. Таким образом, я издал целостную брошюру, развернуто

представляющую основной массив проблематики диссертации, и одной этой акцией сразу решил проблему публикаций. Советы Аркадия Георгиевича, четко организовавшего все мои действия, способствовали быстрому созданию текста исследования.

Сталкиваясь в процессе написания над диссертацией и с работами самого Аркадия Георгиевича (статьи по теории фуги, о фугах Д. Бортнянского и А. Рейхи, монография о полифонии С. Танеева), я воочию убедился, как глубоки и взвешены идеи Аркадия Георгиевича, сумевшего создать целостное представление о фуге выдающихся русских композиторов второй половины XIX века, и в первую очередь Танеева. В своей монографии «Фуга в теоретическом и творческом наследии С.И. Танеева» (Новосибирск, 1992) Аркадий Георгиевич не только впервые познакомил отечественную научную общественность со всем массивом танеевских фуг (многие из которых и сегодня существуют в рукописях), но и, используя разрозненные замечания автора «Подвижного контрапункта строгого письма» в его письмах, устные, но записанные современниками высказывания, смоделировал своеобразный учебник Танеева по фуге, не написанный, но существовавший в замыслах выдающегося русского композитора и ученого. Широко развертываемый исторический контекст в этом исследовании, как и в других работах, детальное знание научной литературы трех последних столетий, в том числе и, разумеется, иностранной, всегда позволял Аркадию Георгиевичу добиваться убедительности формулирования итоговых концептуальных выводов.

Можно с полным основанием причислить научную деятельность Аркадия Георгиевича к линии выдающегося русского ученого Владимира Васильевича Протопопова –

одного из его учителей, на работы и идеи которого в беседах со мной Аркадий Георгиевич неоднократно ссылался.

Много лет занимаясь фугой и превосходно зная все этапы ее развития, Аркадий Георгиевич видел, что амплитуда новаций романтиков в их подходе к фуге огромна. Обращаясь к этой форме сравнительно редко, они из каждого такого обращения делали событие – драматургическое, содержательное, художественное. Танеев был здесь весьма показательной фигурой. Ведь у него, как показал в своей монографии Аркадий Георгиевич, в принципе не так много фуг (чуть более тридцати, из них треть – учебные, созданные в консерватории), но каждая из зрелых чрезвычайно интересна и оригинальна – и с точки зрения композиционного контекста, в который она вводится, и с точки зрения ее внутренней структуры и драматургической задачи, которую решает композитор.

Последующее общение с Аркадием Георгиевичем волею обстоятельств не было таким же интенсивным, как в 1998–2002 годах.

Я благодарен А.Г. Михайленко за то, что он сумел наружить во мне и «вытащить» из меня те возможности, благодаря которым моя профессиональная жизнь обрела большую весомость и уверенность. Таких знаковых встреч в жизни многих из нас обычно бывает очень мало. Это касается и меня. Встреча с А.Г. Михайленко – одна из несомненных удач моей жизни.

Научное издание

Сергей Савельевич Коробейников

**Статьи и воспоминания**

Редактор Н.М. Жукова

Компьютерная верстка А.В. Ванчугов

Сдано в набор 29.10.2020

Подписано в печать 21.12.2020

Формат 60x84/16 Бумага офсетная

Уч.-изд. л. 5,9 Усл.-печ. л. 10,9.

Тираж 500 экз.

Новосибирская государственная консерватория

имени М.И. Глинки

630099, Новосибирск, ул. Советская, д. 31