

ИССЛЕДОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Автор—составитель О. В. Шмакова

*Сборник
научных
статей и
материалов*

Волгоградский институт искусств
им. П.А. Серебрякова
Кафедра истории и теории музыки

**ИССЛЕДОВАНИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

Волгоград
2013

**Печатается по решению Учёного совета
ВИИ им. П.А. Серебрякова**

**Исследования зарубежной и отечественной музыки:
Сборник научных статей и материалов / Автор-
составитель О.В. Шмакова. Волгоград: ВИИ
им. П.А. Серебрякова. ООО «МИРИА», 2013. 264 с.**

В юбилейный сборник вошли избранные статьи Ольги Владимировны Шмаковой наряду со статьями и материалами дипломных работ выпускников-музыковедов. Собранные вместе, они представляют общее концептуальное пространство, в центре которого – проблемы изучения музыкального содержания как сложной иерархии тем, идей и концепций.

Издание адресовано специалистам в области музыковедения, философии искусства, всем, кто интересуется историей и теорией жанров, стилей, а также эстетико-философской интерпретации музыки.

© О.В. Шмакова, 2013
© ВИИ им. П.А. Серебрякова, 2013

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ



Юбилейный характер сборника предопределяет его содержание и отражает два направления из многосторонней деятельности Ольги Владимировны Шмаковой. Будучи организатором научных проектов, руководителем Научного студенческого общества, редактором изданий ВИИ им. П.А. Серебрякова, Ольга Владимировна к приоритетным относит научную и педагогическую деятельность.

В 1 часть «Симфонический цикл и симфонический финал как научная проблема» вошли избранные статьи, в которых аккумулированы положения концепции по одному из фундаментальных вопросов музыковедения – теории финала в симфоническом цикле. Становление последней происходило в Государственном институте искусствознания (ГИИ) в ходе обсуждения с М.Г. Арановским, Л.О. Акопяном, М.Д. Собининой, Г.Л. Головинским. Сложилась научная работа как законченное исследование под руководством Л.П. Казанцевой при творческом участии рецензента Н.Н. Калиниченко в Астраханской государственной консерватории (академии) и защищена в 2008 году в *alma mater* – Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (академии). Изданная на материале кандидатской диссертации монография «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950 гг.)» в 2010 году стала лауреатом Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу года.

Идеи, гипотезы, поиск решения сложных задач, встающих перед музыковедением, на протяжении многих лет рассматриваются со студентами в классе по специальности. Во 2 части «Научные идеи в Заключениях дипломных работ студентов класса О.В. Шмаковой» представлена панорама творческих исканий Учителя и Учеников. Приоритетным оказывается интерес к музыке XX века – в фокусе внимания фортепианные прелюдии К. Дебюсси, театральная музыка С. Прокофьева, И. Стравинского, Р. Щедрина, Л. Бернстайна. Музыка

XIX века становится объектом научных рефлексий относительно поэтики опер А.С. Даргомыжского и балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского, а также «Рейнской симфонии» Р. Шумана. Известно, что *«finis coronat opus»* – «конец венчает дело»: в приведённых в сборнике *Заключениях* дипломных работ акцентированы итоговые и высказаны мысли о перспективах избранных тем. Несмотря на различный подход, работы объединяет ракурс изложения – исследование музыки является возможностью исследования Человека, его этической и эстетической природы.

В 3 части «Музыкальное содержание: современный взгляд на вечные темы» собраны научные статьи, изданные в разное время в Москве, Санкт-Петербурге, Саратове, Астрахани, Перми, Ростове-на-Дону, а также публикуемые впервые. Их последовательность определяется «музыковедческим сюжетом», в котором действует историко-хронологическая логика. Скрепляет материал своеобразная лейтмотивная система: один из них – «соединение несоединимого» (представим читателю свободу обнаружения остальных). Главным здесь стало отражение креативных идей, которые связаны и с основной научной темой, и находятся за её пределами. Это обусловило включение статей о сотрудничестве «Дягилев – Стравинский – Прокофьев – Дягилев»; о «Мавре» С. Стравинского и с точки зрения психоанализа творчества, и как воплощение лирической темы; о мифопоэтике в «Воццеке» А. Берга (библейские образы) и произведениях Д. Шостаковича и И. Машкова в 1930-е годы (советский миф); музыке «третьего пласта» – арт-роке, альбомах Биттлз и Ф. Меркьюри – М. Морана. Следует отметить, что ряд статей принадлежит выпускникам класса О.В. Шмаковой, ставших впоследствии кандидатами искусствоведения – В.С. Гавриловой и А.В. Королёвой.

P.S. – статья на английском языке с символическим названием «Движение....». Мир – грандиозное Движение, имя которому – Творение.

С БЛАГОДАРНОСТЬЮ РОДИТЕЛЯМ

ПОСВЯЩАЕТСЯ ДУХОВНЫМ НАСТАВНИКАМ

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ 1

СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ И СИМФОНИЧЕСКИЙ ФИНАЛ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

О.В. Шмакова

Симфонический финал как жанр в рамках цикла	5
Симфонические финалы Бартока, Онеггера и Хиндемита: к вопросу воплощения образной сферы Вечности	13
Христианские образы в отечественных симфониях первой половины XX века	29
Музыкально-пластическое воплощение концепции Человека В «Симфонии в трёх движениях» И. Стравинского	36
«Парадигма судьбы» в последнем симфоническом финале Д. Шостаковича	43

ЧАСТЬ 2

НАУЧНЫЕ ИДЕИ В ЗАКЛЮЧЕНИЯХ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ СТУДЕНТОВ КЛАССА О.В. ШМАКОВОЙ

В. Гаврилова

Драматургия оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева как художественно-образная система	50
--	----

А. Королёва

От «Аполлона» к «Орфею»: диалоги в искусстве И. Стравинского	56
---	----

О. Волкова

«Анна Каренина» Р. Щедрина как явление
отечественного неоромантического театра 1970–1980 годов 59

К. Сорокина

Жанровый стиль фортепианных прелюдий Клода Дебюсси:
к проблеме интертекстуальности 65

Е. Белозёрцева

Жанровый анализ оперы «Каменный гость» А.С. Даргомыжского:
к вопросу воплощения «трагического мифа» 75

Ю. Шультайс

«Каменный цветок» С.С. Прокофьева:
к вопросу о художественной концепции балета 79

О. Шабаетова

«Спящая красавица» П.И. Чайковского:
феерия, сказка, академический балет 87

Ю. Куранова

«Персефона» И.Ф. Стравинского:
к вопросу художественной исследовательской интерпретации 96

И. Пехтелева

Архетип Девы-матери
в неоклассических операх И.Ф. Стравинского 100

А. Черницына

«Рейнская симфония»
в контексте романтических исканий Р. Шумана 106

К. Трофимова

«Вестсайдская история» Л. Бернстайна:
к вопросу воплощения жанрового содержания мюзикла 107

ЧАСТЬ 3

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

О. Шабаетва

Драматургическое значение Пролога
в балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского 108

О.В. Шмакова

«Мавра» Стравинского по прочтении Пушкина
(опыт психоанализа творческого процесса) 115

А.В. Королёва

Воплощение лирических образов
в опере «Мавра» и балете «Поцелуй феи» И.Ф. Стравинского 121

Ю. Куранова

Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского 130

А.В. Королёва

Трактовка орфической темы
в оперном творчестве Н. Римского-Корсакова и
неоклассицистском балетном творчестве И. Стравинского 153

И. Пехтелева

Архетипические и музыкально-поэтические
характеристики Энн Трулав
в опере «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского 165

А.В. Королёва

Балет «Агон» И.Ф. Стравинского:
к вопросу о претворении неоклассицистских тенденций 180

А.В. Королёва

Стравинский и Дягилев:
некоторые размышления об уникальном
творческом содружестве 187

В.С. Гаврилова

Прокофьев и Дягилев:

из истории творческого сотрудничества 192

В.С. Гаврилова

Прокофьев-режиссёр (к вопросу о трактовке либретто «Игрока») ..203

О.В. Шмакова

Библейские мотивы в опере «Воцтек» А. Берга 214

В.С. Гаврилова

К вопросу о трактовке мистического начала
в опере С.С. Прокофьева «Огненный ангел» 216

О.В. Шмакова

Музыкально-художественное воплощение
образа Урсулы-блудницы
в концепции симфонии «Художник Матис» Хиндемита 225

О.В. Шмакова, О.П. Малкова

Д. Шостакович – И. Машков:
по прочтении советского мифа в 1930-е годы 231

К. Трофимова

Арт-рок: к вопросу взаимодействия
академической и рок-музыки 236

Е. Белозёрцева

О художественной концепции альбома группы Биттлз
«Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» 241

В.С. Гаврилова

«Barcelona» Ф. Меркьюри – М. Морана: концепция Человека
и некоторые черты музыкального стиля альбома 247

P.S.

О. Shmakova

Movement in the reflection of musical lexemes:

The question embodiment concepts of joy and tragedy 257

ЧАСТЬ 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

ИЗУЧЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА

О.В. Шмакова

СИМФОНИЧЕСКИЙ ФИНАЛ КАК ЖАНР В РАМКАХ ЦИКЛА

Финал в симфоническом цикле двойствен. С одной стороны, он значим как часть, маркирующая конец произведения. Финал оказывается сопряжённым с содержанием каждой части в силу того, что здесь заканчивает своё развитие «сверхобраз» симфонии, поэтапно складывающийся из различных его ракурсов. С другой стороны, финал обладает собственной семантикой и структурной завершённостью в рамках произведения составного жанра. В составных жанрах, как пишет, А. Сохор, «отдельные части или номера <...> нередко представляют собою простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария, песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.)» [8, 7]. В истории музыки эта тенденция – жанр может существовать и как одночастное произведение, и быть в составе многочастной композиции – весьма устойчива. Так, многие танцевальные жанры – жига, гавот, сарабанда, пассакалья, полонез – входят в структуру сюит, сонат, концертов, симфоний и, конечно, балетов или хореографических сюит в операх.

В составные по жанру произведения могут входить не только танцевальные жанры. Так, известны совершенные по музыке и структурно завершённые симфонические номера в операх: антракт в жанре ноктюрна перед III действием в опере «Кармен» Бизе или симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, 12 интерлюдий в опере «Воццек» Берга, пассакалья в опере «Катерина Измайлова» Шостаковича. Ряд подобных примеров можно продолжить, но особенно важным является то, что эта закономерность действует, как утверждает А. Сохор, в многочастной симфонии. О жанровой составляющей каждой из частей симфонии пишет также В. Цуккерман: «Симфония есть жанр, но её обычная первая часть – «сонатное *allegro*» – есть не только определённая конструкция, но и жанр со своими типичными образами и их контрастами; это ещё более ясно в отношении медленной части симфонии, как лирического жанра, и

скерцо, как *жанра движения, игры*. Более того, внутри такой части симфонии <...> в духе определённого жанра часто выдерживаются даже отдельные темы. Вывод отсюда таков: ***жанрами именуют не только целые произведения, но и части произведений***, если они достаточно закончены по форме и обладают вполне определёнными «приметами» жанра» [9, 64–65; выделено мной. – О. В.].

В данных рассуждениях ничего не сказано о финале – объекте нашего внимания. Тем не менее, продолжая общую логику, заданную учёными, нетрудно придти к мысли о том, что и последняя часть симфонического цикла может «обладать определёнными приметами» жанра. В. Цуккерман не называет эти приметы, однако, ценной становится его классификация, в которой выделяется особая группа жанров – «по местоположению <...>, как одного из звеньев в более крупном целом» [9, 116]. Стало быть, одной из примет жанра учёный считает местоположение в художественном целом и называет в этой связи прелюдию, интермеццо, антракт, постлюдию и финал. Разрабатывая морфологическую систему художественных жанров, О. Соколов также указывает на такие, «которые типизируют определённые функции музыкальной формы, как бы перенимая её прерогативу» [7, 3]. К выделенным Цуккерманом жанрам Соколов добавляет увертюру, эпилог и оперный финал. Закономерным становится включение в этот ряд симфонического финала.

Чтобы в полной мере убедиться в том, что симфонический финал действительно может быть понят как жанр, обратимся к нескольким определениям жанра. Е. Назайкинский называет жанрами «исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функции), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [5, 94]. О. Соколов подчёркивает, что жанр – это «порождающая закономерность вида музыкальной структуры, соответствующего определённой функции – социально-практической или художественной» [7, 20]. А. Сохором акцент ставится на понимании жанра как типа «содержания, который связан с определённым жизненным назначением и типом исполнения» [8, 8]. Даже далеко не полная картина исследовательских подходов к столь сложному понятию, как жанр, высвечивает комплекс его свойств. Рассматривая данный феномен с позиции музыкального содержания, укажем на наибо-

лее существенные свойства жанра: 1) бытие в социальной среде, 2) родовое музыкально-художественное содержание, 3) участие в плане становления целостного содержания. Если попытаться их объединить, то можно сказать, что **жанр** – это обусловленный социальной средой план развёртывания родового музыкально-художественного содержания. Рассмотрим, как проявляются в симфоническом финале выделенные здесь свойства жанра.

Бытие в социальной среде

Поскольку финал входит в структуру многочастного произведения – симфонии, в нём, в силу особенностей бытия в социальной среде, проявляются основные свойства, присущие этому жанру как составному. Прежде всего, это «обращение к массовой аудитории», «крупная форма», «большой исполнительский состав» (о жанровом инварианте симфонии пишет М. Арановский [1, 16–17]). Следовательно, о **предназначении** финальной части симфонического цикла следует говорить с позиции общественной функции. По верному выражению П. Беккера, симфонический цикл обладает *«gesellschaftbildene Kraft»* («обобществляющей силой»), которая является проводником *«Gemeinschaftsbewußtsein»* («общественного сознания»), свойственного мировоззрению Человеку Просвещения [4, 23]. Важно отметить, что в симфонии «обобществляющая сила» наиболее ярко заявляет о себе именно в финале, когда раскрывается концептуальный ракурс *«homo communis»* (определение семантической функции финала классической симфонии М. Арановским). Обобществляющая функция, заложенная в генетической структуре жанра симфонии, находит музыкальное выражение в **условиях исполнения**. Как точно замечает П. Беккер, композитор-«творец <...> создаёт в своём воображении идеальную картину *долженствующего быть заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы*» [4, 18–19]. Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом концертном зале, часто акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению *дополнительных ресурсов* – введению яркого тембра (трубы во II симфонии Онеггера), театрализованной жестикуляции дирижёра (в «Книге для оркестра» Лютославского), хора (в финалах 9-й симфонии Бетховена, 1-й – Скрябина, 6-й – Мясковского, в поздних симфониях Шостаковича). Как правило, в финале композитором используются такие условия исполнения, которые на-

правлены на создание ощущения у масс чувства единения, масштабности обсуждаемых тем, наиболее важных в жизни людей.

Родовое музыкально-художественное содержание

Обозначим и рассмотрим характерные составляющие содержания в симфонических финалах: это консолидирующая художественная тема, коллективный образ, синтезирование образов и, наконец, воплощение Движения как способа бытия.

В каждой из частей симфонии раскрываются различные ракурсы концепции Человека: драматический, лирический, игровой. При этом «образ части» – и в первой, и в средних частях – имеет обобщённый характер, так как это одно из свойств симфонического цикла как жанра. В финале образ человеческого сообщества в его движении, эволюции обладает наиболее высокой степенью обобщённости, так как здесь развёртывается **консолидирующая художественная тема**. Обобщая тематические ракурсы, заключённые, например, в финалах циклов Бартока, Онеггера и Хиндемита, можно представить картину мира, сложившуюся в зарубежной музыке 1930–1950-х годов. Контур её таков: Человек в Море, где агрессия Машин и Войны угрожают самой жизни, переживает одиночество и страх, но способен обрести гармонию благодаря культивированию гуманистических образов из сферы фольклора, мифа, религии, искусства, а также науки.

Неотъемлемый признак типизированного слоя содержания последней части симфонического цикла, как классического, так и более позднего времени – **коллективный образ**. При этом следует заметить, что в содержании симфонии социально-коллективное, общезначимое для людей по-разному отражается не только в финале, но и в других частях. В драматических – это может быть образ массового празднично-танцевального движения (как в теме главной партии из I части 1-й симфонии Бетховена) или траурного шествия (заключённого, например, во вступлении из I части 5-й симфонии Малера). В лирических частях образ созерцания Природы отражает близкое многим людям переживание гармонии и красоты (например, во II части «Весенней» симфонии Шумана или III части в 8-й симфонии Брукнера. Не менее значимы для лирических частей и возникающие здесь обобщённый трагический образ (к таковым относится средний раздел из III части «Шотландской» симфонии Мендельсона) или образ-идеал (в Adagietto – IV части из вышеупомянутой 5-й симфонии Малера).

Коллективный танец как метафора «досугов человечества» (выражение Б. Асафьева) характеризует образное наполнение симфонических менуэтов и скерцо (как в симфониях Гайдна, симфонии № 39 Моцарта, 7-й симфонии Бетховена, а также в третьих частях 2-й и 4-й симфоний Брамса). Если образ социума в различных его ракурсах предстаёт в частях симфонии как один из составляющих, то в финале он является доминирующим. О специфике, по сути, об одном из жанровых свойств финала, М. Арановский пишет следующее: здесь создаётся коллективный «обобщённый жанрово-бытовой образ. Эта обобщённость не в последней степени связана с множественностью жанрового тематизма <...> Возникает эффект, используемый в <...> кино, когда камера отъезжает от единичного объекта, обзор постепенно расширяется, число объектов увеличивается, каждый занимает своё место как деталь в общей панораме» [1, 24–25].

Действительно, такие разные финалы, как в 5-й Симфонии Бетховена и «Концерте для оркестра» Бартока, в 4-й Симфонии Брамса и «Литургической» симфонии Онеггера, в «Юпитере» Моцарта и «Гармонии мира» Хиндемита обладают сходным качеством: они отражают коллективный образ, даже если речь идёт об «отдельной» личности (в этом случае герой фокусирует важные и наиболее ценные для общества идеи). В центре событий – множество судеб, слившихся в одну, будь то праздник, погребение или «парад планет». А. Селицкий верно подмечает: «Музыкант <...> узнает <...> обобщённый «портрет» длинной вереницы симфонических финалов классической традиции, создающих эффект растворения, разрешения индивидуальных коллизий в едином потоке жизни, в коллективных эмоциях» [6, 30].

На драматургическом уровне финал в симфонии знаменует этап образного **синтезирования**. В предшествующих финалу частях множественность образов раскрывает различие во взаимоотношениях Человека и Мира, представляя этапы развития симфонической концепции. Место финала в данной концепции определяется идеей единства, синтеза разнородных элементов. Так, в финале классической симфонии основу развития составляют последовательно сменяющие друг друга танцевально-двигательные образы. Возникающий при этом количественный синтез множества образов становится результатом развития художественной идеи в финале – показа единства. В сравнении с классическим финалом во многих симфонических циклах XIX–XX веков события усложнены широким спектром образов: кроме танцевально-двигательных, возникают образы драматические (даже

трагических), медитативные, игровые, при этом вступающие в динамическое сопряжение (вплоть до конфликта). Вместе взятые, они направлены к качественному синтезу, складывающемуся не только на материале, появившемся в финале, но и благодаря включению материала предыдущих частей.

Движение в симфоническом цикле является важнейшей составляющей жанрового содержания. Под движением в жанре симфонии понимается, прежде всего, особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе интонационной драматургии. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что движение в симфонии осуществляется как «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслоение качественного элемента инакости, новизны» [цит. по: 10, 9]. Подобный тип логики характерен, прежде всего, для первых частей в классическом цикле, так как здесь, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие развития образов, моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает <...> абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, 33]. Продолжая мысль учёного, можно сказать, что «на физическом» и «на психологическом» уровнях движение реализуется в средних частях классической симфонии.

В финале движение заложено через танцевальные, маршевые и моторные образы, что позволяет отнести эту часть к «жанрам движения» наряду с маршем, танцем, этюдом, токкатой, «вечным движением», о чём пишет В. Цуккерман [9, 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «в финалах композитор часто стремится к единству без конфликтов (...), к господству одного начала; поскольку сонатно-симфонический финал обычно отличается активностью, его основные темы насыщены оживлённым движением. Вот почему в финале мы можем встретиться с любым из жанров движения» [9, 112; курсив мой. – О.В.]. Важно акцентировать, что в симфоническом финале Движение воплощается не только в его физическом виде (например, танцующих или шагающих групп людей), но и в абстрактном смысле (например, человеческой и космической эволюции, интеллектуальных и игровых процедур). Среди «генетических» для финала в первую очередь назовём связанные с Движением жанры: танцевальной музыки – контрданс, жигу, тарантеллу, а также коллективно-двигательный жанр – марш (праздничный, траурный, скерцо-марш, сказочно-мифологический). Выделим и другие жанры, которые также

участвовали в формировании содержания симфонического финала – концертную симфонию и фугу. С ними связано привнесение в музыкальную драматургию принципов имманентного движения материала, то есть абстрактного Движения.

Симфонический финал в плане становления целостного содержания

При типизированности содержания финал может выполнять разные функции и быть разнообразным драматургически. Утверждая данное положение, оттолкнёмся от мысли о том, что последняя часть целого крепко связана с этим целым. Ещё Аристотель писал, что «...целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [3, 62]. Для нас это означает, что финал, наряду с другими частями, «создаёт» план симфонии. Причём, от того, каков финал, зависит содержательное резюме. В одном случае последняя часть (скажем, в «Лондонских» симфониях Гайдна) может быть ещё одной контрастной частью композиции. В этом варианте в основе лежит образный контраст между частями, в суммарном итоге раскрывающий художественную идею симфонии. В другом случае события развиваются согласно принципу динамического сопряжения между контрастными образами между частями, выстраивающимися в сквозные драматургические линии цикла.

Безусловно, указанными вариантами роль симфонического финала в плане цикла не исчерпывается. В ходе эволюции жанра план симфонического цикла всё более был подвержен варьированию в силу индивидуализации авторских замыслов. М. Арановский справедливо пишет: «На заре истории симфонии драматургия находилась в полной зависимости от формы, являясь, собственно, её звуковой реализацией. Позже, однако, рассогласование формы и драматургии ощущалось тем больше, чем дальше расходились между собой формальные нормативы и индивидуальные замыслы. Именно поздний романтизм оказался той стадией в истории жанра симфонии <...>, когда драматургия вышла на передний план и стала диктовать свои условия форме: форма рождалась такой, какой того «желала» драматургия» [2, 314]. Действительно, в XIX веке симфонии композиторов то не заканчивались (Шуберт), то завершались как демоническая оргия (Берлиоз), траурное движение (Брамс), реквием (Чайковский) или метафизическая картина (Скрябин, Малер): смысловая акцентность фи-

налов в плане целого становилась очевидной, так как была не задана, а творилась авторами в зависимости от угла их зрения на концепцию Человека. К середине XX века данная тенденция усилилась. Возможно, подвижность таких уровней содержания, как план и функция, *обеспечивает жанру его порождающую способность*: если на этапе кристаллизации важнее закреплённость плана событий, то на этапе развития жанра – закреплённость функции, ибо планы событий при воплощении типизированного образа могут быть сколь угодно различными.

Итак, подытожим сказанное. ***Жанр симфонии состоит из жанрово определённых частей. Финал – одна из них.*** За симфоническим финалом как жанром закрепились следующие характеристики:

1. Бытие симфонического финала в социальной среде с точки зрения предназначения и условий исполнения определяется выражением «общественного сознания» (П. Беккер). Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом акустическом пространстве – концертном зале, часто акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению дополнительных ресурсов – тембровых и внемузыкальных. Заданные композитором исполнительские параметры предназначены в финале симфонии для создания ощущения у слушателей чувства общности.

2. Родовое музыкально-художественное содержание симфонического финала, как и любой другой части симфонии, имеет обобщённый характер. При этом в финале раскрывается консолидирующая человеческое сообщество художественная тема, доминирует коллективный образ, что находит выражение в синтезировании материала (количественном или качественном). В фокусе содержания симфонического финала находится образ Движения в его физической и абстрактной формах. В результате в финале композитором конструируется содержание, в основе которого лежит идея единения людей в социальном, планетарном, вплоть до космогонического масштабах.

3. План становления типизированного содержания в финале – одном из этапов развёртывания симфонической концепции – вариативен. Ход событий в финале оказывается в зависимости от образно-смысловых функций, возникающих как динамическое сопряжение между частями. Тем самым в композиторской практике обеспечивается возможность рождения множества текстов с едиными родовыми признаками.

Литература

1. *Арановский М.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. *Арановский М.* Симфония и время // *Русская музыка и XX век* / Ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 303–370.
3. *Аристотель.* Об искусстве поэзии (Поэтика) / Вступ. ст. и коммент. С. Трохачёва. СПб.: Азбука, 2000. 346 с.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Берлин, 1921. 63 с.
5. *Назайкинский Е.* Стилъ и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
6. *Селицкий А.* Ещё раз о музыкальном эпосе и эпической драматургии // Памяти учителей: Сб. ст. / РГК им. С. В. Рахманинова; Ред.-сост. Е. Шевляков. Ростов-на-Дону: РГПУ, 1995. С. 27–36.
7. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
8. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
9. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
10. *Шейн С.* Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / Сост. В. Зак, Е. Чигарёва. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 4–28.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ФИНАЛЫ БАРТОКА, ОНЕГГЕРА И ХИНДЕМИТА: К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗНОЙ СФЕРЫ ВЕЧНОСТИ

На протяжении 1930–1950 годов в западной Европе появились симфонические опусы, которые уже можно отнести к классике XX века: «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1935) и «Концерт для оркестра» (1943) Бартока; II Симфония (1941), III симфония (1946) и V симфония (1950) Онеггера; «Художник Матис» (1934) и «Гармония мира» (1951) Хиндемита. Один из векторов изучения содержания названных симфоний – анализ интонационной лексики в финалах по образным сферам Радости, Трагедии и Вечности.

Как известно, в инварианте жанра симфонии, который описан М. Арановским, образная сфера Радости весьма значима. Это отражается не только в общем эмоциональном настрое крайних частей цикла – в сонатных Allegro (с ит. – «весёлый, радостный», понимаемый в художественной практике XVIII века не только как темп, но и как

указание на характер, образ)¹. В эпоху Просвещения, наряду с идеей о рационально (разумно) упорядоченном устройстве совершенного человеческого общества, возвышенным строем чувств и героичностью, Радость явилась отражением мировоззрения. Способность музыки создавать эстетическое и философское пространство идей через эмоциональное воздействие известна. Как пишет В. Холопова, «музыка любую художественную мысль, концепцию, любой поэтический образ «внушает», вызывая необходимый эмоциональный настрой» [14, 122]. Тем самым в музыкальном содержании представлены «эмоции-волнения», «эмоции-образы», «эмоции-идеи» и «эмоции-концепции» [там же, 145] как некая иерархия: «от преходящего настроения, локального “аффекта”, внушённого музыкальным материалом <...>, до элементов мироощущения, мировосприятия» [14, 144; курсив мой. – О.Ш.]. В классической музыке Радость – нечто большее, чем только эмоция: это особый «угол зрения», через который художник воспринимает Мир.

Категория Радости особое значение имеет в финале классического симфонического цикла, так как воплощает важнейшую мировоззренческую установку эпохи Просвещения выражать, по словам Зульцера и Шульца, «великое, торжественное и возвышенное» [цит. по: 7, 104]. Приподнятый характер эмоции при передаче Радости задаёт и эстетико-философский угол зрения. В последней части цикла, замечает М. Арановский, радостная, утопичная в своей основе «картина Мира утверждается как естественная и единственно возможная» [2, 312].

В ходе эволюции, продолжает учёный, «“небо стало хмуриться” в последних симфониях Моцарта, но по-настоящему бури разразятся только у Бетховена <...> Бетховен, <...> не посягая на основы классицистской поэтики, <...> подчинял симфонию своим идейным намерениям»: в Девятой симфонии он создаёт философскую концепцию, воплощающую *общий принцип мироздания*» [там же; курсив мой. – О.Ш.]. Тем самым намечается тенденция изменения воплощаемой в симфонии концепции Человека – в итоговой части важную роль начинают играть и такие мировоззренческие категории, как Трагедия и Вечность. С Трагедией связана просветительская идея героического преодоления дисгармонии в жизни Человека во имя должен-

¹ У классиков, отмечает В. Холопова, «новую сторону составляет преобладание радостных эмоций». К ним причисляются «активные, бодрые, героические, пасторальные, грациозные, скерцозные» [15, 62–63].

ствующего равновесия в обществе, а с Вечностью – идея величия и грандиозности вселенской гармонии, абсолютного Идеала. Стало быть, в категориях *Радости*, *Трагедии* и *Вечности*, нашедших воплощение в классической симфонии, сконцентрированы некие *универсальные мировоззренческие ракурсы* при создании в художественной форме картины мира.

У Бартока, Онеггера и Хиндемита образная сфера Вечности раскрывается в симфонических финалах вышеназванных циклов через образы «апофеоз жизни», «ирреальность бытия», «мир искусства», «духовность в жизни (религия)». Они тесно связаны с глубинным содержанием жанра симфонии – его сакральной природой². Как выявляет философ Л. Коган, «у человека есть чувство Вечности <...> на эмоциональном уровне <...> Это ощущение восторга, возвышенного, величественного (так мы воспринимаем вечность мироздания)» [8, 90]. Вечное отражается в симфоническом финале в нескольких ракурсах. Один из них – грандиозность, космогоничность и истории человечества, и эволюции мироздания. Другой ракурс – тихое созерцание невидимого плана бытия, символического отражения абсолютно покоя. Не менее значимыми в познании Вечности являются творение совершенных форм в художественной деятельности Человека, а также поиск Человеком в религиозных и духовных концепциях вечного Идеала. Так или иначе, все смысловые ракурсы при воплощении многоуровневой образной сферы Вечности предстают сквозь призму человеческого миропонимания: «В истории культуры Вечность всегда сотворена людьми» [8, 93]. В изучаемых симфонических финалах интонационная лексика при воплощении образов Вечности формируется из различных слагаемых: здесь проявляются гимничность и медитативность, культовая (месса) и полифоническая (фуга) традиции, музыкальная риторика и звукопись.

«Апофеоз жизни»

Одно из ярких состояний, передаваемых с образной сферой Вечности, – «апофеоз жизни». Очевидно, что симфонический цикл, благодаря философской ёмкости идей, богатой оркестровой звучности и крупномасштабной форме, является жанром, обращённым к массам людей. Поэтому включение в симфонический финал образа «апофеоз жизни» естественно на этапе символического «единения

² М. Арановский метафорично называет симфонию «светской мессой» [1, 26].

миллионов» – в завершении крупной музыкально-философской концепции. Свойственный данному образу высокий энергетизм, экста-тичность, полнота возвышенных чувств созвучны образам Радости, но и отличаются от них: ощущение «апофеоза жизни» связано не с ликованием личности в массовом потоке движения радостной энергии, а с концентрацией массы людей на экстатическом сопереживании единства мироздания. При этом мироздание воспринимается как Вселенная – вечная, единая и огромная. Как сказано в Большой советской энциклопедии, «апофеоз обычно носит монументальный характер и исполнен особого подъёма, величия»³. В музыкально-художественном выражении образ «апофеоз жизни» отличается, прежде всего, жанровой интонацией – славлений, а также драматургической функцией – быть кульминирующим разделом в композиции.

Например, «апофеоз жизни» ярко предстал в «Оде к радости», венчающей финал IX симфонии Бетховена. Здесь реализуется одна из концепций образа мира, в которой, начиная с древности, человеку «даётся возможность приобщиться к Вечности. Условием для этого, – пишет Л. Коган, – является слияние индивидуальной жизни с жизнью всего человеческого рода, более того – со вселенной, Космосом» [8, 76]⁴. Торжественно-монументальные образы, символизирующие идею всеединства, также заключены в теме побочной партии в коде финала II симфонии Брамса, лейтмотиве в окончании VIII симфонии Брукнера, финальном варианте темы «*Veni*» в VIII симфонии Малера.

Подобные финальные апофеозы встречаются не только в симфоническом жанре. Это могут быть триумфальные окончания инструментальных концертов, как во II фортепианном концерте Листа и в Скрипичном концерте Ф. Мендельсона⁵. Особым блеском отличают-

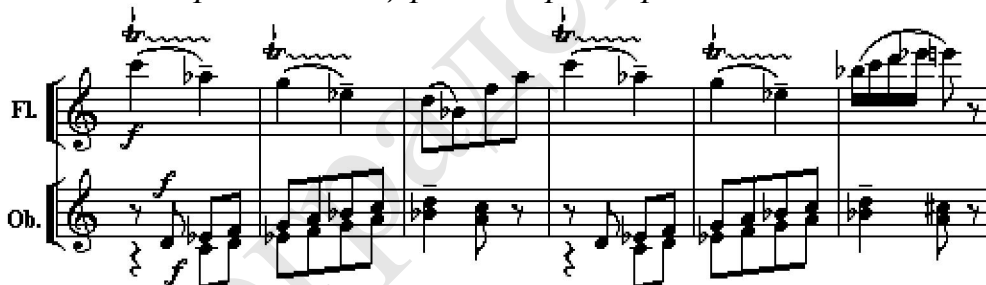
³ Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 129.

⁴ В одной из статей Л. Кириллиной подробно рассматривается эмоциональное и эстетико-философское преломление идеи «Оды к радости» Шиллера в симфоническом финале Бетховена. В частности, автор подчёркивает: «У Шиллера радость – философская категория, у Бетховена – скорее, социальная, и принадлежит не прекрасному кругу “пирующих софистов”, а некоему идеальному обществу, уже достигшему состояния гармонии <...> Одновременно бетховенская концепция сродни и кантовскому пониманию религии “в пределах только разума” <...> Бетховен выбрал именно то место из Шиллера, где, как и в знаменитом заключении “Критики чистого разума”, прямо связываются “звёздное небо над нами и нравственный закон внутри нас”» [5, 258–259].

⁵ К примеру, в коде Скрипичного концерта Мендельсона, построенной на образно трансформированной побочной теме, признаками финального апофеоза являются: семикратное указание на рост динамики – *crescendo*, композиторская ремарка *con forza*, тип фанфарной интонации (восходящее движение по звукам тонического трезвучия в *E-dur*), оркестровое *tutti*.

ся коды-апофеозы в произведениях, программа которых отражает напряжённый ход событий, в том числе противостояния жизни и смерти, как в «Эгмонте» Бетховена или «Прелюдах» Листа. Вечная слава и вечная жизнь после смерти – таковы ракурсы образа «апофеоз жизни». Одним из ярких примеров последнего является лейтмотив (ц. 573), завершающий код финала в «Концерте для оркестра» Бартока:

Б. Барток. «Концерт для оркестра». Лейтмотив в коде финала



Типичный вариант «музыки апофеоза» – это торжественные фанфары. Так, сигнальная семантика новой темы в коде финала II симфонии Онеггера подчеркнута включением тембра трубы⁶. Ритмически регулярное скандирование звуков мажорного тонического трезвучия *D-dur* (ц. 19) подобно триумфальному восклицанию:

А. Онеггер. II симфония. Финал. Новая тема в коде

Sostenuto



В качестве сравнения с образом, возникающим в финале симфонии Онеггера, приведём образ из коды финала Симфонии *d-moll* Франка: в обоих случаях эффект экстатического ликования создаётся скандированием тонического трезвучия (4–6 такты), здесь *Es-dur*:

С. Франк. Симфония d-moll. Код финала

Allegro non troppo



⁶ О «фанфарном тематизме» у Вагнера пишет Е. Ручьевская, подчёркивая, что звуковые ресурсы медных духовых инструментов ярко раскрываются в образах-апофеозах [11, 165].

Новую тему-гимн в разработке-репризе финала V симфонии Онеггера отличает плакатное восхождение, утрированный повтор V ступени (ц. 9) в *C-dur*:

А. Онеггер. V симфония. Финал. Новая тема в разработке-репризе



В целом для темообразующего комплекса «апофеоз жизни» характерны: метроритмическая регулярность, ладогармоническая устойчивость, мажорность, массивная динамика, гимническая и фанфарная интонации. Драматургическая функция «катарсического ликования» возникает в стадии генерального перелома событий, в итоговых кульминациях финалов.

«Ирреальность бытия»

Если образ «апофеоз жизни» в симфонических финалах достаточно традиционен, то образ «ирреальность бытия» для завершающей части классического цикла необычен, ибо отражает метафизический план Вечности. Актуализированный в симфонических финалах с начала XX века, образ «ирреальность бытия» отражает устойчивый интерес художников, поэтов, философов и музыкантов к сфере бессознательного и сверхсознательного. Новым в музыкально-художественном содержании финалов становится появление таких образов, как фантазмагория, созерцание, медитация, пустота и тишина, идеализирование.

При этом следует понимать, что иррациональность в процессе познания Вечности – не нечто сверхъестественное, а вполне «реальное». Л. Коган объясняет суть иррационального следующим образом: «Человек совершенно неожиданно для себя убеждается в том, что в постоянном, непрерывном течении времени имеются, оказывается, моменты устойчивости, постоянства <...> Он столкнулся с «остановленным мгновением», «вечным теперь», «застывшим временем» <...> Иррациональный момент – не выдумка <...> Его корни следует искать в человеческом познании, в отчуждении от социальной жизни» [8, 91–92].

В анализируемых симфонических финалах подобных образов немного. У Бартока образ «ирреальность бытия» сопряжён с миром

лесной фантастики, а также ориентализма. Так, второй раздел коды (с ц. 230, т. 3) «Музыки для струнных, ударных и челесты» построен как смена трёх тем: вслед за реминисценцией пейзажно-фантастической темы вступления III части следует изменённая главная тема IV части (ц. G) – в зеркальном движении в виде канона, затем её лирико-созерцательный вариант (ц. 240, т. 5). Звучание последнего подобно движению «шагов Вечности» благодаря тембрам челесты, арфы в высоком регистре и мерному движению по ступеням лидийского звукоряда *A-dur*:

*Б. Барток. «Музыка для струнных, ударных и челесты».
Финал (кода). Трансформированная тема главной партии*



Драматургическая функция релаксации в коде оказывается необходимым звеном в достижении апофеоза – итога интонационной драматургии всего цикла «Музыки для струнных, ударных и челесты».

В первой побочной теме финала (ц. 175) «Концерта для оркестра» Бартока колористичное чередование параллельных квартсекстаккордов (*C-H-A-B-G-Es-F-Fis* и т. д.) у струнной группы создаёт фантастичную атмосферу (как-будто наступает «остановленное мгновение»)⁷:

*Б. Барток. «Концерт для оркестра».
Финал. Первая тема побочной партии*



⁷ «Казалось бы, остановить время в музыке невозможно: это означало бы прекратить исполнение произведения <...>, – пишет Л. Коган. – Но оказывается <...>, композитор способен вызвать у слушателей впечатление «исчезновения времени». Этому принципу следовали <...> А. Скрябин, К. Дебюсси, И. Стравинский» [8, 123–124].

Тихие, почти призрачные созвучия-мерцания выполняют драматургическую функцию сопоставления с активным элементом танцевальной главной темы (ц. 188). Тем самым в экспозиции возникает динамическое сопряжение образных контрастных сфер: динамической и статической, танцевально-двигательной и лирико-символистской. Аналогичное сопоставление появляется перед разработкой, но функцию статического образа-отстранения выполняет небольшой раздел (всего 10 тактов) – вариант второй побочной темы (ц. 256). Знаками Вечности выступают дуэт арф, воссоздающих ощущение архаичного ориентального звучания чередующихся разнонаправленных кварт. Ассоциация с музицированием здесь не случайна, ибо, как размышляет О. Притыкина, «миг всепоглощающего музицирования дарит ощущение <...> устойчивости настоящего и через это «остановленное мгновение», «раздвижение» настоящего осуществляется прорыв в вечность» [цит. по: 8, 124]:

Б. Барток. «Концерт для оркестра».

Финал (конец экспозиции). Вариант второй темы побочной партии

Un poco meno mosso



Бартоковский пример вызывает аналогию с одним из образов финала «Песни о Земле» Малера, написанного композитором на текст стихотворения китайского поэта Мэн Хао-жаня «В ожидании друга». Вариантное развитие квартовой интонации в оркестровой интродукции лаконично, но точно передаёт торжественную пустоту за гранью времени:

Г. Малер. «Песнь о Земле». Финал

Ausdruck



К образной сфере Вечности можно отнести «тему птицы» из финала III симфонии Онеггера. В истории культуры за образом птицы закрепился определённый круг вечностных смыслов: душа, божество, красота, свобода, высокий полёт, удача, вестник. В симфоническом финале, о котором идёт речь, образ птицы представлен как знак надежды на мир после страшной картины военного разрушения. Важно отметить также, что в данной теме содержится «знак свирели» (в партитуре – флейты) со свойственными пасторали идиллией, гармонией природы, культом любви и покоя⁸. Композитором акцентировано последнее звучание «темы птицы» после призрачного проведения «марша роботов» в коде финала. Концепция симфонии Онеггера, тем самым, завершается не катастрофой – образом войны, а просветлением – образом надежды.

Ирреально-возвышенный характер финальной коды готовится заранее: в начале коды появляется хоральная тема (ц. 16), которая «встык» с диссонантным громогласным (*ff*) оркестровым *tutti* проникновенно звучит у струнных в *Cis-dur*, останавливая генеральную кульминацию «марша роботов», тем самым резко меняя интонационно-лексические характеристики. В двух предложениях варьируется гибкая мелодия, создавая лирическую идеализированную картину, отстранённую от предыдущих страшных событий:

А. Онеггер. III симфония. Финал. Кода (1-е предложение)



В темообразующем комплексе «ирреальность бытия» знаками музыкальной метафизики являются фоническая «магия» инструментов, концентрированная остинатность («шаги Вечности»), ладовая «архаичность». Нетрадиционный звуковой континуум призван создать ощущение некой реальности за пределами земного, социального, бытового. Следовательно, драматургической функцией образа «ирреальность бытия» – «остановка событий», «отстранение от конфликта».

⁸ В «природном» амплуа звучат трели и пассажи деревянных духовых (ц. 4) во вступлении I части I симфонии Г. Малера. Не лишена символистских черт «тема голубей» в опере «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

«Мир искусства»

Образ «мир искусства» и связанные с ним темы Творчества, Художника – один из устойчивых в сфере Вечности, сквозных в истории европейской культуры. Как отмечает Л. Коган, «наиболее полная самореализация человека осуществляется в творчестве. Именно в творческой деятельности <...> особенно часты и особенно прекрасны те «минуты Вечности», которые дарят человечеству великие открытия, чудесные *образы искусства*, новые фундаментальные идеи» [8, 129; курсив мой. – О.Ш.]. Учёный отмечает также, что при рассмотрении понятия «Вечность» наряду с вечным «мирозданием», «материей в целом», «человеческой культурой» существуют вечные «великие творения» и в качестве примера называет «Илиаду» [там же, 63]⁹.

Продлевая себя в вечных творениях «мира искусства», Человек и сам ищет пути отражения Вечности в художественных формах. Подобием вечного «бега» («*fugare*») может стать полифоническое движение. О специфике последнего О. Соколов пишет: «Поступательное развёртывание фуги с постепенным включением всё новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в своё русло всё большее число участников» [12, 43]. Возникающее в полифонической фактуре подобие вселенского процесса развития единого множества, строго упорядочено, стройно по форме. Идеальность тектоники полифонических форм («алгебра музыки», «геометрия музыки») во все времена отождествляется с Красотой и высшим Законом в музыке: полифония мыслится синонимом абсолюта в мире искусства. Жанровое содержание фуги, равно и других полифонических форм, по словам О. Соколова, можно определить как «постепенное становление и утверждение Истины» [12, 43]. Более того, в фуге господствует «диалогический принцип», что делает её «семантически универсальным жанром» [там же, 42], а также жанром, родственным симфонии. Необходимость в мире искусства совершенной музыкальной формы очевидна, а одной из «вечных тем» искусства является отражение Пути к Идеалу – всеединству Бытия. Так, фугированная техника (каноны, контрапункты, стретты, развитие по типу «ядро-развёртывание») уже в рамках классического стиля являлись признаком высокого, строгого, этически ценного в искусстве. Фугированные разделы как узловые

⁹ Изучая проблемы музыкального содержания, Л. Казанцева, например, «мир музыки» выделяет как самостоятельную область содержания [4, 136–143].

в развитии симфонического финала возникают в «Юпитере» Моцарта, в IX симфонии Бетховена, а впоследствии также в IX симфонии Шуберта, VIII симфонии Брукнера, во многих финалах симфоний Малера.

Пластика и геометрия мелодических линий в полифонической ткани симфонических финалов середине XX века могут стать аналогом полифонического сплетения эмоциональных и интеллектуальных движений человеческой души и разума. Варианты действия полифонических принципов обнаруживаются в финалах II и V симфоний Онеггера, «Музыке для струнных, ударных и челесты» и «Концерте для оркестра» Бартока, «Художнике Матисе» Хиндемита.

Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии через полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла – осознание гармонии как единства многообразия, что и находит выражение через многоуровневые тематические связи. Так, интонационно-полифонически тема фуги финала связана с темой вступления I части: её зеркальный вариант (в I части – квартовость, в финале – квинтовость) отличается большей мягкостью, песенностью, человеческой одухотворённостью в сравнении с суровой, по-космически холодноватой темой I части:

П. Хиндемит. «Гармония мира». Финал. Тема фуги



Обратив начальный тезис симфонии в тему фуги – символ утверждения гармонии Мира – композитор задаёт важный для завершающей части цикла содержательный ракурс. Как отмечает Г. Ерёмченко, «идея гармонии из воли космоса, надличной гармонии превратилась в истину, <...> в осознанную необходимость, <...> своего рода, авторское кредо» [3, 41].

Тема пассакальи – вариант темы фуги финала и вступления I части. Идея единства этих тем осуществляется благодаря близости их интервального состава (кварты-квинты), а также включению «мотива Земли»: впервые в I части он звучит как «*e-f-e*» и означает с латинского «*miseria – fames – miseria*» – «нищета – голод – нищета» [9, 198–199], то есть символизирует единство противоположностей. В

теме финальной фуги этот мотив дан как «*cis-h-cis*», пассакальи – «*h-f-h*». Тема пассакальи отличается волевой экспрессией и ораторской декламационностью:



Раскрывая мощный потенциал образа коллективного ритуального шествия¹⁰, тема пассакальи варьируется фактурно, темброво, контрапунктически (около десяти перестановок), ладотонально (уходит в сферу бемольности).

Примечательно, что в завершающем разделе каждой из трёх частей цикла возникает «узловой» в драматургии контрапункт контрастирующих тем: в коде I части – заключительной и вступления (ц. 28, т. 6), в репризе II части – А и В (ц. 6), в финале – темы пассакальи с контртемой (о чём уже сказано). В ходе наблюдения за интонационно-лексическим развитием контрапунктов обнаруживается генеральная идея симфонии: гармонизация противоположностей и приведение их к необходимому единству, к «духовно организованному явлению» (по Г. Штробелю). В итоге монументальное звучание темы фуги в коде (ц. 25) финала акцентирует идею симфонии – обретение человечеством музыки «*Musica mundana*», музыки вечной Вселенной.

Итак, темообразующий комплекс «мир искусства» представлен в симфонических финалах через полифонический тематизм и технику контрапункта. Реконструкция устойчивых в истории музыки форм композиторского мастерства «поднимает» барочный пласт музыкальной символики, актуализирует числовые пропорции. Драматургическая функция данных тем сопряжена с идеей «привнесения порядка», «обретения истины», «интеллектуальной игры». Здесь возникает осо-

¹⁰ «Ритуально-торжественный характер», как отмечается на странице 652 в Музыкальном энциклопедическом словаре Гроува, – не единственная трактовка образного наполнения пассакальи, утвердившегося с XVII века. Более раннее, восходящее к генезису пассакальи её жанровое содержание – «песня, позднее танец <...>, исполнявшийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с праздника (исп. «*pasar*» – «проходить», «*calle*» – «улица»). В финале «Гармонии мира» Хиндемита пассакальи относится к музыкальной традиции, связанной с воспроизведением атмосферы торжественно-волевого, а не траурного движения.

бый вид пластики – не двигательной (телесной) или гротескной (инфернальной), а пластики абстрактных форм (платонических эйдосов) как неких аналогов движения идей в виде линий, цветов, орнамента, энергий (возникают ассоциации с «Композициями» В. Кандинского и А. Веберна).

«Духовность в жизни (религия)»

Образная сфера Вечности была бы не полной без такого ракурса как «духовность в жизни (религия)». Очевидно, что Мир, в котором живёт Человек, может быть понят как Мир культуры – Мир вечных ценностей, созданных всеми поколениями людей, живших на Земле. Духовная составляющая в образной сфере Вечности очень важна, так как гуманистична по сути. Все духовные поиски человечества, в том числе религиозные, окрашены идеей единства Человека и Мира (в различных его формах). В европейской культуре образ «духовность в жизни (религия)» формируется преимущественно через преломление лексики культовой традиции.

В финалах классико-романтической симфонии с её антропоцентристской концепцией он встречается нечасто: основное место в завершающей цикл части занимают образы из мирской жизни социума. Из редких случаев опоры на культовый жанр в финалах можно назвать VII симфонию «Земное и божественное в жизни человека» Л. Шпора, а также симфонию «Юпитер» Моцарта (тема главной партии финала ассоциируется с григорианским хоралом). В XIX веке встречается эстетическая трактовка христианских символов, например, в финале «Реформационной» симфонии Ф. Мендельсона. Как особый случай назовём включение в исполнение незавершённой Брукнером IX симфонии его же культового сочинения «*Te Deum*».

В XX веке, как отмечают многие исследователи, тема духовного (религиозного) возрождения становится одной из магистральных в культуре¹¹. В статье Т. Франтовой анализируются причины данной тенденции: религиозная тема актуализирует вечные вопросы бытия в ситуации, когда наступает «реакция на гиперпрогматический характер современной цивилизации», возникает «желание восстановить подлинность и ценность культуры <...>, происходит слияние религиозно-этического и художественно-эстетического» [13, 177]. В статье

¹¹ Например, «Искусство и религия» – тема научных конференций и научных сборников в РАМ им. Гнесиных. В Ростове-на-Дону в 2001 году издан сборник «Музыкальная культура христианского мира», защищаются диссертации и т.д.

автором называются способы проявления религиозной темы: название, церковные жанры, стилизация церковной музыки, цитаты церковного обихода, христианская символика [там же].

В зарубежных симфонических финалах середины XX века культовая лексика встречается в симфонических концепциях, в которых, как подчёркивает Л. Кириллина, «сакральные истины <...> становятся выстраданным символом благой вести, и возвращением к вечному и всеобщему, воспринимаются как апофеоз личных исканий» [6, 117]. Таково финальное откровение в симфонии «Художник Матис» Хиндемита. Сам сюжет (это ясно и из легенды о средневековом художнике, и из одноименной оперы композитора) предполагает введение музыкальных христианских символов, поскольку речь идёт о росписи алтаря в XVI веке. В коде симфонического финала возникают три музыкально-религиозных знака: «Лауда»¹², «Аллилуйя» и тема креста. Гимническая тема «Лауды» открывает второй раздел (ц. 31) и звучит в контрапункте с образно изменённой темой вступления:



Темой «Аллилуйя» начинается третий раздел финальной коды «Художника Матиса». Знаком славления Христа здесь выступает тембр медных духовых инструментов с ведущим тромбоном, как и во вступлении к симфонии – теме «Три ангела пели»:



¹² «Lauda Sion» – секвенция, сочинённая Ф. Аквинским для католического богослужения. Она передаёт торжественное величие празднования вознесения тела Христа.

Аккордовая фактура, спокойный мерный ритм, мягкие интонационные ходы (трихорд, вспомогательное движение), плавное голосоведение, диатоничность – средства, направленные на имитацию голоса соборного хора. Отметим, что хоральность – это устойчивый музыкальный знак, связанный с семантикой сакрального, а гимн «Аллилуйя» входит в текст католической мессы. Хиндемит неслучайно опирается на семантику жанра хорала. Духовно возвышенные хоральные эпизоды встречаются не только в симфонической, но и в камерно-инструментальной музыке Шуберта, Брамса, Брукнера, Малера¹³. Хорал – один из наиболее характерных жанров в музыке Ф. Шопена (об этом подробно пишет Л. Мазель), ассоциируемый с образом Идеала, как, например, в начале средней части Ноктюрна *c-moll* (op. 48, № 1):



Однако, пожалуй, не только романтическая трактовка хорала как образа Идеала, но и барочная (баховская) традиция воплощения в протестантском хорале духа соборности, божественной гармонии, религиозного экстаза была воспринята Хиндемитом. Образ, заключённый в последних пяти тактах симфонии «Художник Матис», символизирует идею «выстраданной» гармонии: «Наивная сказка о небесном пении ангелов, – пишет Т. Левая, – сменяется глубоким и трезвым взглядом на «раны мира» [9, 210].

Для темообразующего комплекса «духовность в жизни (религия)» типично цитирование или стилизация церковно-обиходного материала – секвенций, гимнов. Воспроизведение храмовой музыки влечёт за собой подражание «голосам небес» через особый выбор исполнительского состава, например, соло тромбона или хорал медных духовых инструментов, о чём речь шла выше. Хорал – один из основных жанров в данном комплексе наряду с ней. За образом «духовность в жизни» в симфонических финалах закрепляется драматургическая функция «обретение Идеала», «возвышение Духа».

¹³ Проблеме «Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века» посвящена диссертация Н. Любовского [10].

Обобщая анализ интонационной лексики образной сферы Вечности, отметим, что в её эмоциональный спектр входят следующие ракурсы: восторг, покой, идеализирование, святость. Эстетический спектр Вечности фокусируется вокруг архетипа «бытие/инобытие»: «величие – созерцание – творение – Дух». Философская идея, заложенная в категории Вечность – «гармония Мира». Образы Вечности в симфонических финалах Бартока, Онеггера и Хиндемита обнаруживают связь со сферой сакрального – ритуального и символического. В данном случае текст и контекст появления данных тем позволяют увидеть, что в парадигматической оси развития интонационно-лексического спектра симфонических финалов всегда присутствовал, а в XX веке сохраняется мифопоэтический слой, направленный на упорядочение коллективного бессознательного, на психологическое равновесие. Данные образы вносят в симфонический финал тему Вечности – основную тему мифологии. Кроме внутривидовой и межвидовой коммуникации осуществляется связь музыки с философией. Тем самым в содержании симфонического финала акцентируется мировоззренческий аспект музыкально-выразительных комплексов. Заданные музыкальные значения в финале сосуществуют с внемusical значениями. Узнавание музыкальных и философских знаков в финале обеспечивает возможность композитору «говорить», а слушателю «читать» всё новые и новые тексты с общекультурным значением.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 303–370.
3. Ерёменко Г. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1989. 54 с.
4. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
5. Кириллина Л. Бетховен и французская революция // Мир искусств. Альманах / Отв. ред. Б. Зингерман, Е. Перегудова. М.: РИК «Культура», 1995. С. 245–261.

6. *Кириллина Л.* Идея развития в музыке XX века // Западное искусство XX века: Сб. ст. / Отв. ред. Б. Зингерман. СПб.: Д. Буланин, 2001. С. 101–126.
7. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 192 с.
8. *Коган Л.* Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург: УГУ им. М. Горького, 1994. 208 с.
9. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
10. *Любовский Н.* Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л.: ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1989. 25 с.
11. *Ручьевская Е.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. / Ред. М. Друскин, Е. Орлова. М.: Музыка, 1976. С. 146–206.
12. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
13. *Франтова Т.* Религиозные начала в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных; Ред. В. Медушевский. М., 1994. С. 174–179.
14. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
15. *Холопова В.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Всероссийской научно-практической конференции 4–5 декабря / Отв. ред.-сост. В. Холопова. М.: Москва – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.

ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СИМФОНИЯХ первой половины XX века

В отечественной музыке Мир христианской культуры отражается в религиозно-духовных образах. При этом Мир понимается как Мир вечных ценностей, созданных Творцом и познаваемых Человеком в культовой форме. Как некогда месса в средние века, симфония в Новой истории становится «жанром новой соборности» [1, 26]. Близка этому представлению М. Арановского точка зрения немецкого учёного П. Беккера, который считает, что роль симфонии аналогична «конечным целям религии, которая равным образом стремится к организации и возвышению личности в некое единое содружество» [3, 23]. Иными словами, духовно-религиозная составляющая в образно-

художественном мире симфонии как жанра очень важна, ибо гуманистична по сути.

В отечественной симфонии первой половины XX века христианские образы встречаются у С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, С.В. Рахманинова. Представим, каковы содержательные акценты трактовки христианских образов у этих композиторов.

В симфоническом творчестве **Прокофьева** в трёх из семи симфоний обнаруживаются знаки культовой христианской традиции. В интонационной лексике 3-й симфонии (соч. 44, *c-moll*, 1928), связанной с материалом оперы «Огненный ангел» и 4-й симфонии (соч. 47, *C-dur*, 1930; 2-я ред. 1947) – с материалом балета «Блудный сын», наличие христианских образов обусловлено сюжетом, о чём пишут Н. Дегтярёва, И. Нестьев, С. Слонимский, М. Тараканов, Б. Ярустовский.

Мы же остановимся на другом примере – **2-й симфонии** Прокофьева (соч. 40, *d-moll*, 1924), пожалуй, самой нетрадиционной у композитора, которую он стремился сделать «из железа и стали». Урбанизм в ней сомкнулся с варваризмом, знакомыми ещё по «Скифской сюите» и балету «Шут».

Уже в I части драма современной жизни слышится молодым автором через предельно хроматизированную и уплотнённую вертикаль с неуклонным динамическим наращиванием громкости. Сонатная форма взорвана изнутри и типом изложения материала (движением сонорных пластов), и соотношением образов: сверхширокие скачки в напористой главной партии – чугунная, в плотной аккордовой фактуре «первобытная» поступь побочной. Это один из тех редких случаев в истории симфонизма, когда побочная партия противопоставляется главной не по принципу «энергия – лирика», а по совершенно иному, новому: «движение – статика», «сила в кинетике – сила аккумулятивная». По сути же, это две стороны одного и того же феномена, только в главной акцентированы черты урбанизма, а в побочной – варваризма.

В побочной теме разрушительный характер подчёркивается возникающей ассоциацией с темой *Dies irae*: верхний и нижний голос хоральной фактуры образуют зеркальное отражение средневековой секвенции смерти:

1. С. Прокофьев. 2-я симфония. I часть. Побочная тема

Allegro ben articolato

Трагический знак экспозиции I части усилен в следующих разделах. Напряжение достигает своего предела в разработке (цц. 42–43). В репризе *Dies irae* громогласно звучит у труб в обращении и в увеличении:

2. С. Прокофьев. 2-я симфония. I часть. Реприза. Побочная тема

Allegro ben articolato

Снимает напряжение II часть симфонии. В её основе лежит широкая песенная в дорийском *d-moll* тема, на которой лежит печать архаики:

3. С. Прокофьев. 2-я симфония. II часть. Тема вариаций

Andante

Однако в ходе вариационного развития тема из песенной становится мощно-первобытной, возвращая сверхэнергию образов I части. Кульминация приходится на предпоследнюю, пятую вариацию, в ко-

торой на уровне типа тематизма включается побочная, а затем и главная партии I части (цц. 131–132). Симфония, таким образом, описывает своеобразный круг: право на существование заявленных и в полной мере раскрытых образов I части доказывается вновь и другим путем – симфония приходит к той точке, с которой начался её путь. Смысловая арка, протянутая от начала к концу 2-й симфонии может трактоваться как трагический итог. Финал завершается грозным шествием, натиском стихии и агрессии, которому автор в последних тактах противопоставляет тему вариаций в её первоначальном виде – «мягкую», «скромную» [2, 338]. Итак, фатальная развязка оттеняется философским резюме художника, верящего в немеркнущую силу жизни.

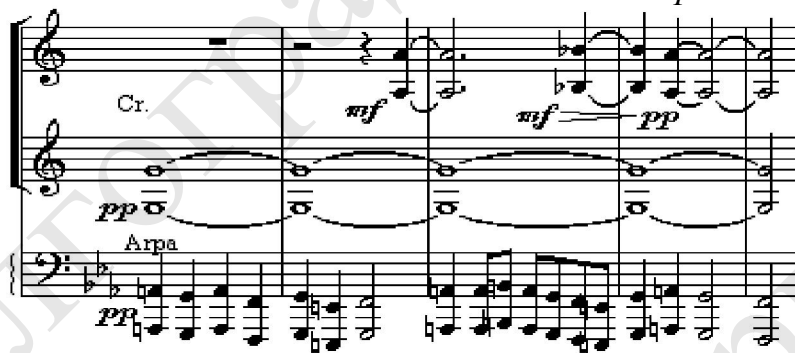
Близка прокофьевской концепция **6-й симфонии** (*es-moll*) другого светоча русской музыки – **Мяковского**. Симфония, написанная в 1923 году, возникла из искреннего стремления художника откликнуться на события, им пережитые и связанные с революцией (её нередко сопоставляют с поэмой «Двенадцать» Блока). Канва развития событий в данном цикле предписана композитором: конфликт намечен ещё в «минорно-стремительной с унылым заключением» I части, драматизируется в «стремительно-фантастическом» Скерцо и «мажорном *Andante*» ([цит. по: 6, 148–150]), именно финал становится его подлинным воплощением. Экспрессивная поэтика финала имеет программное происхождение – содержание драмы «Зори» (1897) бельгийского поэта Э. Верхарна, где революционная утопия оборачивается вселенской катастрофой. Квинтэссенцией конфликта является семантическая полярность музыкальных символов смерти и жизни – мотиву *Dies irae* и духовному стиху «Как душа с телом расставалася» противопоставляются тема «мирного жития» (из III части) и цитаты революционных песен «Карманьола», «*Ca ira*».

Завязка мотива *Dies irae* приходится на средний раздел II части. Здесь он звучит у челесты со струнными в жанре колыбельной (ц. 20) на протяжении 15-ти тактов. Хоровая фактура и знаковый *b-moll* ассоциируется с «песней смерти», баюкающей усопших жертв, подобно сюжету в «Песнях и плясках смерти» М.П. Мусоргского. Если во II части тема *Dies irae* усиливает фантасмагорическую суть Скерцо, то в просветленной III части она своей угрюмой таинственностью контрастирует лирико-созерцательным темам. В лейттембре челесты в *gis-moll* (VI ступени основной тональности части) средневековая

секвенция смерти дважды останавливает спокойное течение времени *Andante*.

В финале лирического героя ожидает новый поток энергии – бурлящей энергии революционного преобразования социальной жизни. Тем неожиданной становится ломка привычного хода событий в сонатной форме, когда в конце экспозиции врываются «тема-крик» (ц. 21) и тема смерти (ц. 23). Здесь *Dies irae* излагается в унисон в низком регистре у струнных и арфы, подготовленная жутковатыми всплесками нисходящих стонущих интонаций:

4. Н. Мясковский. 6-я симфония. Финал. *Dies irae*



После экспонирования в I части конфликт в финале вновь предстаёт в трагическом ракурсе, но более крупно – не в субъективном, а в объективном плане как противопоставление сил жизни и смерти не отдельного Человека, а Мира. Роль трагических событий в разработке усиливается включением темы-символа – духовного стиха «Что мы видели, как душа с телом расставалась»:

5. Н. Мясковский. 6-я симфония. Финал. Разработка. Духовный стих



Прецедент введения подобного знака в русском симфонизме уже был – это тема «Со святыми упокой» в I части «Патетической» симфонии Чайковского. Включение же темы смерти в финал вызывает ассоциации с темой чаканы из Четвёртой симфонии Брамса. У Мясковского появляется свой вариант финального воплощения образа смерти в окружении бурлящего потока новой жизни. Снятие конфликта происходит в коде, когда шесть узловых тем, следуя друг за другом, являют собой конспект основных перипетий развития со-

бытий в цикле (ц. 56): ц. 52 – контрапункт лейтмотива с ритмом карманьолы и тематическим зерном *Ca ira*; ц. 53 – главная тема I части; ц. 55 – хорал-оцепенение из разработки финала; ц. 56 – хоровой вариант духовного стиха «Что мы видели, как душа с телом расставалась»; ц. 59 – тема-фанфара I части; ц. 61 – основная тема III части.

Тема «мирного жития» меняет трагический ракурс на созерцательный. Производная из драматичной сферы лейтмотива, она завершают симфонию как лирико-философская постлюдия. Появление тембра хора в коде финала вносит особый акцент в концепцию цикла – направленность к катартическому переживанию, к очищению страданием. Концепция симфонии, как отмечает Е. Дурандина, модулирует из драматической в эпическую с её «символикой христианского приятия мира» [5, 141].

У **Рахманинова** христианские образы неоднократно становились центром художественной концепции как в музыке со словом («Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», романс «Молитва»), так и в инструментальной музыке (2-я симфония, «Колокола»). В симфоническом творчестве конфликт «духовное – бездуховное» находит яркое воплощение в его последней, **3-й симфонии** (*a-moll*, 1936). «Сюжетно-симфоническую» интригу в цикле задаёт мотив *Dies irae*, который, как известно, становится сквозным в позднем периоде творчества, на что обращают внимание многие исследователи, в том числе Е. Варганова [4], Л. Скафтымова [7], О. Шмакова [10]. В последней симфонии Рахманинова мотив *Dies irae* монотематически связан с другим религиозным знаком – знаменным распевом «Светлица тихая» (лейтмотивом симфонии):

6. С. Рахманинов. 3-я симфония. I часть. Вступление (лейтмотив)



7. С. Рахманинов. 3-я симфония. Финал. Тема фуги – *Dies irae*



Интонационная связь противоположных по семантике мотивов выражает суть конфликта в данном произведении – противостояние жизни и смерти, святого Духа древней Руси и бездуховной современ-

ной цивилизации. Наиболее остро конфликт обозначен в разработке и репризе финальной части. Разработка представляет собой фугу в духе «пляски смерти» (как в «Трепаке» Мусоргского). Когда в репризе возвращается карнавально-танцевальная главная партия, уже не тема фуги оценивается её производным, а наоборот: главная партия вся протекает под знаком агрессивной фуги, воспринимаясь как её продолжение. Смысловая двойственность сохраняется и в коде. Лишь в последних тактах симфонии наступает позитивный сдвиг – итоговое проведение лейтмотива в колокольном мощном звучании трезвучиями $g - A - F - A - Es - A$. Они прорезают конец симфонии, как перезвоны сакрального пространства – открытого и вечного. В итоге композитором утверждается идея: Духовность Руси и в трагическом ореоле событий XX века нерушима.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Берлин, 1921. 63 с.
3. Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма Рахманинова // Рахманинов С. В. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): Материалы научной конференции МГК им. П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1995. Вып. 7. С. 42–52.
4. Дурандина Е. Литературная идея как слагаемое в художественной концепции VI симфонии Н. Мяковского // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов № 140 / РАМ им. Гнесиных. М., 1997. Вып. 2. С. 132–142.
5. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мяковский. М.: Сов. композитор, 1982. 416 с.
6. Кириллина Л. Идея развития в музыке XX века // Западное искусство XX века: Сб. ст. / Отв. ред. Б. Зингерман. СПб.: Д. Буланин, 2001. С. 101–126.
7. Скафтымова Л. Религиозная символика в творчестве Рахманинова: о семантике одного мотива // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сб. ст. / Гл. ред. Л. Саввина. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. С. 142–146.
8. Франтова Т. Религиозные начала в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных; Ред. В. Медушевский. М., 1994. С. 174–179.
9. Шмакова О. Концепция последней симфонии С.В. Рахманинова: исторические аллюзии / Рахманинов – национальная память России / Материалы Междунар. науч.-практ. конф., 26–28 мая 2008 / ТГМПИ им. С.В. Рахманинова; сост. С.В. Костюкова; ред. И.Н. Вановская. Тамбов, 2008. С. 80–87.

МУЗЫКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА В «СИМФОНИИ В ТРЁХ ДВИЖЕНИЯХ» И. СТРАВИНСКОГО

Морфологическая система художественных жанров весьма сложна, требует пристального внимания учёных с точки зрения анализа «универсального» и «особенного» в произведении, т.к. каждый опус – это вариант воплощения Художником концепции Человека. Данная задача усложняется, когда перед нами произведение синтетического жанра – опера-балет, опера-оратория, симфония-псалом, кино-музыка и т.д. Каждому из жанров подвластна своя магия воздействия на зрителя и слушателя, но при этом сюжет или его отсутствие направлены на познание Человеком самого себя, а значит, мира. «Видеть» и «слышать» одновременно – самое естественное, с точки зрения психофизиологического, восприятие содержания. Эти два канала передачи смысла как нельзя лучше соединены в таком жанре как «хореографическая симфония» (Н. Симакова [3]). Синтез симфонии и танца рождает особый род произведения.

При этом за каждым из жанров – Симфонией и Балетом – богатая история и в художественной практике, и в научной рефлексии. Оба тесно связаны с развитием такого жанра как опера.

Симфония как жанр воплощения концепции Человека разработана в музыкознании довольно основательно. Здесь нет необходимости напоминать положения фундаментальных работ М. Арановского, Б. Асафьева, И. Барсовой, П. Беккера, О. Соколова, Т. Черновой и многих других. Назовём лишь те труды, в которых симфония изучается сквозь призму синтеза с другими жанрами: это монография «Театр и симфония» В. Конен, статья «Симфония и танец» Рубахи, статья «О разновидностях жанра симфонии» Н. Симаковой. В этих и других работах речь идёт о взаимодействии в жанровом содержании симфонии содержательных кодов мифа, трагедии, драмы, романа, мессы, оперы, фуги, концерта...

Балет как жанр изучен не менее основательно в работах Рауля Фёйе, Лоне, Ж. Новерра, В. Ванслово, Н. Волкова, Г. Добровольской, Е. Дуловой, С. Катоновой, Ф. Лопухового, Ю. Слонимского, И. Соллертинского, Е. Суриц, В. Холоповой и др. В жанровом содержании балета изначально как в жанре синтетическом соединены миф, трагедия, драма роман; декоративно-прикладное искусство, пантомима, музыка. Напомним, что балет (с ит. «танцую») «исторически сложил-

ся на основе танцевального дивертисмента (с ит. «увеселение»), что сказалось на его жанровой специфике» [4, 384]. Иными словами, если симфония рождалась как отражение «картины мира», то балет – как увеселительное развлечение в мире богатства и красоты. Но в истории балета почти сразу после его рождения произошла перемена. Как целостный спектакль с сюжетом, без слов, балет укрепился в результате реформы Новерра в 60-е годы XVIII века. Уместно провести параллель: в это время созданы реформаторские оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1762) и «Альцеста» (1767). Гайдн в это время пишет симфонии «Утро», «Полдень», «Вечер» (1761). О названных сочинениях можно сказать, что они написаны «на перекрёстке двух эпох»: от Барокко к Классицизму. Акцентируем также: балет, опера, симфония в своём классическом виде складываются в одно время и развиваются в одном направлении – к обретению в художественных формах ДВИЖЕНИЯ.

Движение как ключевая категория в жанрах балета и симфонии являются основанием для их сближения, синтеза. Движение в танце и движение в симфонии осуществляется через пластические формы: в первом случае это жесты, позы, шаги, бег; во втором – интонационная лексика двигательной и гротескной пластики. Это синтаксический уровень.

На драматургическом уровне Движение осуществляется благодаря развитию событий – как сюжетных, так и бессюжетных. В балете это находит выражение в двух типах танцевальных сюит – академической и характерной: в симфонии ситуация сложнее. Об этом подробнее сказано в моей диссертации. Здесь же отмечу следующее.

Движение в симфоническом цикле является важнейшей составляющей жанрового содержания. Под движением в жанре симфонии понимается, прежде всего, особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе интонационной драматургии. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что движение в симфонии осуществляется как «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наложение качественного элемента инакости, новизны» [цит. по: 6, 9].

Подобный тип логики характерен, прежде всего, для первых частей в классическом цикле, так как здесь, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие развития образов, моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает <...> абстрактную сущность

процесса качественных изменений вообще» [1, 33]. Продолжая мысль учёного, можно сказать, что «на физическом» и «на психологическом» уровнях движение реализуется в средних частях классической симфонии. А в финале движение заложено через танцевальные, маршевые и моторные образы, что позволяет отнести эту часть к «жанрам движения» наряду с маршем, танцем, этюдом, токкатой, «вечным движением», о чём пишет В. Цуккерман [5, 103–109].

И в балете, и в симфонии, ещё раз подчеркнём, Движение воплощается не только в его физическом виде (шаг, танец и прочее), но и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюции, интеллектуальные и игровые процедуры, столкновение/притяжение идей, в том числе эзотерических). Иными словами, движение драматически оправданное (можно сказать, сюжетное), не исключает движения имманентного (можно сказать, бессюжетного, абстрактно-философского).

В XX веке синтез сюжетного и бессюжетного в художественных формах – один из векторов взаимодействия традиционного (неоклассического) и новаторского (авангардного) искусства. Данная тенденция ярко представлена в творчестве И.Ф. Стравинского.

Композитором «с тысячью и одним стилем» (Б. Ярустовский) создано, как известно, 8 балетов, 4 оперы и 4 симфонии. При этом требуется оговорка: балетов больше, если учесть «Концертные танцы», «Хореографические сцены»; опер больше – к традиционным добавим танцевальную оперу «Пульчинелла» и мелодраму – оперу с пантомимой – «Персефона»; симфоний больше – достаточно назвать камерную «Симфонию духовых памяти Дебюсси». Мы уже не рассматриваем жанровые миксты, обозначенные самим композитором: «Байку про кота, лису да барана», «Историю солдата».

В этом ряду «Симфония в трёх движениях» может показаться сочинением весьма традиционным: оно написано только для симфонического оркестра, состоит из трёх контрастных частей (Б – М – Б) со сквозной интонационной драматургией с кульминирующим финалом. Однако, и сам Стравинский, внёсший в название слово «движение», и другие художники сразу почувствовали хореографический характер данного материала. Первым о танцевальном воплощении этой партитуры заговорил Джорж Баланчин, который сделал набросок балетной партитуры в 1945 году. Как пишет С. Наборщикова, «в 1953-м Симфонией увлёкся партнёр Баланчина по NYCB Джером Роббинс. По его просьбе Кёрстин запросил у композитора разреше-

ние сделать балет на музыку III части. Стравинский воспротивился» [2, 182]. Дело в том, что двумя годами раньше Роббинс на музыку Стравинского – Концерта для струнного оркестра – развернул ужасный триллер из жизни пчелиного улья, и композитор не хотел повторения подобного опыта, который считал коммерческим, а не творческим. Стравинский при жизни так и не увидел музыкально-пластическое воплощение «Симфонии в трёх движениях», хотя в 1960 году в ФРГ прошёл балетный спектакль с музыкой этой симфонии. Автором стал Аурел Миллош. В 1968 году американский композитор Кеннет Макмиллан развёрнул фантазию на музыку симфонии Стравинского в сторону гимнастических па, назвав балет «Олимпиада». Самой близкой по концепции стала версия Баланчина, который обратился к «Симфонии в трёх движениях» так, как уже было много раз в этом творческом союзе великого композитора и великого балетмейстера (до этого совместно были поставлены «Аполлон», «Игра в карты», «Балет слонов», «Орфей», «Агон»).

Прежде чем коснуться вопроса о музыкально-пластическом воплощении концепции Человека в хореографической симфонии Стравинского-Баланчина, следует сказать несколько слов о контексте. Хореографическая симфония – явление не новое для XX века. Особо активно данный жанр развивается во Франции, стране с сильными балетными традициями, равно как и с традициями программной симфонии. Среди авторов назовём Анри Сеге с его «Аллегорической» танцующей симфонией, Жорж Миге, создавший «Хореографическую симфонию», Анри Дютийе, 4-я симфония которого исполняется с хореографией Леонида Массине [3, 280]. Среди других стран следует выделить Чехию: Честмиром Грегором создана танцсимфония «Головокружение» и Сватоплуком Гавелкой «Пирр». В Румынии – это Марсель Михаловичи, написавший хореографическую симфонию «Тезей в лабиринте», в которой три части – пассакалия, соната и скерцо в форме фуги. В России особо выделяется опыт Ф. Лопухова, который поставил на музыку 4-й симфонии Бетховена балет «Величие мироздания». Одно из направлений синтеза балета и симфонии осваивал А. Горский: например, в 1915 году он поставил балет на музыку 5-й симфонии Глазунова. Это, безусловно, серьёзные опусы с заданной целью осуществить синтез двух партитур – балетной и симфонической, дабы перевести в пластику человеческого тела линии, созвучия, узловые события симфонической партитуры и создать мощную концепцию в новой художественной форме.

Только замечу, что существует и другая тенденция, когда хореографы берут в качестве музыкальной основы симфоническую музыку (а теперь уже и оперную, если вспомнить балетную постановку 2009 года в Большом театре с музыкой из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского), реинтерпретируя (П. Волкова), не всегда корректно, художественное содержание. Сейчас оставим этот полемичный вопрос и вернёмся к творческому союзу Стравинский-Баланчин.

«Симфония в трёх движениях» – это не только и не столько антивоенное сочинение, сколько воплощающее концепцию современного Человека. В смысловое поле входит несколько образных сфер:

- Человек – Общество (образы войны, урбанизированной цивилизации, архаичного общества);
- Человек – Искусство (образы Античности в преломлении темы природы и любви);
- Человек – Религия (образы христианской и восточной традиции).

Не вдаваясь к структурно-тематический анализ, заметим, что образно-тематические конструкции в хореографической симфонии развиваются монтажно и по вертикали (накладываясь друг на друга), и по горизонтали (следуя друг за другом). При этом Баланчин подчёркивает формообразование Стравинского: почти все разделы при переходе от одной музыкальной темы к другой находят выражение в смене хореографического рисунка. Контраст как основной драматургический принцип организует целое. «В качестве контрастирующих элементов выступают шесть солистов (три женщины и три мужчины), десять корифеев (пять женщин и пять мужчин) и женский ансамбль. Продемонстрируем сказанное на примере экспозиции I части.

Здесь представлено множество музыкальных тем, быстро сменяющих друг друга. Возникает некий музыкальный аналог напряжённого хаоса современной жизни: милитаризма (вступление, побочная тема – ц. 22), урбанизма (главная тема – ц. 7), человеческого отчаяния – крика (заключительная тема – ц. 29).

В развитии основным является принцип наращивания контрастов, что неизбежно ведёт к накоплению семантических противоречий: так, в разработке появляются новые темы, лирические по характеру в цц. 34, 52, 70 и ироничная в ц. 38. Важным событием становится появление символа смерти в итоговой фазе драматургии – темы *Dies irae* в репризе (ц. 106). Ассоциация с трагическим знаком расширяет концептуальное пространство симфонии Стравинского. При

этом одна из аналогий особенно важна: с этой же трагической лексемой и также неоднократно предпринимал попытки синтезировать балет и симфонию С.В. Рахманинов, что наиболее явно демонстрируют Рапсодия на тему Паганини, 3-я симфония и «Симфонические танцы». Возвращаясь к симфонии Стравинского, подытожим, что функция I части – экспонирование драмы современной жизни.

К традиционной можно отнести и функцию II части – это лирический центр симфонии. Однако образное решение в балете и в симфонии разнятся, хотя не исключают друг друга. У Стравинского на первый план выступает образ лирико-скерцозного танца – так могли бы танцевать Том и Энн в первом дуэте любви, открывающем оперу «Похождения повесы». Из стилевых ассоциаций выделим музыку оперы «Севильский цирюльник» Россини (первый элемент) и «Дуэнья» Прокофьева (второй элемент).

У Баланчина при сохранении в образе лирической составляющей усилен не скерцозный, а ориентальный мотив и природный: дуэт согласия то изображает томную негу, то восточный узор, то движения птиц.

Финал возвращает образы I части, но на новом уровне: контрасты здесь перерастают в конфликт. События развёртываются с кинематографической быстротой. Вся экспозиция выдержана в агрессивной лексике музыкальной и пластической: главная партия – милитаристский марш, побочная партия (ц. 148) – гротескные движения марионеток или роботов. В разработке агрессивный характер оттеняется двумя лирико-песенными темами, образуя рондообразную структуру данного раздела. Однако Баланчиным эти лирические образования не выделяются – продолжает варьироваться гротескная пластика.

Перелом, как пишет Стравинский, «поворот», «ниспровергнутое высокомерие немцев, когда машина сдала», приходится на побочную партию в репризе, – можно сказать, «под занавес» произведения (ц. 152). В этом случае Баланчин очень точен: он переводит линии трёхголосной фуги в пластику трёх танцоров, которых помещает в центр сцены. Возникает действительное ощущение остановки коллективного агрессивного натиска (в кинематографе данный фрагмент подобен наведению крупного кадра на актёров, символизирующих суть происходящих событий).

Закрепляет позитивный сдвиг кода (ц. 182). Сквозные в цикле мотивы достигают кульминационного звучания: «*f-g-f*», «*f-g-g-as*». Сам Стравинский называет этот раздел румбой, хотя ассоциативно

улавливается связь и с русским переплясом в духе барыни, правда, с джазовым сопровождением. Баланчин коду выстраивает в лучших традициях большого академического балета, как когда-то это делали Чайковский и Петипа. Завершающий раздел – это коллективный ритмически чёткий и симметрично выстроенный танец, заполняющий всё пространство сцены. Не только горизонталь, но и вертикаль заполняется крупным жестом и тянущейся в целом вверх общей композицией. Это яркий фрагмент орнамента человеческой Жизни, победившей Смерть, который может быть сопоставим и с картинами Малевича, и с композициями Кандинского. В заключение назовём ещё одну ассоциацию, выражающую идею данного произведения: ритуальный характер коды по энергии подобен финалу балета «Весна священная». Но в «Симфонии в трёх движениях» – не пляска Земли, а Вселенский танец гармонизует жизнь современного Человека.

Литература

1. *Арановский М.Г.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. *Наборщикова С.В.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010. 344 с.
3. *Симакова Н.А.* К вопросу о разновидностях жанра симфонии // Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. / Ред. В. Протопопов. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 261–285.
4. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. СПб.: «Лань», 1999. 496 с.
5. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
6. *Шейн С.Ф.* Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / Сост. В. Зак, Е. Чигарёва. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 4–28.

«ПАРАДИГМА СУДЬБЫ» В ПОСЛЕДНЕМ СИМФОНИЧЕСКОМ ФИНАЛЕ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Симфонические циклы создавались Д. Шостаковичем на протяжении полувека – с середины 1920-х до начала 1970-х годов. За столь значительный исторический период полностью сложился симфонический стиль Шостаковича и определился присущий ему драматургиче-

ский тип цикла. О симфониях Шостаковича написано так много, что повторять общеизвестное здесь не представляется нужным. Сосредоточим своё внимание только на содержательном и функциональном своеобразии финала. В этом отношении симфонии Шостаковича особенно характерны с точки зрения трактовки финала как продолжающего действия. События развёртываются в них с жёсткой систематичностью, воплощая принципы причинно-следственной логики, характерной для «симфонического сюжета»¹⁴.

Финал в симфониях Шостаковича по большей части развивает «сюжет» предыдущих частей. Причём, независимо от того, каков этот финал по своему характеру. Так, например, развивающий тип финала в Пятой симфонии не требует доказательств, в то время как скерцозно-праздничный финал Шестой симфонии, на первый взгляд, носит результативный характер; на самом же деле, он выполняет функцию развития. Но «сюжет» этой симфонии не традиционен, и потому указанная функция финала скрыта за его внешне результативной формой. Иными словами, «в финалах симфоний Шостаковича чувствуется, во-первых, постоянно изыскующий ум выдающегося мастера: как сосредоточить в конце, в заключительном этапе симфонии, органический итог сказанного, и, во-вторых, как завершить и сомкнуть разбег мыслей и остановить движение в его нарастающей стремительности. Как пишет Б. Асафьев, «перед Шостаковичем всегда наша напряжённейшая действительность, как гигантский очаг» [4, 697]. Не смотря на типизированность функции финала быть кульминацией цикла (это тип «симфонии финала» по терминологии П. Беккера), каждый случай индивидуален и требует отдельного рассмотрения¹⁵. В фокусе нашего внимания – финал последней симфонии Шостаковича.

Как и последние крупные концепции в творчестве В.А. Моцарта («Реквием»), Ф. Шуберта («Лебединая песня»), М. Мусоргского («Без солнца»), П.И. Чайковского («Патетическая» симфония), Г. Малера («Песнь о Земле»), Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича, написанная в 1971 году, – произведение-прощание. Ретроспективный характер, особое качество стилового синтеза «своего» и «чужого», узнаваемость авторских интонационных оборотов и сюжетных ситуаций

¹⁴ Под «симфоническим сюжетом», по определению М. Арановского, понимается соотношение «музыкальных форм и аффектов, аффектов и темпов, темпов и тематизма, тематизма и его развития» [2, 312].

¹⁵ См. подробнее: Шмакова О. Из истории отечественного симфонизма XX века: от Танеева до Шостаковича. Уч. пособие. Волгоград, 2009.

предопределяет своеобразие музыкально-философской концепции. Среди «своих» цитат следует назвать «ссылки» на такие произведения, как «Нос», «Катерина Измайлова», Четвёртая, Седьмая, Девятая симфонии, Второй виолончельный концерт и др. В подытоживании жизненного и творческого Пути участвует множество «чужих действующих лиц»: Шостакович собирает в последней симфонии прямые и косвенные цитаты, относящиеся к «парадигме Судьбы» – из «Орфея» К. В. Глюка, «Прощальной» симфонии Й. Гайдна, Пятой симфонии Л. ван Бетховена, «Вильгельма Телля» Дж. Россини, «Валькирии» Р. Вагнера, «Риголетто» Дж. Верди, Четвёртых симфоний И. Брамса и П.И. Чайковского, Восьмой (гётевской) симфонии Г. Малера, «Орфея» И.Ф. Стравинского. Вместе взятые, образные ассоциации составляют сквозную в истории музыки тему, переходящий «по наследству» от поколения к поколению и воспринимаемую в определённом ключе – как размышление композитора о круговороте Жизни и Смерти, о судьбе Человека (Художника) в Мире.

Финал Пятнадцатой симфонии Шостаковича – итог не только данного цикла, но и всего творчества Мастера. Финальность здесь выступает не только как структурная категория, но и как эстетико-философская¹⁶. В музыкальном тексте финальность обнаруживает себя через комплекс тем-ассоциаций. Каталогизация последних не раз предпринималась исследователями: речь идёт о статьях М. Арановского [2; 1977 г.], Ю. Паисова [7; 1979 г.], разделе в монографии Л. Акопяна [1; 2004 г.]. Однако, в силу полисемантичности финала в Пятнадцатой симфонии Шостаковича, так и остаётся «за кадром» художественная идея. При этом следует напомнить, что смысл данного опуса самому композитору был «ясным от первой до последней ноты» [5, 511]. Но чтобы исследователю приблизиться к пониманию содержания этого, необходимо избрать некую стратегию. В данной статье мы сделаем попытку воссоздать общее художественно-ассоциативное пространство интерпретаций из вышеназванных работ музыковедов в определённом ракурсе – сквозь призму «парадигмы Судьбы».

М. Арановский выделяет в рассматриваемом финале две драматургические линии: «Одна связана с дальнейшим слиянием лейтфор-

¹⁶ См. подробнее: Шакова О. Финальность как содержательный феномен (симфонический финал, постлюдия, эпилог) // Материалы Международной научно-практической конференции «VI Серебряковские научные чтения». Волгоград, 2008.

мулы и мотива судьбы¹⁷ <...> Другая – с делиризацией лейтформулы, восстановлением её первоначального облика» [2, 91]. Выделяет учёный и последнее событие в финале цикла – «перестук и шелест ударных, призрачный звон челесты – наступает абсолютная тишина» [там же].

У Ю. Паисова в подробном анализе финала выстраивается следующая образно-драматургическая линия. Цитата вагнеровской темы судьбы называется «зловещей», которая «доносится из недр таинственного, скрытого мира» [7, 27]. В экспозиции главная «элегически-мечтательная тема» «не так проста», ибо имеет «подтекст» – интонационно-смысловую связь с романсом Глинки «Не искушай» [7, 28] и «малеровской певучей кантиленой» [7, 29]. Три побочные темы «символизируют душевную неустойчивость» [7, 30]. Генеральная кульминация достигается в центральном разделе, написанном в форме вариаций на тему, вызывающей ассоциации со знаковым эпизодом нашествия в Седьмой симфонии композитора. Образный строй данного раздела Ю. Паисов определяет как «грандиозный динамический подъём от сумрачного, сурово-сдержанного <...> скрытого, затаённого до неистового», что «символизирует грозные, неодолимые препятствия, с которыми сталкивается воля человека» [там же]. Итогом неуклонного развития становится «жёсткий пронзительный аккорд (*sfff*) как символ катастрофы» [7, 32]. Звучание в зеркальной репризе главной темы, по наблюдению исследователя, создаёт ощущение, что «хрупкая мечта юности осуществилась, как вдруг состояние спокойной умиротворённости пронзает резкий аккорд меди – зловещее предзнаменование иллюзорности безоблачного счастья», и завершает эту линию делиризации последнее проведение мотива каданса. Деструкция продолжается и в коде, когда ритмически сжатый лейтмотив «заставляет вспомнить об ускоренно раскручивающейся пружинке, иссякающих движениях заводной игрушки» [7, 33]. Тем самым «размываются очертания образа борьбы <...>, происходит «истаивание темы до полного растворения <...> в застывшей конечной гармонии», <...> это «погружение в глубокий сон» [7, 33–34].

Многое из подмеченного относительно содержания финала в Пятнадцатой симфонии Шостаковича в статьях М. Арановского и Ю. Паисова продолжает интерпретироваться в работе Л. Акопяна.

¹⁷ Речь идёт о первой теме I части (так называемой «теме каданса») и цитате темы судьбы из «Валькирии» Вагнера.

Развивая также идею британского музыковеда Э. Мёрфи¹⁸, учёный пишет о «диалоге стилей» в данном финале. В диалог вступают «мотив судьбы» из вагнеровской тетралогии («Валькирии» и «Заката богов»), мотив, близкий своим «романсово-серенадным настроением» с бетховенской финальной темой из фортепианной сонаты соч. 32 № 2 и началом, опять же вагнеровского, «Тристана» [1, 392]. В развитии многотемной побочной партии автор усматривает «таинственную квазицитату» – «транспонированный мотив BACH, порученный тем же инструментам, что и транспонированный мотив DSCH из предыдущей части, но поданный в более остром ритме марша» [1, 393]. Отмечается, как и в работах М. Арановского и Ю. Паисова, роль пассакального эпизода на теме из «эпизода нашествия», венчающегося «апокалиптической кульминацией с «“мотивами жалобы”» на её пике. Называются «участники диспута» в зеркальной репризе: мотив BACH, вагнеровский мотив судьбы, начальный мотив первой части и тема “пассакальи”». В итоге, пишет Л. Акопян, финал оканчивается не «легкомысленным торжеством» (как первая часть), «а тихим просветлением», вызывающим ассоциации с «кодой второй части Четвёртой симфонии и последними страницами Второго виолончельного концерта» [1, 393].

Кроме названных, автором отмечаются другие важные события для понимания содержания финала: таковыми являются «двенадцатитоновая парадигма», «пара аккордов», родственная не столько с «топосом смерти»¹⁹, сколько, как интерпретирует учёный, с «“прометеевым аккордом” Скрябина» [1, 394].

В результате становится ясным, что кроме «диспута о стилях» в прощальной симфонии Шостаковича есть «глубинная, экзистенциальная и трагическая тема» [1, 395], есть биографическая составляющая, сфокусированная в словах из рассказа Вагнера о его встрече с Россини – «ведь у меня был талант» [1, 396]. Л. Акопян приводит два варианта трактовки «именно этого переживания» Д. Шостаковичем. Напомним один из них: у композитора «был органичный, весёлый, блестящий талант, который под влиянием внешнего гнёта переродился в угрюмое, подробное, тягостное самокопание» [там же].

¹⁸ Э. Мёрфи выделяет в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича четыре стилевых парадигмы: «диатоническую», «тональность Шостаковича», «двенадцатитоновую», «искусственный музыкальный язык» [см. подробнее: 6].

¹⁹ О «топосе смерти» в этих аккордах, пишет Э. Роузберри [7, 333].

Здесь следует спросить, почему «был» и почему «самокопание»? Содержание финала последней симфонии, не говоря обо всём цикле, свидетельствует не просто о таланте композитора, а об его гениальности. Более того, в данном финале движет события не самокопание, а образы внешнего мира, заданные объективным взглядом на Жизнь и Смерть. Подтвердим сказанное следующими аргументами.

Обобщая интерпретации трёх исследователей относительно смысловых векторов рассматриваемого финала, следует назвать сходные мотивы в постижении «тайнописи» этой, казалось бы, ясной музыки. Во-первых, в финале наблюдается чёткое движение событий согласно основному симфоническому принципу динамического сопряжения контрастов «внешнего» и «внутреннего» действия. Покажем это положение в таблице (см. дальше)²⁰.

Во-вторых, совершенно очевидно, что в содержании данного финала доминирует круг образов «внешнего» – причём, в трагическом ракурсе: Судьба, Смерть, Нашествие (подавление воли человека) в жанровом преломлении траурной фанфары, хорала-оцепенения, гротескного движения в пассакальной форме. Противостоит агрессии «внешнего» хрупкий мир «внутреннего»: мечта, душевная неустойчивость в жанровом преломлении элегического романса и драматического романса. Два полюса соотносятся и по сопряжению неостилей – барокко и романтизма. Присутствие двух композиторских росчерков – *BACH* и *DSCH* – вносит в содержание тему Творца и Искусства.

Итак, можно в очередной раз лишь прикоснуться к пониманию композитором сквозной темы его творчества – Время и Художник, Власть и Творец, соединяя тем самым в единый «сюжет» социалистический миф и орфический миф. Таков контур «парадигмы Судьбы» Дмитрия Шостаковича.

«Внешняя» линия
Вступление

«Внутренняя» линия

Экспозиция: Главная тема

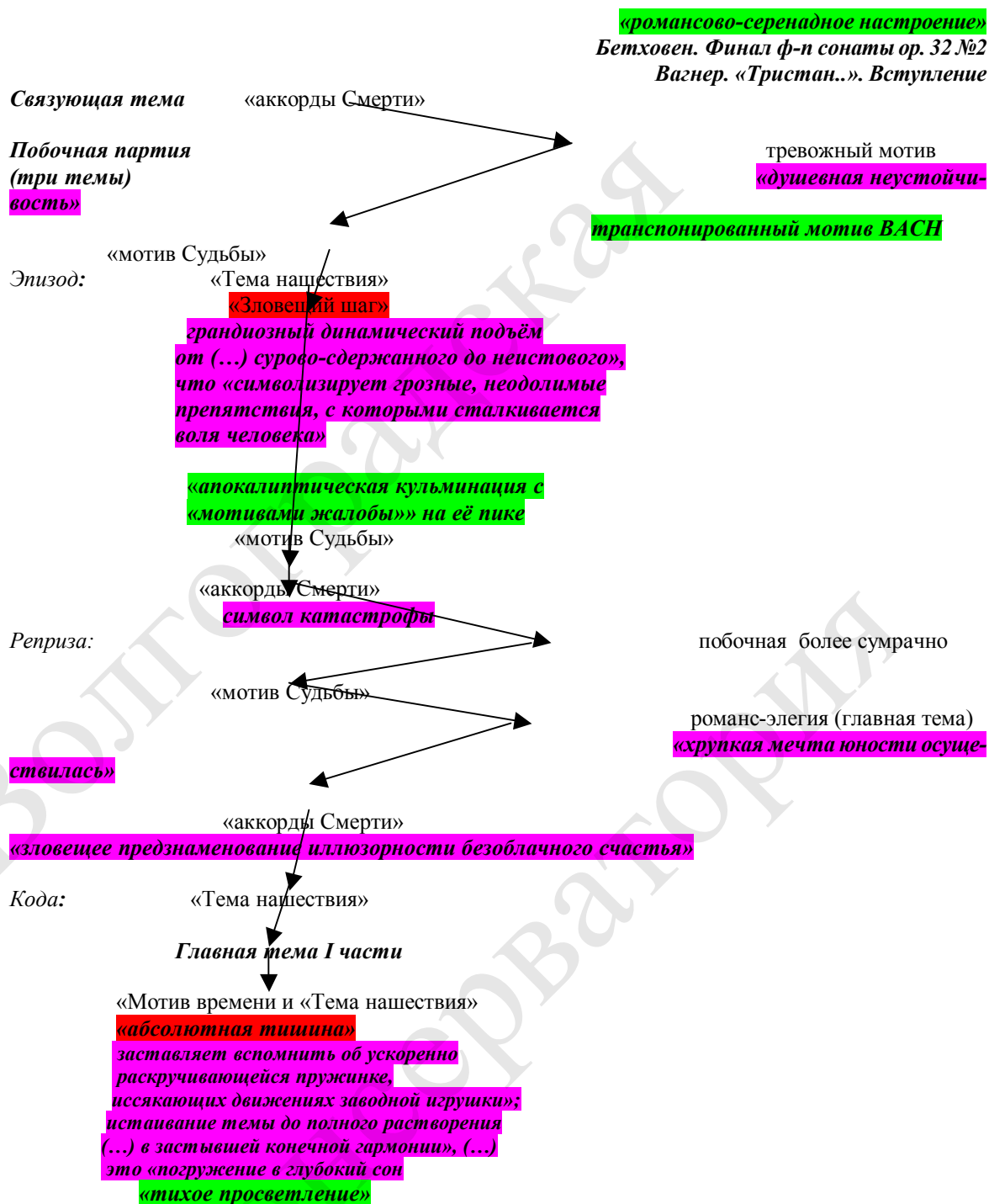
мечтательная»

«мотив Судьбы»
«Будущее в нас самих»
«зловещая», «доносится из недр таинственного, скрытого мира»
Вагнер. «Валькирия»
Вагнер. «Закат богов»

романс-элегия
«элегически»

«безоблачное счастье»
Глинка «Не искушай»
Малер

²⁰ В таблице приведены узловые цитаты относительно содержания финала Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича М. Арановским (красным цветом), Ю. Паисова (розовым цветом) и Л. Акопяна (зелёным цветом).



Литература

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб, 2004.
2. Арановский М. Пятнадцатая симфония Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977. Вып. 15.
3. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1998.

4. Асафьев Б. Симфония // Очерки советского музыкального творчества. М., Л., 1947. Т. 1.
5. Дворниченко О. Дмитрий Шостакович. Путешествие. М., 2006.
6. Мёрфи Э. Диспут о четырёх стилях музыки. Заметки о Пятнадцатой // Сов. музыка. 1997. № 4.
7. Паисов Ю. Пятнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича // Музыкальный современник. М., 1979. Вып. 3.
8. Роузберри Э. Возвращённый долг? Дань Бриттону в позднем творчестве Шостаковича (несколько наблюдений) // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб, 1996.

ЧАСТЬ 2
НАУЧНЫЕ ИДЕИ В ЗАКЛЮЧЕНИЯХ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ
СТУДЕНТОВ КЛАССА О.В. ШМАКОВОЙ

ВЕРА ГАВРИЛОВА

ДИПЛОМ
ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ
«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

С. ПРОКОФЬЕВА

КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА
ВЫПУСК 2000 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

Роман В. Брюсова как литературная основа
оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева

§ 1. Художественные особенности романа В. Брюсова

§ 2. Формирование оперной концепции С. Прокофьева

Глава II

Художественно-образная система оперы
«Огненный ангел» С. Прокофьева

§ 1. О сохранении в опере «Огненный ангел»
основных структурно-поэтических мотивов романа
В. Брюсова

§ 2. О привнесении С. Прокофьевым авторских акцентов
в художественно-образную систему оперы «Огненный ангел»

Глава III

Интонационно-логические особенности развития
в опере «Огненный ангел» С. Прокофьева на примере лейтмотива *idée fixe*
Ренаты как системообразующего элемента

§ 1. Общие принципы музыкальной драматургии

§ 2. Драматургическое развитие лейтмотива *idée fixe*

Заключение

Литература

Список авторских публикаций по проблемам работы

Приложения (№ 1–10)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Три главы – три этапа анализа художественного текста «Огненного ангела»: роман – от романа к опере – опера. В результате можно констатировать, что драматургия оперы С. Прокофьева, отражая важнейшие особенности структурно-поэтической организации романа В. Брюсова, представляет собой художественно-образную систему, в которой на уровнях тематической структуры, интонационной логики, механизмов, обеспечивающих движение внутри и между образно-интонационными пластами, поэтических мотивов действует *принцип расщеплённости как отражение доминанты сознания главной героини*. Выражением этой идеи является лейтмотив *idée fixe* – центральный элемент музыкальной системы оперы. Образ Ренаты порождает *множественный конфликт* (соединение несоединимого); отражает *полилогику парадокса* (транс-дукция); развивается как психоидные процессы по принципу притяжения – отталкивания. *Структура оперы неомифологична* по сути, вбирая структурно-семантические признаки *трагедии*:

- параллельное существование нескольких миров;
- цикличность, обратимость;
- зеркальность, симметричность (бесконечность – зона испытаний – бесконечность);
- дуализм, амбивалентные связи (жизнь – смерть);
- изоморфизм, взаимосвязанность;
- наличие символики в тексте;
- наличие завязки, развития, кульминации, развязки и катарсиса.

В художественно-образной системе оперы откристаллизовались и впервые в музыкальном театре Прокофьева синтезировались три образно-интонационных пласта: лирико-психологический, символический, комический. Впоследствии их взаимодействие станет основой *синтетического типа театра в концепциях периода «новой простоты», «новой классики»*.

Опера «Огненный ангел» стала поворотным этапом в музыкальном театре Прокофьева, приняв вид *культурологического расщепления* на уровнях:

- *культурно-географического* (Россия – Запад);
- *жанра* (монодрама, музыкальная притча, комическая опера);
- *стиля* (касания с музыкальной символистской драмой, музыкальным театром экспрессионизма);

- *исторического положения* (от раннего этапа к зрелому, для которого характерно усиление в концепции определённых качеств, среди которых – многоплановость и объективность показа жизненных явлений, новый – «стихийный», «выраженный в мировом аспекте» тип героя²¹, высокий трагедийный пафос лирики).

С аналитических позиций, наблюдая за драматургическим процессом в опере «Огненный ангел», можно выделить проявление *расщепления в стилистике изложения* данной дипломной работы – «*поэтический*» и «*аналитический*».

Под поэтическим стилем изложения материала подразумевается создание атмосферы погружения и вживания в художественный мир, мир идей, эстетико-философских исканий двух светочей русской культуры XX века – В. Брюсова и С. Прокофьева. Это и предопределило обилие цитат, ремарок, ассоциаций, метафор. Речь идёт, в основном, о 1-й, частично, 2-й главах, а также о свободном литературном переводе статьи «Тонкий вкус парижан» Клода Сэммюэля, Графическом Приложении из 23-х иллюстраций, 1-м титульном листе (работа Валерия Кисилёва). Под аналитическим стилем изложения материала понимается необходимость научного изложения гипотезы, определяющей задачи, методологию и терминологию для её доказательства, выявляя на структурно-семантическом уровне особенности художественно-образной системы двух текстов – Брюсова и Прокофьева. Это предопределяет обилие аналитических выкладок, схем, таблиц, применения структурно-поэтического и структурно-функционального типов анализа. Речь идёт, в основном, о 3-й, частично, 2-й главах, а также о Приложениях № 1 – № 8 (таблицы по драматургическим процессам), 2-м титульном листе.

Такая стилистическая расщеплённость изложения в работе обоснована двумя причинами. О первой уже шла речь во Введении. Добавим лишь следующее. *Концептуальная ёмкость произведений и безусловная литературная одарённость Брюсова и Прокофьева* диктует необходимость применения в описании их творческих исканий подобной поэтической манеры. Если анализировать эти, метафизические по духу, тексты, только с точки зрения теории и науки, из них ускользает главное – глубинные, концептуальные слои. Иными словами, погружение в сюжетику «Огненного ангела» есть погружение в лоно рождения, а значит, «в корень» про-из-ведения.

²¹ С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М., 1977. С. 283.

Вторая причина изложения в поэтическом стиле связана опять-таки со *спецификой творческого мышления Брюсова и Прокофьева*. Наблюдая за особенностями творческого процесса художников, возникает естественное желание двигаться с этим процессом параллельно, как бы изнутри. У Брюсова читаем: «Есть два метода творческой работы писателя. Некоторые сначала долго обдумывают своё будущее произведение, пишут его, так сказать, “в голове” <...>; на бумаге они записывают только уже готовые строки. <...> Так писал, например, Лермонтов. Другие, и таких меньшинство, берутся за перо при первом проблеске поэтической мысли; они творят “на бумаге”, отмечая, записывая каждый поворот <...> своей творческой мысли, весь процесс создания запечатлевается у таких писателей в рукописи; рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в момент творчества. Так писал Пушкин»²².

По выражению Е. Вязковой, «записывающим свой творческий процесс» <...> был С. Прокофьев. По свидетельству В. Блока, «метод творческой работы Прокофьева может быть охарактеризован как метод максимальной фиксации творческого процесса в музыке. Это и развёрнутый эскизный процесс (со строго продуманной дифференциацией и структурой эскизов), и фиксация целостных вариантов произведений, и <...> побочные аспекты фиксации – замечания композитора <...>, и его столь же конкретные высказывания, сдержанные в той или иной форме»²³.

В Заключение выделим важную мысль. Оба художественных текста «Огненного ангела» – *романа и оперы* – даже между собой *являют организованную систему – поэтическую и музыкальную*:

Роман Поэтические мотивы: любовь «небесная», любовь «земная», судьба	Опера Лейтмотивы: Мадиеля, Рыцаря, Гадалки, Агриппы, Фауста, Ме- фистофеля, Матвея. Настоя- тельница, Инквизитора	I–II–III главы
Поэтика: Свет (верх) Мир людей (середина) Тьма (низ)	Художественно-образная система: Символический пласт – Мадиель, Генрих, Рената, Рыцарь Влюблённый Комический пласт	I–II главы
Множественный конфликт Множественный конфликт	Синтетический жанр синтетический жанр	I глава

²² Брюсов В. Почему должно изучать Пушкина? // Брюсов В. Избранные сочинения. В 2-х т. М., 1995. С. 465–466.

²³ Цит. по: Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева. М., 1979. С. 21.

Итак, роман В. Брюсова родился на переломе, на рубеже XIX–XX веков, отражая в символической форме духовных поисков Германии XVI века, художественные искания русской культуры в *период её радикального обновления*.

Опера «Огненный ангел» С. Прокофьева родилась за рубежом, но стала почвенным произведением, фиксирующим новое состояние художественной культуры XX века – *период становления новой классики*. Вечный сюжет о Любви и искушении души Человека стал выражением творческой и человеческой позиции классика музыки XX века. Опера написана в конце 1920-х годов – это время, когда в социальной и художественной жизни России и Европы пересеклись разнополюсные явления:

- «коричневая чума» – начало космической эры;
- масскульт – жизнь богемной элиты и творческих группировок;
- изобретено оружие массового уничтожения – идут открытия в генной инженерии;
- регламентированный соцреализм сосуществует со свободой выражения в джазе (этот ряд, безусловно, можно продолжить).

Рождалась новая концепция Человека – Человека XX века, которая наиболее чётко обозначилась в 20-е годы: Зло не есть внешний фатум, а есть порождение внутренней жизни Человека. Усиление *этического аспекта* в концепции Человека вызвало возрождение интереса к Вечным темам: сначала в виде иронии в творчестве «французской шестёрки» («Несчастья Орфея», «Похищение Европы» Д. Мийо; «Святая Сусанна» Хиндемита); в виде «игры с моделью» в «Царе Эдипе» И. Стравинского.

Прокофьев также начинает с ироничного отношения к традиции в «Классической» симфонии, опере «Любовь к трём апельсинам». Но неуклонное возрастание подлинной глубины и серьёзности тона приводит к появлению нового произведения, в котором ЯСНО, ПРОСТО выражается суть новой концепции творчества композитора – смысл жизни Человека в его отношении к себе, к Богу, к Миру, определяемым мерой его Любви. БОГ – ЧЕЛОВЕК – центральная проблема искусства от его рождения. Один из излюбленных мотивов её преломления – мечта о слиянии: божественного присутствия в жизни Человека и человеческого в жизни Бога.

Эта мечта ведёт Человека вновь и вновь, превращая его путь в крестный, – через взлёты и падения. Но путеводная звезда – Лю-

бовь, а цель – подняться, как по лестнице, в небо, в мир Ангелов, Света, Добра, – Бога.

Опера «Огненный ангел» – ещё один музыкальный сказ об этом. Таких сказов в истории много. Приведём один из них: «...Однажды крестьянин увидел дерево, выросшее до самого неба. Взобравшись на дерево, он увидел, как ангелы молотят овёс. Почувствовав, что кто-то внизу пилит дерево, крестьянин захватил с неба соломы. Упав в глубокую яму, он прорубил ступени вверх с помощью заступа, а вернувшись на землю, показал всем цепь с неба, чтобы никто не сомневался в том, что он был там»...

Каждый творческий акт Человека есть некое звено в бесконечной цепи, ступень лестницы, ведущей в Высоту. Подняв Любовь Человека до высот трагедии, Художник становится КЛАССИКОМ. Как пишет С.С. Прокофьев:

- «Я – проявление Любви, которая поддерживает мой постоянный интерес к моему творчеству.
- Индивидуальность дана мне для создания Красоты.
- Являясь проявлением Разума, я способен к сильному творческому мышлению.
- Я обладаю мудростью для того, чтобы постоянно её выражать.
- Я олицетворяю Разум, это меня обязывает выражать вдохновенные мысли.
- Я честен перед собой и, следовательно, сделаю работу как можно лучше.
- В связи с тем, что я являюсь отражением Духа, я испытываю необходимость выражать красоту.
- Я одухотворён, следовательно, силён.
- Бесконечная Жизнь – источник моей жизнеспособности.
- Я в любое мгновение готов выражать прекрасные мысли».

АННА КУЩЕВА

ДИПЛОМ

**ОТ «АПОЛЛОНА»
К «ОРФЕЮ»:
ДИАЛОГИ В ИСКУССТВЕ
И. СТРАВИНСКОГО**

ВЫПУСК 2001 года

Содержание

Введение

Глава I

Творчество Стравинского: диалоги в культуре

- § 1. Формирование эстетического идеала через круг знакомств
- § 2. Музыкально-критические взгляды мастера
 - на творчество других композиторов
- § 3. Основные принципы эстетического кредо Стравинского

Глава II

Творчество Стравинского: диалоги об искусстве

- § 1. Орфеистская концепция в художественных произведениях XX века
- § 2. Орфеистская концепция в театральных произведениях Стравинского

Глава III

Творчество Стравинского: диалоги в искусстве

- § 1. Художественно-образная система (логика и структура) в балетах «Аполлон Мусагет» и «Орфей»
- § 2. Сравнительный анализ музыкальной драматургии балетов
 - «Аполлон Мусагет» и «Орфей»

Заключение

Литература

Список авторских публикаций по проблемам работы

Приложения (№№ 1–8)

**«Аполлон Мусагет» и три номера из балета «Орфей»:
авторское переложение для фортепиано**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Путь от «Аполлона» к «Орфею» – это и эволюция одного сюжета и вселенная, заключённая в творчестве загадочного, и в то же время, открытого всему миру И.Ф. Стравинского.

Интересен факт, что в 1947 году Стравинский, сочинив «Орфея», сделал вторую редакцию «Аполлона», связывая их как единый сюжет об Искусстве и Художнике.

«Аполлон Мусагет» заканчивается немного печальным, не по-земному светлым уходом главного героя, отдавшего свой дар людям.

В «Орфее» Бог искусств, подхватывая лиру из рук погибшего Художника, возносит его песню в мир вечных идей.

Финалы «Аполлона» и «Орфея» раскрывают не только эволюцию орфеистской концепции, но и очерчивают мифологическое пространство, связанное с рождением и жизнью самого искусства. В «Аполлоне» средние голоса представлены нейтральным тематизмом, развитым наподобие мотета. Создаётся впечатление движения голосов как некоего конструктивного материала будущих песен Орфея – план его будущих творений, которые он призван наполнить гуманистическим содержанием.

В «Орфее» нисходящая фригийская гамма у арфы символизирует наполненное содержание, торжественно-трагическое воспевание силы любви и искусства.

Нижний пласт фактуры в обоих балетах представлен басовыми звуками, выдержанными крупными длительностями, и олицетворяет земной предел – пространство смерти и рождения жизни. Именно здесь реализуется творческая деятельность Орфея как посланца Аполлона.

В «Аполлоне» общий просветлённый характер звучания в последних тактах превращается в некое оцепенение, создающее атмосферу.

Полноту жизни и различные формы мироздания образуют гармоничное пространство космоса в его величественном полифоническом контрапунктировании. ***Полифоничность как способ отражения единства мироздания***, возможно, и предопределила выбор полифонических форм для обоих Апофеозов. Причём, фактура организуется как единство трёх символических пластов. Рассмотрим их подробнее.

Верхний пласт фактуры символизирует мир божественных сущностей. В «Аполлоне» он представлен тематизмом, характеризующего самого героя. В «Орфее» – контрапунктом двух валторн, который ассоциируется с искусством Аполлона и Орфея как дуэта высшей гармонии.

Средний пласт фактуры символизирует Художника, соединяющего предчувствия важных событий. Отдавая людям самое дорогое, неся в мир гармонию божественного света, Аполлон ясно осознаёт, финал, говорил ему: «Обратите внимание на эту фугу – обе валторны проводят тему, в то время как труба и скрипка излагают медленную мелодию, своего рода, *cantus firmus*. Разве не звучит это как средневековая старина? Слушайте! – после соло арфы, прерывающего развитие фуги Стравинский продолжил, – здесь, как видите, я разрезаю фугу, как будто ножницами, – он разрезал воздух двумя пальцами. Далее валторны продолжают свою фугу»²⁴. На вопрос Н. Набокова, в чём смысл такого обрыва фуги, он многозначительно улыбнулся, как будто хотел посвятить в свою тайну: «Разве вы не слышите? Соло арфы взято из первой части балета, – и он перевернул страницы партитуры назад – это воспоминание о песне Орфея. Здесь в эпилоге она звучит как нечто императивное и неотвратимое. Орфей мёртв, а песнь его продолжается и живёт» [там же].

Три последних нисходящих звука Апофеоза Орфея уводят в бесконечность, давая

Надежду на вечную устремлённость человека к духовным ценностям, **Веру** в творца и человека, созданного по его образу и подобию, **Любовь** к искусству, в котором соединяется возвышенное и земное. Орфею суждены трагические испытания в жизни на Земле. Но великий дар Искусства, отданный людям, может помочь реализации божественных качеств в каждом человеке.

В «Орфее» печальная мелодия валторн пронизана аполлоническим светом. Н. Набоков вспоминал, что Стравинский, проигрывая, божественное и человеческое.

«Три символа, три силы двигают миром и спасают его:

Вера, Надежда и Любовь»,

– И.Ф. Стравинский²⁵.

²⁴ Цит по: Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969. С. 225.

²⁵ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 165.

ОЛЬГА ВОЛКОВА

ДИПЛОМ

**«АННА КАРЕНИНА»
Р. ЩЕДРИНА КАК ЯВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
НЕОРОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА 1970-1980
ГОДОВ**

ВЫПУСК 2001 года

Содержание

Введение

Глава I

**Неоромантизм как социокультурное явление
в отечественной культуре 1970-80-х годов**

§ 1. Социокультурные предпосылки возникновения неоромантизма

§ 2. Модельные свойства романтизма и неоромантизма

Глава II

**Проявление модельных свойств неоромантизма
в художественно-образной системе балета**

«Анна Каренина» Л. Толстого и Р. Щедрина

§ 1. Жанр

§ 2. Тип героини

§ 3. Тип конфликта

Глава III

**Проявление модельных свойств неоромантизма
в музыкальной драматургии балета «Анна Каренина» Р. Щедрина**

§ 1. Взаимодействие лирико-трагической и социально-бытовой линий

§ 2. Тема Анны как системообразующий элемент
в музыкальной драматургии

§ 3. Черты неоромантизма в системе средств
музыкальной выразительности

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Балет «Анна Каренина» Р. Щедрина стал не только одним из вершинных сочинений композитора, но и значительным явлением в отечественной музыкальной культуре второй половины XX века, отразившим ведущие тенденции отечественного неоромантического театра.

Опираясь на традиции П. Чайковского, продолжая линию развития жанра в творчестве композиторов первой половины XX века – И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, впитывая достижения композиторов-современников, Р. Щедрин впервые «переводит» роман Л. Толстого на балетную сцену.

Создание балета «Анна Каренина» в 1971 году, с одной стороны, продолжает искания композитора, начатые в лирико-драматической «Кармен-сюите» (1967); с другой стороны, открывает линию неоромантических одноактных балетов – в 80-е годы появляются «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985). Научный интерес представляет рассмотрение трёх последних балетов с точки зрения проявления в них модельных свойств неоромантизма. Это тема отдельного исследования.

Все три неоромантических балета отличаются особой камерностью. Господство лирических настроений, хрупкость, прозрачность звучания сочетаются с внутренней экспрессией и мощной динамикой симфонического развития.

По мнению Е. Светланова, «закрепляя и утверждая стилистические находки, запечатлённые в лучших страницах» произведений 70-х годов (Второй симфонии, Третьем фортепианном концерте, опере «Мёртвые души»), Р. Щедрин добивается и в музыке трёх последних балетов «нового качества, выразившегося, прежде всего, в высокой романтичности, поэтичности музыкального языка»²⁶.

Майя Плисецкая, исполнительница ведущих партий неоромантических опусов Р. Щедрина – балерина с неповторимым стилем, – сумела передать возвышенность чувств, тончайшие, едва уловимые оттенки эмоциональных состояний, присущие её героиням: «Эмоция и техника сплелись в ней в общую Гармонию

²⁶ Светланов Е. Р. Щедрин и его «Анна Каренина» // Светланов Е. Музыка сегодня. М., 1976. С. 301.

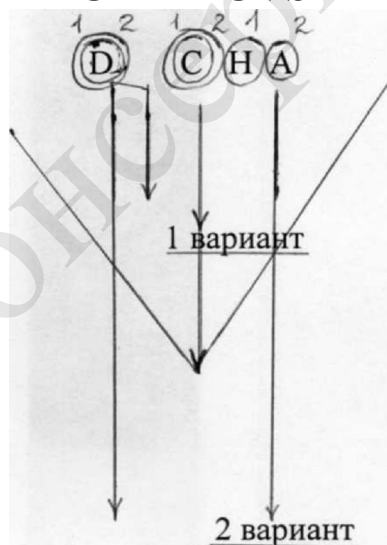
прекрасного»²⁷. Именно ей посвящён балет «Анна Каренина». На титуле композитор указал: «Майе Плисецкой. Неизменно».

Часто жизнь героя и жизнь художника переплетаются, влияя на происходящие с ними события. В заключении позволим краткий выход за пределы академической работы, затронув вопрос об «авторской интонации» в балете «Анна Каренина» Р. Щедрина, который выводит в область музыкальной символики, тайнописи²⁸. Здесь важно выявить, каким образом интонационный анализ может позволить дать эстетико-философскую интерпретацию, расширяя глубинный смысл произведения.

В 3-й главе неоднократно подчёркивалось, что тема Анны выступает как системообразующий элемент всей музыкальной системы балета. Вопрос о выдвижении Щедриным именно этой темы в качестве ведущей вызывает особый интерес. В процессе анализа обнаруживается, что тема Анны тематически связана с двумя монограммами балета: самого Р. Щедрина и П.И. Чайковского, творчество которого стало знаковым для балета.

Из цитат музыки Чайковского в балете Щедрина важное место занимает тема *Andante* из Второго Квартета (№ 1, ц. 2). На протяжении всего балета участвуют только два варианта этой темы: от *c* (ц. 2) и от *d* (ц. 5, т. 4). Если объединить опорные звуки этих двух вариантов, то в теме проступают черты темы-монограммы П. Чайковского:

P I T R C H A I K O V S K Y



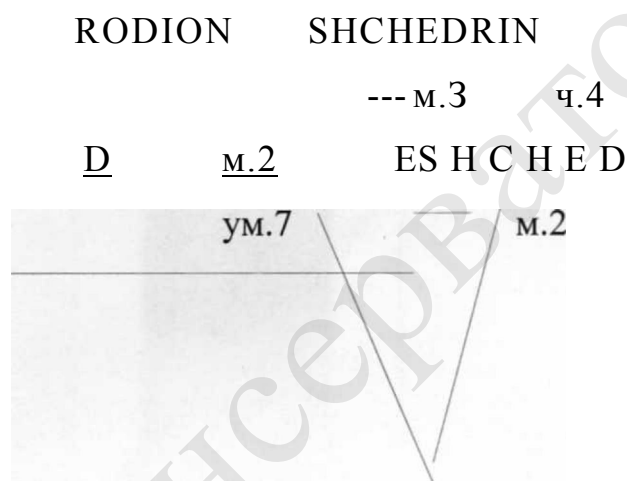
²⁷ Щедрин Р. Я не ощущаю в себе перемен // Муз. академия. 1998. № 2.

²⁸ Тем более, что такая традиция в музыковедческой литературе уже существует (работы В. Носиной о символике в музыке И.С. Баха, монография Л. Казанцевой о музыкальном портрете и в том числе, автопортрете композиторов).

Более того, *тема-цитата Чайковского* на протяжении балета почти не изменяется в интонационном или ритмическом плане. Она *развивается как тембровые вариации* – а это один из характерных приёмов драматургии в романтизме. В гармоническом наполнении темы возникает характерная для Чайковского S: IV_{43}^{+1} , IV_2^{+1} , которая разрешается так, «как это сделал бы» П.И. Чайковский – в тонику (ц. 2, т. 5).

Таким образом, весь комплекс средств и способ развития музыкальной выразительности указывает на связь данной темы с монограммой П.И. Чайковского.

Другой важный интонационный комплекс связан со сквозными структурно-семантическими интервалами тематизма балета – м.2 и ч.4 (и её варианты), заложенных в теме Анны. Объединив центральные звуки темы Анны *h - es - d - e*, нетрудно обнаружить их связь с **монограммой Р. Щедрина**. При этом образуются и те же интервальные соотношения: м.2, ч.4, характерные для тематизма лирического пласта; м.3 и ум.7, присущие тематизму алирического пласта:



«расщепление» тона (es/e)

Несмотря на различия тем-монограмм Чайковского и Щедрина, они, тем не менее, между собой связаны. Оказывается, что звуки монограммы Чайковского – это и звуки монограммы Щедрина: их пересечение – *a - h - c - d - es*, – *входят и в кластер (!)* – созвучие, играющее важную роль в балете. Именно им заканчивается балет: *e - f - his - cis - d - es - fis*.

Однако есть ещё одна связующая нить, которая объединяет композиторов двух различных эпох – роман Л. Толстого. В балете образуется особое сопряжение авторских интонаций Толстого-

Чайковского-Щедрина. Но если выражениями «авторских» позиций» двух композиторов стали темы-монограммы, то выражением «авторской интонации» Толстого может служить его роман «Анна Каренина». Период его создания совпал со сложным этапом в жизни писателя. Э. Бабаев замечает: «Угроза отчаяния довела до гибели Анну Каренину, когда она почувствовала неизбежность борьбы <...>. И Вронский стреляется, но неудачно <...>. Герои Л. Толстого также естественно проходят через крайние его пределы отчаяния, как проходил через них сам Толстой»²⁹.

Почему главная героиня романа гибнет? Почему выбор Левина, образ и характер которого столь близок главной героине, иной? Ведь оба способны «многим жертвовать в злобе и любви»³⁰. Анне не в меньшей степени свойственна глубокая внутренняя совестливость как одна из характерных черт русской души. «Я не виновата», – повторяет Анна³¹, и при этом чувство трагической вины не покидает её.

Ощущение вины Анной неизбежно ведёт её к **исповеди**, необходимости очистить свою душу, жизнь её внутреннего «Я». С этой точки зрения роман «Анна Каренина» можно было бы назвать своеобразной «лирической исповедью».

Известно, что в конце 70-х годов XIX века (период, когда писатель работал над «Анной Карениной») у Толстого появляется ещё одно сочинение лирико-философского плана – «Исповедь». Оно во многом перекликается с основными идеями романа. Одна из них – **идея самоубийства**:

«Анна Каренина»: «Я как натянутая струна, которая должна лопнуть.... Этих улиц я совсем не знаю. Горы какие-то, и всё дома, дома... Зачем эти церкви, этот звон?... Всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло... Где я? Что я делаю? Зачем?».

«Исповедь»: «...чаще и чаще стали повторяться вопросы, настоятельнее требовались ответы, и как точки, падая всё на одно место, сплотились эти вопросы без ответов в одно чёрное пятно... Жизнь моя остановилась ... жизни не было... Мысль о

²⁹ Бабаев Э. Вст ст. // Толстой Л. Анна Каренина. М., 1884. С. 9.

³⁰ Бабаев Э Вст ст. // Толстой Л. Анна Каренина. М., 1884. С. 10.

³¹ Толстой Л. Анна Каренина. М., 1884. С. 411.

самоубийстве пришла мне также естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни... Я сам не знал, чего я хочу: я боялся жизни...»³².

Другая идея, сближающая эти два литературных сочинения, – **идея прихода к вере**:

«Анна Каренина»: «И Левин был несколько раз так близок к самоубийству... Но Левин не застрелился и продолжал жить... “Неужели это вера”, – подумал он, боясь верить своему счастью».

«Исповедь»: «Как я ни поставлю вопрос: как мне жить? Ответ: по закону божью. Что выйдет из моей жизни? Вечное мучение или вечное блаженство. Какой смысл, не уничтожаемый смертью? Соединение с бесконечным богом, рай».

Таким образом, идеи самоубийства и прихода к вере оказались сопряжены: одно мировоззрение лишено веры и ведёт человека к смерти, а другое – возвышает веру как смысл жизни человека. В образе Анны Карениной они и составили суть трагического пересечения. Любовь и судьба Анны, тем самым, продолжает цепочку вечных сюжетов, которые затрагивают один из кардинальных вопросов: что делает жизнь человека осмысленной, праведной и счастливой? Путь Анны – это метафора крестного пути любого человека, который может и ошибаться, но и страстно желать познания истины, истины в Любви... Её путь – романтический по сути – останавливается реалиями повседневной жизни общества.

³² Толстой Л. Исповедь. М., 1985.

КСЕНИЯ СОРОКИНА

ДИПЛОМ

**ЖАНРОВЫЙ СТИЛЬ
ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ
КЛОДА ДЕБЮССИ:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

ВЫПУСК 2003 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

Из западно-европейской истории жанрового стиля прелюдии

§ 1. Из истории прелюдии: линия «Бах – Шопен – Дебюсси»

§ 2. Из истории программной миниатюры:

линия «Куперен – Шуман – Мусоргский – Дебюсси»

Глава II

Жанровый стиль Прелюдий Клода Дебюсси

§ 1. Пейзажи в Прелюдиях Дебюсси: к проблеме интертекстуальности

§ 2. Портреты в Прелюдиях Дебюсси: к проблеме интертекстуальности

§ 3. Музыкальные сценки в Прелюдиях Дебюсси:

к проблеме интертекстуальности

Глава III

Фортепианные Прелюдии Клода Дебюсси

в контексте французской культуры рубежа XIX–XX веков

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фортепианные Прелюдии Дебюсси явились отражением очередного этапа развития жанрового стиля прелюдии как синтеза двух линий камерно-инструментальной музыки – «чистой» (прелюдия) и программной миниатюры. С одной стороны, их итогом было формирование типологических разновидностей жанра прелюдии – моторно-фигурационного, жанрового и лирического. С другой, выделение жанров программной миниатюры – пейзажа, портрета и сценки. Этот сплав воплощает один из основных принципов эстетики модернизма – соединение несоединимого: абстрактного и сюжетного.

Соответствие музыкально-выразительных средств в жанровых группах на уровнях тематизма, фактуры, гармонии и драматургии жанровым типам прелюдии, выявленное во второй главе диплома, а также другие параметры организации художественно-образной системы ставят **проблему цикла** в фортепианных Прелюдиях Дебюсси и требуют дальнейшей аргументации. Их изложение направлено на обобщение материала диплома, то есть заключение сочетает в себе и некоторые выводы, и выход в перспективы изучения темы.

Чётко выстроенная логическая система 24-х Прелюдий Дебюсси позволяет отнести этот опус к циклической форме. Под циклами (от греч. – «круг») понимаются «музыкальные формы, состоящие из нескольких связанных единством замысла, самостоятельных по строению частей»³³. Л. Мазель относит музыкальную форму к циклической, «если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру (прежде всего – по темпу), но связанных единством идейно-художественного замысла. Самостоятельность частей выражается, в частности, в том, что они иногда допускают отдельное исполнение»³⁴.

Факторами композиционного единства частей в цикле являются:

- темповая организация цикла,
- тонально-гармонические связи,
- тематические связи,
- образные связи.

24 прелюдии Дебюсси – **цикл**, в котором действует ряд принципов, объединяющих его в единое целое. Определяющими при этом

³³ Музыкальный Энциклопедический словарь. М., 1990. С. 625.

³⁴ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 147.

являются два уровня: композиционный и художественно-образный. Остановимся подробнее на каждом из них.

Среди **композиционных** принципов объединения цикла важными являются:

- 1) Темповый контраст. Как правило, чередование медленных и быстрых прелюдий происходит с периодичностью в 1–2 пьесы.
- 2) Контраст на уровне драматургических моделей прелюдий – «монтажной» и «монодраматургии»,
- 3) Сквозной характер звуковысотной логики («тон-фабула» и ладо-тональная организация).

О первых двух факторах речь уже шла. Остановимся подробнее на **звуковысотном**.

Тематическая организация цикла пронизана сквозным конструктивным интервалом, – им является **секунда**, которая в различных музыкальных контекстах наполняется семантической определённой. В её применении Дебюсси достигает огромного количества оттенков.

Так, в пейзажных прелюдиях очевидна выразительная трактовка как звукописного элемента. Например, в прелюдиях, посвящённых образу ветра, секунда встречается в её «шумовом» и «завывающем» звучаниях: в № 3 – это сквозная трелеобразная фигурация, в № 7 – «броски» диссонирующих секунд создают эффект порывов ветра.

В пейзажной созерцательной прелюдии «Шаги на снегу» неизменная мелодико-ритмическая фигурация передаёт ощущение застылости и скованности.

В «Туманах» секунда, уплотнённая трезвучиями, колышась в нижнем пласте фактуры, создаёт мерцающее, «расплывающееся» изображение.

В прелюдиях-портретах и прелюдиях-сценках также велико конструктивное значение секунды. Так, в прелюдии «Менестрели» этот диссонантный интервал используется как характерный элемент оригинальных джазовых гармоний.

В прелюдии «В знак уважения Пиквику...» звучание тремолирующей секунды в сочетании с пунктирным ритмом Ю. Кремлёв сравнивает с «жигами» и проводит параллель о «печальности их образов и попытках скрыть рыдания под маской угловатых, механических жестикуляций или покровом флегматического равнодушия»³⁵.

В прелюдии-сценке «Прерванная серенада» секунда выступает носителем особенностей национального испанского музицирования,

³⁵ Кремлёв Ю. К. Дебюсси. М., 1965. С. 646.

для которого характерно секундовое «дребезжание» параллельных квинт.

В «Феях – прелестных танцовщицах», как и «Танце Пёка», танцевальные «кружения» фантастических персонажей строятся на изобразительных эффектах быстрых секундовых трелей, а «прыжки» передаются с помощью регистровых бросков секунд.

В «Фейерверке» введение различных вариантов секундовых звучаний (тремолирующих, дополняемых аккордами, «мелькающих» в разных октавах, трелеобразных) создаёт эффект многообразных фигур выбрасываемых огней пламени.

Помимо основного конструктивного элемента – секундового – в цикле большое значение имеет второй сквозной элемент: сочетание секунды и терции – трихорд. Он выступает как элемент пентатоники и чаще всего звучит в семантическом амплуа природного начала. Например, в прелюдии «Ветер на равнине» – это пентатоническая попевка в среднем голосе. В прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна» и «Вереск» пентатоника, лежащая в основе ладовой организации пьес, окрашена в светлые, прозрачные тона и способствует созданию пасторально-идиллической атмосферы и портрета, и пейзажа.

В прелюдии «Канопа» линия мелодического голоса, возникающая из движения параллельных аккордов, строится из сочетания двух трихордовых интонаций – *a-c-d* и *d-c-g*. В данном случае возникающая пентатоника трактуется как архаичный лад при воссоздании образа древней погребальной урны.

Ещё один интервал, имеющий важное конструктивное значение в цикле, – **квинта**. Особенно часто композитор использует её в параллельном (ленточном) движении (например, в прелюдии «Ветер на равнине», тт. 22–24, – для усиления эффекта гулкосты). Или как отдельный выразительный фонический элемент, придающий звучанию черты архаичности (например, в «Дельфийских танцовщицах» тт. 4–5, в «Затонувшем соборе» тт. 1–5). В «Прерванной серенаде» квинта выступает носителем специфики гитарного исполнения.

Наличие сквозных конструктивных элементов – секундового, трихордового и квинтового – прослеживается также в **тон-фабуле**³⁶ цикла.

В ходе анализа тон-фабулы 24-х Прелюдий выявляются доминирующие тоны – «с» и «d», а также «e» и «g».

Симптоматично, что на три из четырёх тонов – «с», «d» и «e» – обращает внимание Л. Кокорева в статье об опере «Пеллеас и Мелизанда»³⁷, отмечая их особую смысловую нагрузку в тексте Дебюсси. Исследователь интерпретирует их как анаграмму:

«с» и «d» – инициалы имени – *Claud Debussy*, ссылаясь на встречное утверждение композитора Ивана Соколова о том, что в первых тактах прелюдии «Шаги на снегу» в звуках *d-e-b* заключена анаграмма *Debussy* [там же]. В той же статье отмечена конструктивная роль в опере интервалов секунды (в колебательном движении и свёрнутой в вертикаль) и терции (зерно лейтмотива Мелизанды). Особый интерес представляет ассоциативная параллель их трактовки в символистской драме «Пеллеас и Мелизанда» и прелюдии «Чередующиеся терции»: их связывает не только интервальное соотношение терций, но и «их бег, их ритм, их тремолирующее движение. В тихой вибрации терций – бесчисленные варианты “тремолирующего” оркестра «Пеллеаса», его дыхание, в котором и шум моря, и журчание ручья, и бесконечный бег времени, и ритм взволнованного человеческого дыхания, и биение сердца» [там же, с. 150]. Иными словами, можно сказать, что в творчестве Дебюсси в разных жанрах «работает» устойчивый звуковысотный символический комплекс.

Добавим, что он проявляет себя и в ладо-тональной организации цикла прелюдий, которая концентрируется в зоны «с-d» и «f-g» в рамках полного хроматического ряда¹ вокруг «невидимой оси» – «e» (Приложение 6). Их соотношение базируется на классической функциональной логике. Таким образом, в цикле прелюдий Дебюсси син-

³⁶ Н. Серёгина о тон-фабуле пишет как о «звуковой идее», которая «создаёт ощущение некоей интонационной основы, «просвечивающей» в «сквозной» мелодической линии без конкретно-выявленных очертаний» [цит по: Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Миф и музыка. М., 1992. С. 52]. Валькова «продолжает» эту мысль: «Она (*тон-фабула* – курсив С.К.) проявляется постепенно – слуховым «выводом» из орнаментальной вязи напева» [там же]. Итак, тон-фабула в данной работе понимается как сквозная звуковысотная идея, сформированная в ходе слухового анализа драматургии музыкального произведения.

³⁷ Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный. От «Пеллеаса» к «Воццеку» // Муз. академия. М., 2002, № 4. С. 146.

тезированы обе модели тональной организации – баховская хроматическая и шопеновская кварто-квинтовая.

Если семантическая трактовка первой ладо-тональной зоны («с-d») очевидна, то вторая завуалирована и предполагает дальнейший анализ в сфере музыкальной символики.

В художественно-образной системе в предыдущих главах были выделены два уровня анализа:

- по жанровым типам прелюдии (моторно-фигурационный, жанровый, лирический);
- по группам образов (пейзаж, портрет, сценка).

В числе факторов объединения цикла выделяется ряд принципов:

1. Соответствие жанровых типов прелюдии группам образов.
2. Жанровый контраст, который составляет чередование прелюдий, основанных на танцевальности, песенности, скерцозности и колокольности.
3. Художественно-образная система прелюдий формируется взаимодействием групп музыкально-поэтических мотивов-символов. На последнем положении остановимся подробнее.

Мотив-символ «стихии природы» проявляет себя в 3-х вариантах:

- мотив воздушной стихии в прелюдиях «Ветер на равнине», «Что видел западный ветер», «Аромат и звуки в вечернем воздухе реют», «Туманы», «Терраса, освещаемая лунным светом»;
- мотив воды – в основе прелюдий «Паруса», «Затонувший собор», «Ундина»;
- мотив огня – в основе прелюдии «Фейерверк»;

Мотив-символ ликов культуры вариантов. Так, эпоха античности оживает в прелюдии «Дельфийские танцовщицы», а Египет – в звуках «Канопы». Образ Испании воссоздаётся в «Прерванной сереnade» и прелюдии «Ворота Альгамбры», которую Дебюсси написал под впечатлением открытки с изображением ворот в Гренаде, полученной от М. де Фальи.

Литературные прообразы также нашли претворение в Прелюдиях. Это стихотворение Ш. Бодлера «Вечерняя гармония» – в «Звуках и ароматах...»; эпистолярное наследие П. Лоти – письма из Индии – в прелюдии «Терраса, освещаемая лунным светом»; роман Ч. Диккенса – в прелюдии «В знак уважения Пиквику». В прелюдии «Танец Пёка» представлен один из персонажей комедии «Сон в летнюю ночь»

У. Шекспира. Легендарный образ загадочного британского города Ис послужил основой прелюдии «Затонувший собор».

Культурологическая мифологема «мужское – женское» раскрывается через серию мужских и женских портретов: «Девушка с волосами цвета льна», «Генерал Лявин – эксцентрик», «В знак уважения Пиквику...», вечный образ «нашего бедного Дон Жуана» (М. Лонг) – в «Прерванной серенаде».

Прелюдии «Танец Пёка», «Ундина», «Феи – прелестные танцовщицы» – также представляют серию портретов, но уже фантастических существ.

Рассмотрим эти **мотивы** как разворачивающуюся горизонталь драматургии музыкально-поэтических символов **в цикле**. Движение этих мотивов и раскрывает уровень макродраматургии композиции.

В цикле можно выделить обрамляющие пьесы: прелюдии № 1 «Дельфийские танцовщицы» и № 2 «Паруса» выполняют функцию медленного лирико-эпического вступления; а № 24 «Фейерверк» – танцевально-праздничного финала.

Организация цикла складывается из четырёх драматургических зон (Приложение 4), каждая из которых схематически однородна и в которой можно выделить:

- бифункциональную пару образов,
- контрастный образ,
- образ вечности,
- кульминацию.

Так, в основе **первой зоны** (№№ 3–7) лежит экспонирование группы мотивов-символов природы. Бифункциональную пару составляют воздушные образы – тревожный и порывистый «Ветер на равнине» и томные, меланхоличные «Звуки и ароматы...». Контрастной к ним является также пейзажная, но лучезарная, жизнерадостная прелюдия «Холмы Анакапри». Безгранично-безжизненный пейзаж «Шаги на снегу», создающий атмосферу остановки времени и пространства, представляет образ вечности. Кульминацией пейзажной зоны выступает прелюдия «Что видел западный ветер» – образ мрачной, грозной разрушительной силы природы.

Вторая зона (№№ 8–12) экспонирует образы человека и его среды. Парные прелюдии – «Девушка с волосами цвета льна» и образ испанского гитариста в «Прерванной серенаде». Контрастное сопоставление «реальность-фантастика» вносит «Танец Пёка». Носителем образа вечности выступает образ «Затонувшего собора». Кульмина-

цией зоны является групповой танец «Менестрели», выполняющий функцию жанрового финала I тетради Прелюдий. Тема эстрады, игры представляет образ человека играющего, воскрешая саму идею игры, заложенную в жанровом «генетическом коде» (М. Арановский) прелюдии: *prae – ludus*. Здесь происходит жанрово-поэтический синтез прелюдийности и программности.

Третья зона (№№ 13–18) – развивающая – представляет взаимодействие «природных» и танцевальных образов. Движение внутри зоны направлено от сумеречных настроений «Туманов» и «Мёртвых листьев» (образ вечности) через бифункциональную танцевальную пару «Ворота Альгамбры» (национальный испанский танец) и «Феи – прелестные танцовщицы» (фантастический) к контрастному просветлённо-пасторальному пейзажу «Вереск». Кульминация зоны – образ эксцентричного циркача «Генерал Лявина – эксцентрик» в жанровом преломлении эстрадного танца кэк-уока.

Последняя, **четвёртая зона (№№ 19–23)** – синтезирующая фаза в драматургии цикла. Вновь портретная бифункциональная пара (мужское – женское, как в I зоне, реальное – фантастическое, как во II зоне) – портретные прелюдии «В знак уважения Пиквику» и «Ундина». Контрастную сферу представляет ночной пейзаж с отзвуками романтического вальса (связь с III зоной) в прелюдии «Терраса, освещаемая лунным светом». Образ вечности – «Канопа» (снова мотив смерти, как в «Мёртвых листьях» и «Шагах на снегу»). Кульминация зоны – «Чередующиеся терции», своего рода *perpetuum mobile*. Так происходит противопоставление образов смерти и жизни, покоя и движения, конечного и вечного.

Итак, очевидно, что четыре зоны представляют собой логическое развёртывание функционально-определённых этапов. А группы поэтических мотивов-символов сконцентрированы вокруг двух основных тем искусства импрессионизма – «Человек и природа» и «Человек и искусство». В концепции цикла высвечивается слияние двух важных эстетических позиций Дебюсси – пантеизм и эстетизм – панэстетизм.

Как известно, эти темы по-разному воплощались в творчестве поэтов и художников второй половины XIX века.

Так, согласно эстетической концепции одного из величайших предшественников нового искусства Шарля Бодлера, смысл природы – вдохновлять человека: «Разумеется, порядок и гармония природы и помимо человека исполнены вдохновляющей силы, вложенной в них

свыше; но вне человеческой мысли, способной воодушевиться ею, эта сила словно бы, и не существует»³⁸. Не менее ярко своё отношение к природе описывает П. Сезанн: «В соприкосновении с природой надо оживить свои собственные художественные инстинкты и ощущения» (1903), «...сильное чувство природы <...> является необходимым условием всякого художественного замысла» (1904), «... я неуклонно ищу логического развития в том, что мы видим и чувствуем в изучении природы, с тем, чтобы вслед за этим заняться способами передачи; способы передачи – это для нас только средства заставить публику почувствовать то, что чувствуем мы сами, и согласиться с нами...»³⁹.

Как поэт и художник, Дебюсси также слышит в природе то, что созвучно его ощущениям: «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несёт в себе собственную гармонию, и какие усилия бы к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней»⁴⁰.

Не случайно итогом цикла становится символ огня в прелюдии «Фейерверк»: слияние неуловимости и в то же время постоянства, природности и рукотворности. В итоге-апофеозе символизируется синтез вечного живого – природного и человеческого. Впечатление всенародной радости усиливается благодаря введению в коде цитаты из французской революционной песни-гимна «Марсельеза». Она же может стать ключом к разгадке концепции этого опуса – «Отречёмся от старого мира».

На пороге нового XX века и наступающего модернизма эти слова звучат, как «скрытая эстетическая программа», манифест обновления традиции. Эта идея последовательно проводится через весь цикл, зашифрованная в виде **цитат**, лексика которых широко известна в истории искусств.

Первая из них – в заключении прелюдии «Мёртвые листья» – завуалированный фрагмент из похоронного марша Шопена – погребение романтической мечты в виде массового шествия.

³⁸ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 224.

³⁹ Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Кн. 1. С.148, 154.

⁴⁰ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., 1986. С. 192.

Вторая – во вклинивающихся эпизодах «Прерванной серенады» – цитата из 2-й части «Иберии» (оркестровой сюиты самого Дебюсси), отличающейся праздничным, жизнерадостным настроением в танцевальном преломлении – как «вторжения» ритмов современной жизни.

Кроме этих цитат «объективного мира» – прошлого и настоящего, в цикле звучат две цитаты «субъективного мира» – песни о земной любви. Это итальянская песня в прелюдии «Холмы Анакапри» и французская «При свете луны» в прелюдии «Терраса свиданий...».

Песни, марш и танец становятся жанровым кодом выражения форм жизни и смерти, любви и искусства. Таким образом, концепция цикла Дебюсси имеет ярко выраженную эстетико-философскую основу.

Примечателен и выбор этих цитат: Шопен – кумир из музыкального прошлого; любовь – вечная тема искусства. Дебюсси связывает темы прошлого, настоящего и будущего. Присутствие композитора в программе цикла проявляется и как традиционная «кодификация» имени в сквозных тонах-анаграммах, и как автоцитата. Звучание французского гимна «издалека» – метафора звучания и из прошлого, и из будущего, – метафора исторического значения творчества Дебюсси, венчающего уходящие романтические традиции и открывающего новые горизонты искусства XX века.

ЕЛЕНА БЕЛОЗЕРЦЕВА

ДИПЛОМ

**ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ОПЕРЫ
«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»
А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ
«ТРАГИЧЕСКОГО МИФА»**

ВЫПУСК 2004 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

**Жанровый анализ «маленькой трагедии» А.С. Пушкина
и оперы А.С. Даргомыжского**

- § 1. Специфика художественного метода в «маленькой трагедии» А.С. Пушкина
- § 2. Специфика жанра в «маленькой трагедии» А.С. Пушкина
- § 3. Жанровая специфика оперы А.С. Даргомыжского

Глава II

**Художественно-образная система оперы «Каменный гость»
А.С. Даргомыжского: к проблеме воплощения «трагического мифа»**

- § 1. Структура художественно-образной системы оперы «Каменный гость»
- § 2. Логика развития художественно-образной системы оперы «Каменный гость»

Глава III

**Интонационная драматургия оперы «Каменный гость»
А.С. Даргомыжского: к проблеме воплощения «трагического мифа»**

- § 1. Интонационно-лексические комплексы мифологемы «Смерти»
- § 2. Интонационно-лексические комплексы мифологемы «Жизни»
- § 3. Интонационно-лексические комплексы характеристики
Дон Жуана как взаимодействие мифологем «Смерти» и «Жизни»

Заключение

Литература

Список авторских публикаций по проблемам работы

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургия оперы А. Даргомыжского, отражая важнейшие особенности структурно-поэтической организации «маленькой трагедии» А. Пушкина, представляет собой текст, в котором на структурном и логическом уровнях художественно-образной системы, интонационного процесса действуют жанровые признаки «трагического мифа».

В опере синтезируются мифологическое и трагическое на следующих уровнях жанрообразования:

- взаимодействия мифологем «Смерти» и «Жизни»;
- взаимодействия двух сквозных поэтических мотивов – «любви» и «рока»;
- взаимодействия двух драматургических пластов – лирико-психологического и бытового;
- взаимодействия интонационно-лексических комплексов художественно-образной системы – концентрированного и рассредоточенного типов.

Опера «Каменный гость» имеет важное значение в истории жанра. С одной стороны, это вершинное, заключительное произведение в творчестве А.С. Даргомыжского, подводящее итог творческим исканиям композитора, впитавшее в себя традиции своего времени. С другой стороны, опера стала поворотным этапом в развитии музыкального театра XIX века.

В музыкальной драматургии произведения Даргомыжского синтезировались жанровые формы: лирико-психологической с чертами фантастичности и бытовой с чертами комичности опер. Подобное взаимодействие – основа музыкального театра синтетического типа. Данная тенденция становится ведущей в XIX – первой половине XX веков. В этой парадигме могут быть названы драматургические искания Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича; а также Дебюсси, Бартока, Берга и других.

В многообразии оперных произведений с синтетическим типом жанра выделим три текста, в которых наиболее чётко прослеживаются связи с драматургическими исканиями «Каменного гостя» Даргомыжского. Это «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Пеллеас и Мели-

занда» К. Дебюсси и «Огненный ангел» С.С. Прокофьева. Отметим, что каждое из названных произведений стало символом своего времени, «поворотным» моментом в истории музыкальной культуры.

Прямая преемственность с новаторскими методами Даргомыжского обнаруживается в произведениях Чайковского. Например, опера «Пиковая дама» по содержанию относится к музыкальной трагедии. Отметим, что в ней, так же как и в «Каменном госте», взаимодействуют два драматургических пласта: лирико-психологический с чертами фантастичности и бытовой с чертами комичности. В форме оперы «Пиковая дама» обнаруживаются черты монодрамы, если учитывать концентрированность действия на образе Германа. В вокальном стиле данного произведения важное значение имеют ариозно-речитативные сцены, а также рассредоточенный тип сквозных интонаций в характеристиках героев, что усиливает процессы симфонизации в опере.

Связь «Каменного гостя» Даргомыжского с оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси обнаруживается при рассмотрении содержательного и стилистического уровней. Так, общим оказываются свойства музыкальных образов в двух операх: их способность к многостороннему развёртыванию при сохранении главных качеств. Стилистические касания произведений связаны с ариозно-речитативным складом; сквозным тематическим процессом, сочетания выразительной и изобразительной роли оркестра. Укажем также на общее качество поэтики в операх Даргомыжского и Дебюсси. Это пограничное состояние героев, составляющих лирико-роковой треугольник – Пеллеаса, Мелизанды и Голо, – между мифом и реальностью, смертью и жизнью.

«Каменный гость» А. Даргомыжского соприкасается по некоторым жанрово-драматургическим принципам с операми первой половины XX века. Укажем в связи с этим оперу «Огненный ангел» С. Прокофьева. На уровне содержания в ней синтезируются черты монодрамы (образ Ренаты), усиленные фантастическим (религиозно-мистическим) элементом, а также присутствуют элементы комической оперы (Сцены в гостинице, в таверне). На уровне вокального стиля – это также ариозно-речитативная опера, в которой действие разворачивается сценами от кульминации к кульминации.

Опера «Каменный гость» А. Даргомыжского не была полностью закончена, но она стала почвенным произведением, фиксирующим новое состояние художественной культуры XIX века – периода рас-

цвета романтической эпохи в русской культуре. Вечный сюжет о Смерти и Жизни во имя Любви «падшего» в глазах общества героя стал выражением не только творческой и человеческой позиции композитора, но он оказался созвучен идеям века романтизма и реализма. Опера «вышла в свет» в 1872 году – в то время, когда в социальной и художественной жизни России пересеклись различные явления:

- укрепляется государственное устройство (военно-судебная реформа), и в противоположность этому начинается первое массовое «хождение в народ» революционных народников;
- усиливается интерес и обращение к историческому наследию России, и вместе с тем воспевается западный образ жизни;
- осуществляется деятельность «Могучей кучки» с её идеей народничества и активизируется работа композиторов, ориентированных на взаимодействие с западной культурой (феномен русской европейскости).

-
Иными словами, это время поиска идеала, рождение новой Концепции Человека, которая более чётко проявится на рубеже XIX–XX веков, знаменуя переход к модернизму. В творчестве Даргомыжского, и в частности, в «Каменном госте», возникает тип свободного героя, наделённого чертами расколотого единства в мироощущении. Новый тип Человека и новые акценты в содержании легенды о Дон Жуане вызвало рождение новой жанровой формы оперного спектакля. Речь идёт о синтетическом типе оперы, организованного через поэтику и логику «трагического мифа». История о Дон Жуане не завершена ни А. Даргомыжским, ни временем. Актуализация вечного сюжета, возможно, породит новые музыкальные шедевры и новые научные исследования. Предоставим слово самой истории.

ЮЛИЯ ШУЛЬТАЙС

ДИПЛОМ

**«СКАЗ О КАМЕННОЙ ЦВЕТКЕ»
С.С. ПРОКОФЬЕВА:
К ВОПРОСУ
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОНЦЕПЦИИ БАЛЕТА**

ВЫПУСК 2006 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

Формирование художественной концепции

**«Сказа о Каменном цветке»: опыт интертекстуального анализа
сказов П.П. Бажова и балета С.С. Прокофьева**

§ 1. Этапы и уровни интерпретации сказов

П.П. Бажова в балете С.С. Прокофьева

§ 2. Художественно-образная система балета

Глава II

Стилевой спектр балета «Сказ о Каменном цветке»

С.С. Прокофьева: исторический и концептуальный аспект

§ 1. Исторический контур стиля С.С. Прокофьева

§ 2. Сказочный и лирический модус в

преломлении признаков неоромантизма

§ 3. Эпический модус в преломлении признаков неофольклоризма

§ 4. Роковой модус в преломлении признаков футуризма

Глава III

Стилевой спектр массовых сцен в художественной

концепции балета «Сказ о Каменном цветке» С.С. Прокофьева

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная концепция балета «Сказ о каменном цветке» Прокофьева обладает качеством синтетичности на уровне:

- Жанра балета, в котором взаимодействуют сказ, миф и музыка.
- Стиля произведения, в котором проявляются стилевые черты неоромантизма, неофольклоризма и футуризма.
- Драматургии, в которой разворачиваются два пласта – сказочно-мифологический и лирико-бытовой.

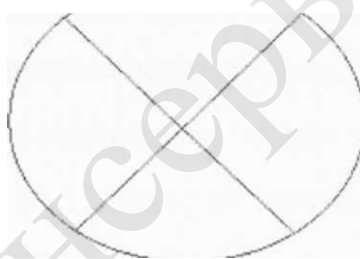
В центре художественно-образной системы балета – герой, который ищет совершенную форму искусства. Смыслом жизни Данилы является стремление к познанию универсальных пропорций бытия, что движет его поиски и приводит в подземный мир Хозяйки Медной горы. Идея всемогущества искусства сопряжена в балете с идеей всепобеждающей человеческой любви, которую олицетворяет Катерина. Она, чтобы вернуть Данилу, также совершает поход в сказочное царство Хозяйки и силой своей любви возвращает его к жизни.

И в сказках Бажова, и в балете Прокофьева символом совершенной универсальной формы является Каменный цветок. Камень – один из первых материалов, с которым соприкасалась рука человека⁴¹. «Внезапный убийца и послушный инструмент, хранитель стихий огня, и воды, камень был изначально тайной из тайн» [там же]. И. Шептунова, исследуя эзотерические смыслы камня и художественный процесс работы с ним, пишет: «Тесание камня – это единоборство с тяжёлым и твёрдым материалом, его медленное преодоление, порождающее текучую в том же ритме и столь же основательную мысль. Ваятель связан с камнем особыми связями, покоряя его, он покоряется ему: и действие, и познание неразрывно связаны в этом единоборстве» [там же]. Следы сюжета о единоборстве Мастера и Камня находим и Ветхом Завете: «Если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тёсанных. Ибо, как скоро наложишь на них тесло своё, то осквернишь их» [Исход 20, 25]. И. Шептунова также вводит такой термин, как «строительная жертва», а камень рас-

⁴¹ Мастер обрабатывает поверхность камня, как целину, превращая его в поле-пашню. Таким образом, представление о магической силе нетронутного, девственного камня восходит к древнейшему культу Матери-земли, получившей свое развитие в мифах о Кибеле, Медее, кавказской дочери зверей Дали, индийской Деви-Парвати, дочери Хималая [Шептунова И. Скрытое в камне: космогония «Вастсутра-Упанишады» // Искусство и религия. М., 1998. С. 228–229].

смаатривает как «объект демиургического акта – создание упорядоченного архитектурного космоса в бесформенной материи»⁴² [Шептунова И. Скрытое в камне: космогония «Вастсутра-Упанишады» // Искусство и религия. М., 1998. С. 230–231].

Сотворение скульптуры – это процесс извлечения образа, освобождение его от аморфной массы вещества, требующее от Мастера не только физических усилий, но и особых знаний, позволяющих ему противопоставить хаосу каменной глыбы гармонию явленной формы. Свой труд скульптор начинает с выполнения чертежа. «Все части этого ритуала выполняют с особой тщательностью по отношению ко времени, пространству, порядку вещей. Здесь всё имеет значение – направление линий и порядок их вычерчивания. Сначала – круг. Круг – это Вселенная. В его форме – дыхание жизни, как в человеке разум. Круг рассматривается в своей двуединой природе – как диалог статичного и динамичного начал, мироздания и познающего интеллекта. В форме круг соединяются бесконечное и конечное, потенция и данность, бессмертие и время. Прямые линии, которыми надо разделить круговую янтру – “линии огня” и “линии воды”, то есть вертикали и горизонталы, а также “косые линии ветров”. Из сочетания этих алхимических первоэлементов и простейших геометрических фигур возникает план бытия. Картина мироздания завершена» [там же: с. 223–224, 237]:



Эту схему мы уже приводили в I главе работы (с. 37), но в несколько ином контексте. Если рассмотреть её не в плоскостном виде (мёртвом как камень), а в объёмном (живом, как цветок), обнаруживается наличие ещё одного символа сакральной геометрии – фигуры песочных часов, несущих идею бесконечности. Песочные часы – вариант Чаши Вечности, известной в культуре как Чаша Причастия в

⁴² В ряд с уральским сказом о Даниле-мастере и Хозяйке Медной горы, где повествуется сюжет о власти Мастера над Камнем и Камня над Мастером, можно поставить греческий миф о Пигмалионе и Галатее, сказание иранского эпоса о камнетесе Фархаде и царственной красавице Ширин (на сюжет которого в 1961 году был создан балет А. Мелихова «Легенда о любви»).

Христианстве, Чаша Грааля в романской мифологии и символ Джим-Шит в восточной философии. В балете этим символом является малахитовая чаша Данилы.

В сюжете о «Каменном цветке» – архетипическая ситуация: Мастер стремится обтесать камень по высшим законам мироздания, найти в земной форме высший космический смысл. Он, как и Орфей, силой своего искусства, вносит в мир красоту и гармонию. Подобный сюжет во многом перекликается с мифами об Орфее и Альцесте. Все эти герои готовы перемещаться, путешествовать в нереальный мир ради своего идеала. Так, Орфей пытается вернуть Эвридику из царства мёртвых, а Альцеста идёт на смерть ради супруга, но её спасает Аполлон. Также Данила и Катерина переходят границу реального мира и достигают своей цели в глубинах Медной горы. Очевидное сходство позволяет говорить о наличии в балете «Сказ о каменном цветке» Прокофьева *орфической концепции*.

Суть орфической концепции заключается в особом типе содержания произведения, в котором либо есть герой орфического типа, либо отражены особенности творческого процесса. В сюжете «Сказа о каменном цветке» есть оба признака. Здесь нет необходимости воспроизводить историю орфизма⁴³. Выделим лишь наиболее значимые художественные явления в отечественном музыкальном наследии, которые близки художественной концепции балета. В ряду орфических концепций мелодрама «Орфей» Е. Фомина (1792); оперы «Руслан и Людмила» (1841) М. Глинки; «Снегурочка» (1881), «Садко» (1896) и «Моцарт и Сальери» (1897) Н. Римского-Корсакова; «Иоланта» (1891) П. Чайковского; балеты «Аполлон Мусагет» (1928) и «Поцелуй феи» (1928), «Игра в карты» (1936) и «Орфей» (1947) И. Стравинского.

Следует отметить, что в XX веке орфическая концепция находит множественный спектр выражения и обогащается новыми чертами – наполняется социальным и эстетическим смыслом, приобретая широкое культурологическое значение. А. Тасалов в работе «Прометей или Орфей. Искусство технического века» выделяет несколько характеристик, которые ярко выражают идеи орфизма:

⁴³ Проблемы орфизма исследуют: Л. Кириллина «Орфизм и опера» (1992), А. Королёва «Неоклассицистское балетное творчество И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции» (2005), Л. Мэмфорд «Искусство и техника» (1946), А. Тасалов «Прометей или Орфей» (1967), У. Тенесси «Орфей спускается в ад» (1992).

1. Искусство как критико-гуманистическая модель «целостного человека».
2. Искусство как миф и новая религия для современности.
3. Искусство как «конструктивная вселенная», как символ организации и порядка в обстановке раздробленности и хаоса.
4. Искусство как прибежище индивидуальности, как оболочка, которую каждый может наполнить своим неповторимым переживанием и бытием.
5. Искусство как жизнестроительная функция – превращение богатства всех выработанных современным обществом способностей в качество творческой силы⁴⁴.

В балете «Сказ о каменном цветке» Прокофьева эти идеи выражаются в следующем:

1. Искусство как мировоззренческая модель, как некая «картина мира» в XX веке отличается рядом специфических свойств. Одним из них является «соединение несоединимого». Творцы XX века соединяют в одном художественном тексте признаки различных стилей (все варианты «нео-...», и «поли-...»); различных жанров (опера-мистерия, опера-оратория, опера-балет, балет-пантомима, сценическая кантата, симфонический псалом и др.)⁴⁵; различных эстетических моделей (восток – запад, элитарное – массовое, реальное – мифологическое, социально-идеологизированное и «искусство ради искусства»). Культурологический плюрализм отражает сложные процессы развития европейской цивилизации в Новейшее время. Существование множества тенденций в одном пространстве-времени породили такие художественные явления, в которых, с одной стороны, проявляются «осколки» историко-стилевых моделей прошлого и, с другой стороны, они образуют некое новое качество, которое можно определить как интерпретирующий стиль. Меру их органичного соединения определяет талант художника, творца. В балете Прокофьева «Сказ о каменном цветке» достигнут органичный классический синтез по форме и содержанию.

2. Очевидно, что формой выражения художественной концепции для композитора становится история, взятая не из реальной жизни, не окрашенная в гражданские тона, не связанная с политическими ло-

⁴⁴ Тасалов А. Прометей или Орфей. Искусство технического века. М., 1967. С. 124–125.

⁴⁵ Например: опера-мистерия «Кристофор Колумб» Д. Мийо; опера-оратория «Царь Эдип», опера-балет «Свадебка», балет-пантомима «История солдата» И. Стравинского; сценическая кантата «Кармина Бурана» К. Орфа; симфонический псалом «Царь Давид» А. Онеггера.

зунгами. Художественный мир балета насквозь сказочен. Приведём ассоциацию. В фильме А. Куросава «Тень воина» герой произносит: «Лучшей формой сказать людям правду является сказка». И миф, и сказка в балете Прокофьева – метафора о жизни художника в современном мире. В жизни Мастера стоит выбор между добром и злом, муками творчества и земными благами, нищетой и богатством, бесславием и триумфом.

3. Раздробленность и хаос современного мира могут быть приведены в гармонию только сильной личностью, способной творить художественную реальность, то есть, приближаясь к процессу сотворения, конструирования вселенной Всевышним создателем⁴⁶. Грубость и жестокость современного мира способны нейтрализоваться при создании Мастером Прекрасного – такого художественного пространства, в котором зло наказано, любовь торжествует, тайна искусства в руках художника.

4. Тем самым, Мастер, его индивидуальность, его неповторимые переживания и бытие становятся эстетическим кодексом, по которому он узнаваем и который останется после его физической смерти. Для Прокофьева таким кодексом стали классическая ясность логики, чистота форм, культ красоты, гуманизация вечных тем искусства (любовь, добро, счастье). «Как бы не менялась траектория его творчества, он всегда оставался художником объективного типа» – пишет М. Арановский⁴⁷. Говоря о мировоззрении Прокофьева, его эстетических установках, нужно отметить ещё одно качество, присущее его музыке – оптимистическое восприятие мира. И. Нестьев подчёркивает, что произведения Прокофьева были пронизаны «верой в жизнь, в могущество человека, в созидательную силу труда и искусства»⁴⁸.

5. При этом Мастер превращает богатство всех выработанных современным обществом способностей в некое живое эстетическое переживание. В этом процессе отражаются грани искусства своего собственного, отечественного и зарубежного, настоящего и прошлого, академического и народного; а также музыки, литературы, танца, кинематографа.

⁴⁶ Неслучайно и само божество в древности изображалось в виде камня - *шандала* - в форме рисового зерна или в других формах. Древние алтари, как известно, строились под открытым небом и кладка камней строго ориентировалась по сторонам восхода и захода солнца. Среди самых известных каменных храмов: Стоунхендж в Англии; каменные ряды Бретани во Франции; комплексы в Махабалипураме, Эллуре, Бадами, и на острове Элефанта в Индии; дольмены в России.

⁴⁷ Арановский М. Расколотая целостность // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 838–839.

⁴⁸ Нестьев И. Жизнь С. Прокофьева. М., 1973. С. 601–602.

Прокофьев в последнем театральном произведении выводит на сцену героя, который оказался созвучен современникам и самому себе. Лишь кратко упомянем, что в это время набирает силу послевоенный авангард. Продолжаются поиски новых эстетических программ, идут эксперименты в сфере звука и формообразования и т.д. Балет «Сказ о каменном цветке» явил собой образец одной из последних крупных художественных концепций, прочно связанных с традицией⁴⁹. Прокофьев сам выступает как Орфей – певец классического в искусстве. Иными словами, Орфеем может мыслиться не только герой сюжета, но и его создатель в любом жанре, в любом историческом периоде. Так, Л. Кирилина в статье «Орфизм и опера» выдвигает идею композитора-Орфея. Она пишет: «Живой музыкант – творец, композитор, тоже является Орфеем»⁵⁰.

Как тайна цветка и тайна любви несут Даниле-мастеру смысл и счастье жизни, так и композитор, подобно своему герою, на протяжении всего творчества искал модель совершенного искусства, истинной красоты. С. Левин верно замечает, что «самое высокое выражение находит в нём (балете) сокровеннейшая для композитора тема поисков художественной правды»⁵¹. Н. Чернова «добавляет»: «“Каменный цветок” Прокофьев написал как раздумье о судьбе художника. Смыслом и сутью его музыки стал мир творческой души. Сюжеты “Малахитовой шкатулки” дали Прокофьеву лишь повод к тому, чтобы на их основе осмыслить подвижничество творческой личности»⁵².

⁴⁹ Следует отметить, что 50-е годы XX века – некий рубеж, «эпицентр», с которого начинается эпоха Постмодернизма. В культуре наблюдается, говоря словами А. Соколова, эффект «договаривания» [Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004. С. 10] ранее сложившихся концепций. Возникает целый пласт, который можно назвать классикой XX века: балеты «Орфей» (1948) и «Похождения повесы» (1951) И. Стравинского; оратория «Песнь о лесах» (1949) и «24 прелюдии и фуги» (1951), 10-я симфония (последняя традиционная симфония автора, 1953), 2-я ред. оперы «Катерины Измайловой» (1956) Д. Шостаковича; симфония № 27 (1949) Н. Мясковского; 2-я ред. балета «Гаянэ» (1952) и балет «Спартак» (1956) А. Хачатуряна; балет «Медный всадник» (1949) М. Глиэра; «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956) Г. Свиридова; опера «Укрощение строптивой» (1957) В. Шебалина. В зарубежной музыке этого периода наблюдается та же тенденция: музыкальная трагедия «Антигона» (1943), 2-я ред. музыкально-сценической кантаты «Лука» (1950) и сценический триптих «Плачи» (обработка сочинений К. Монтеверди, в том числе оперы «Орфей», 1940, постановка 1958) К. Орфа; опера «Моисей и Арон» (1954) и литургическая музыка «*De profundis*» (1950) А. Шёнберга; опера «Поворот винта» (1954) и балет «Принц Пагод» (1957) Б. Бриттена; 5-я симфония (1950) А. Онеггера; симфония «Гармония мира» (1951) П. Хиндемита.

⁵⁰ Кириллина Л. Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. № 4. С. 85.

⁵¹ Карп П., Левин С. «Каменный цветок» С.С. Прокофьева. Л., 1963. С. 7.

⁵² Чернова Н. Балет 1930–1940 годов // Советский балетный театр. М., 1976. С. 150.

Возможно, данный сюжет для Прокофьева имеет автобиографический смысл, но это тема отдельного исследования. Здесь же заметим, что Прокофьев, как и его герой, пройдя длительный творческий путь и познав законы различных векторов искусства, создаёт сказ о силе красоты и любви, которую творит Мастер XX века.

В одном из интервью Прокофьев сказал: «Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, незыблемый кодекс искусства»⁵³.

Будто горсть самоцветов рассыпались сказы Бажова. Прокофьев, как и Данила-мастер, сотворил из них произведение искусства, по силе и красоте подобное Каменному цветку.

ШАБАЕВА

ДИПЛОМ

⁵³ цит. по: Творческие портреты композиторов. М., 1989. С. 277.

**«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»
П.И. ЧАЙКОВСКОГО:
ФЕЕРИЯ, СКАЗКА,
АКАДЕМИЧЕСКИЙ БАЛЕТ**

ВЫПУСК 2008 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

Жанровый синтез в балете «Спящая красавица» П.И. Чайковского

- § 1. Жанр феерии
- § 2. Жанр волшебной сказки
- § 3. Жанр большого академического балета

Глава II

Интонационная лексика

в балете «Спящая красавица» П.И. Чайковского

- § 1. Образная сфера фей
- § 2. Сказочная образная сфера
- § 3. Образная сфера придворного церемониала

Глава III

Драматургия финалов в художественной концепции балета

«Спящая красавица» П.И. Чайковского

(на материале постановки К. Сергеева (1989 г.) по оригинальной хореографии М. Петипа)

- § 1. Драматургия трагических финалов: Пролога и I действия
- § 2. Драматургия финалов-апофеозов: II и III действий

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В истории мирового балетного искусства «Спящая красавица» П.И. Чайковского занимает особое место. Данный балет представляет определённый этап в развитии *общеевропейской театральной культуры*, являя собой классический образец балетного жанра. При этом «Спящая красавица» знаменует *расцвет творчества П.И. Чайковского* с его магистральной идеей – победы Добра и Любви над Злом и Роком в мире Красоты. В дипломной работе этот шедевр изучается в ракурсе проблемы жанрового синтеза феерии, сказки и академического балета.

Жанр *феерии* обогащает содержание балета помимо чудесно-фантастического, мифологического начала, присутствия волшебных персонажей и волшебных предметов наличием определённых архетипических ситуаций. В «Спящей красавице» эти ситуации выражены, с одной стороны, символами рождения, смерти, воскрешения, инициации, а с другой стороны, конфликтом двух основополагающих сил мироздания – Зла и Добра.

Обозначенный конфликт находит отражение в интонационной лексике балета, разворачиваясь как *образная сфера фей*, представленная столкновением символических героев «волшебного вредителя» – феи Карабосс – и «волшебного помощника» – феи Сирени. Конфликт двух сил раскрывается через противопоставление комплексов интонаций: у феи Карабосс – роковых и агрессивных, у феи Сирени – волшебных, лирических и этикетных.

Конфликт, воплощённый в интонационной лексике, находит своё продолжение в средствах декоративного оформления и хореографической пластики. В декоративном оформлении – это соотношение чёрного цвета с золотыми украшениями в костюме феи Карабосс – с сиреневым костюмом феи Сирени. Хореографическая пластика визуализирует конфликт двух сил через сочетание гротескных движений в пантомиме феи Зла – и плавных, изящных движений в классическом танце на пуантах феи Добра. Таким образом, в балете «Спящая красавица» Чайковского преломлены жанровые признаки феерии с присущей ей мифологической основой. Последняя находит своё выражение и в сюжетно-композиционной логике:

- этапу «Символ» соответствует финал Пролога – *рождение* чудесного ребёнка, приводящее к столкновению архетипических сил, символизирующих Зло и Добро;

- этапу «Кризис» – финал I акта – трагическая кульминация балета, связанная со *смертью-сном* принцессы и королевства Флорестана;
- этапу «Ритуал» – «Панорама» из II акта – некая остановка физического времени, момент *инициации принца* Дезире и его *посвящения* феей Сирени в мир волшебного Добра;
- этапу «Реинтеграция» – симфонический антракт «Сон» между II и III актами – сцена победы Добра над тёмными силами: Дезире разрушает чары феи Карабосс *через волшебный поцелуй*, в результате чего принцесса Аврора и королевство Флорестана *возрождаются* к жизни;
- этапу «Новый символ» – Апофеоз из III акта – заключительная сцена балета: торжественное, монументальное, исполненное подъёма и мощи празднество Света и Добра на *свадебной церемонии* героев, что символизирует утверждение гармонии и порядка в новой возрождённой жизни Авроры и Дезире.

Жанр *волшебной сказки* проявляется в балете как логическое движение этапов волшебного сюжета, а также через действие композиционных кодов сказок: функционального, пространственно-временного и предметного.

Действие композиционных кодов сказок проявляется в балете Чайковского на трёх уровнях. Первый связан с логикой последования определённых функций сказок: так, логика волшебной сказки, раскрытая в художественном тексте Ш. Перро, представлена в балете Чайковского в фабульной драматургии:

Пролог – рождение Авроры, предсказание Карабосс и запрет прясть;

I акт – похищение принцессы злой феей (столетний сон Авроры);

II акт – появление Дезире, его диалог с феей Сирени;

III акт – известие об Авроре, путь в королевство Флорестана с помощью феи Сирени и свадьба.

Второй код – пространственно-временной, проявляющийся в фиксации любой сказки во времени и пространстве – определяет время событий узловых моментов в балете: смерти-сна принцессы и королевства, а также их возрождения к жизни. Предметный код, представленный в сюжете, обнаруживается и на уровне сказочной предметности. В балете «Спящая красавица» он связан с наличием особых волшебных предметов: волшебной палочки и веретена.

Интонационная лексика *сказочной образной сферы* рассматривается в работе как развёртывание двух драматургических линий: лирического героя – принцессы Авроры и волшебных героев – персо-

нажей сказок Перро. В характеристике принцессы Авроры высвечивается несколько образных ракурсов: лирический, этикетный и драматический. Так, лирический и этикетный ракурсы подчёркивают близость принцессы с её крёстной матерью – Феей Сирени, а драматический указывает на судьбоносное значение феи Карабосс в жизни юной Авроры.

Выявлено, что основным идеям, раскрывающим образ главной героини, *контрапунктирует драматургическая линия волшебных героев*. Основу их интонационной лексики составляет наличие комплекса скерцозных интонаций, а также интонаций, характеризующих определённых персонажей, как, например, интонация «птицы» в сюите Синей птицы и принцессы Флорины. Значение образов сказочной сферы особо подчёркнуто в III акте, когда к главным героям во время свадебной церемонии присоединяются все персонажи сказок Перро, где они представлены сольными хореографическими номерами.

Сказочная образная сфера развёртывается в балете, очерчивая ход событий в финалах (от трагических – к апофеозу): от возникновения жестокого пророчества о смерти Авроры в Прологе – к его свершению в I акте – через снятие пророчества волшебным поцелуем Дезире во II акте – к торжеству любви и жизни в Апофеозе III акта.

Жанр *академического балета*, для которого характерна чёткость линий танца, грация, изящество, как нельзя лучше передаёт поэтичность сюжета о «Спящей красавице». В работе показано, что структурные единицы академического балета представлены в балете Чайковского как взаимодействие двух хореографических форм: *классическая сюита* становится основной в воплощении образов главных героев, в судьбе которых возникает конфликт – они преодолевают его; соответственно, характерные персонажи раскрываются в *характерных сюитах*. В работе подчёркивается, что два типа хореографических форм взаимодействуют: классические сюиты наполняются характерностью, изобразительностью в передаче образов, а характерные идиализированностью и одухотворенностью, что связано с одним из ведущих принципов творчества композитора – *симфонизацией балета*.

Отмечается также, что в «Спящей красавице» Чайковского средствами академического балета воплощена атмосфера происходящих событий: движения и пластика кордебалета воссоздают *художественное пространство «галантного» XVIII века*. На уровне интонационной лексики галантность выражена в трёх образно-

драматургических ракурсах: «благородном», «изящном» и «торжественном». Вместе взятые, они направлены на воссоздание зрелищности при воплощении основных событий: таковы бал дарения (Пролог), танцы по случаю дня рождения Авроры (I акт), танцы свиты принца (II акт) и бал на свадьбе главных героев (III акт). Симметричность, грация хореографических линий и композиций гармонизует и упорядочивает сценическое пространство, создавая единство всех уровней жанрового синтеза.

В художественной концепции произведения средства академического балета сопряжены с развитием в драматургии образной сферы придворного церемониала с её важнейшей идеей *Красоты*⁵⁴. Как известно, Красота – это разновидность категории «прекрасного», ей присущи такие качества, как «гармоничность, совершенство, упорядоченность»⁵⁵. Не случайно А. Буров называет красоту «одним из величайших тайн природы, действие которой нам дано ощущать, но не дано познать»⁵⁶. Для Чайковского в балете «Спящая красавица» категория Красоты является синтезирующей все уровни художественного целого: Красота – это некий сверхобраз балета, более того – суть эстетического кредо композитора.

Подводя некоторые итоги данной работы, необходимо наметить возможные векторы дальнейшего изучения этого гениального произведения. Перспективным видится *углубление исторического подхода*:

⁵⁴ Пифагорейцы понимали под Красотой «гармонию, внутренне присущую вещам, источник которой они усматривали в мифологически понимаемых количественных отношениях» [Краткий словарь по эстетике / Ред. М. Овсянников. М., 1983. С. 79]. Красота в понимании Гераклита – «результат единства и борьбы противоположностей» [там же].

В классицизме категория Красоты связана с рационалистичностью, изяществом. Высшим предметом искусства Классицизм «провозгласил красоту в общественной жизни, отождествляемую с добром и государственной целесообразностью» [БСЭ. Т. 2 Т., 1970 С. 331]. В эпоху Просвещения создается самостоятельная наука, изучающая категорию Красоты, которая называлась «наука о прекрасном». Здесь Красота понималась как «посредующее звено между разумом и чувством, отвлеченным долгом и естественными впечатлениями, как единообразие правды и идеала в искусстве» [там же].

В эстетике XVIII–XIX веков Красота воспринималась как «свойства, качества, отношение самой материальной действительности» [там же]. В эстетике к. XIX – н. XX веков Красоту связывали с идеалистической позицией в искусстве. Основная художественная ценность Красоты должна «обуславливаться правдивым отражением жизни, выражением гуманистических идеалов, а также мастерством, создающим форму, гармонически соответствующую содержанию» [там же]. Ю. Бореев в книге «Эстетика» отмечает: «Человек заставляет мир светиться красотой. Только человек вносит красоту в природу, которая сама по себе лежит “по ту сторону прекрасного” и “безобразного”, она “внеэстетична”, как и “внеморальна” или “внелогична» [Борев Ю. Эстетика. М., 1975. С. 55]. Таким образом, искусство воплощает в своих образах идеал Красоты. Великие произведения неувыдаемы, в них выражаются и закрепляются высшие достижения в освоении мира по законам Красоты.

⁵⁵ Краткий словарь по эстетике / Ред. М. Овсянников. М., 1983. С. 79.

⁵⁶ Буров А. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 182.

более расширенное рассмотрение предыстории, с одной стороны, и продолжение художественных идей Чайковского в развитии балета XX века, с другой. Сделаем предположение, что «после Чайковского» эволюция балета-феерии на сказочный сюжет осуществляется по двум линиям – «чистого» («белого») и «сюжетного» спектаклей. Речь идёт о балетном творчестве И. Стравинского (прежде всего, балетах «Аполлон Мусaget» и «Поцелуй феи») и С. Прокофьева («Золушка»).

Продуктивность изучения темы «*Чайковский – Стравинский*» очевидна. Неслучайно многие исследователи с различных точек зрения рассматривают, каковы уровни соприкосновения творческих идей двух гениев балетной музыки. Следует отметить ряд суждений музыковедов на эту тему.

Г. Жуковской описывается преемственность Стравинским композиционных форм классического балета, получивших одно из лучших своих воплощений в музыке Чайковского. Автор отмечает, что «балеты Стравинского являют нам сам дух классического танца, его красоту, стройность, логичность, уравновешенность, создающие высокий настрой чувств, как и подобает классическому искусству»⁵⁷. Кроме этого, автор пишет: «Хотелось бы провести ещё одну параллель между творчеством Стравинского и Чайковского. Музыку обоих композиторов пронизывает танцевальное начало; в ней отражены черты буквально всех известных композиторам танцев от гавота, менуэта, вальса у Чайковского до регтайма у Стравинского, преломлённые через национальные традиции» [там же, с. 131].

Весьма ценно высказывание А. Королёвой о том, что «воплощение идеала аполлонической красоты в музыке балета проявляется через диалог с теми явлениями в искусстве, которые можно назвать классическими в широком смысле этого слова. В данном случае это искусство французского классицизма и «классицистская» линия творчества Чайковского (представленная «Спящей красавицей» и «Струнной серенадой»)»⁵⁸. Кроме этого, О. Шмакова отмечает, что «с творчеством композиторов XIX века связана важная тенденция в развитии жанра – симфонизация балета, которая наиболее ярко заявила о

⁵⁷ Жуковская Г. Возвращение классического танца в балетном театре Стравинского // И.Ф. Стравинский: Сб ст. МГК им. П.И. Чайковского. М., 1997. Вып. 18 С. 132.

⁵⁸ Королёва А. Неоклассицистское балетное творчество И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 10.

себе в музыке П.И. Чайковского. И. Стравинский особенно восхищался “Спящей красавицей”»⁵⁹.

Сам композитор (И. Стравинский) о постановке данного балета в «Русских сезонах» С. Дягилева в 1921 году писал: «Это было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сути, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над “случайностью”»⁶⁰.

Ещё один из аспектов диалога творчества Чайковского и Стравинского рассматривает М. Друскин, говоря о тяготении Стравинского к пластике итальянского мелоса: «Теперь Стравинский увлекается тонально очерченной протяжённой, “долгой” мелодией. Он будет искать итальянские отзвуки в русском мелосе Глинки или Чайковского (что найдёт отражение в опере “Мавра”, балете “Поцелуй феи”»⁶¹. На данный факт в творчестве композитора указывает и другой исследователь – Б. Ярустовский, отмечая возникновение у Стравинского «стремления вернуть музыке протяжённую мелодию, совсем было утерянную во многих прежних его сочинениях»⁶². Стравинский осознавал эту тенденцию в своём творчестве: «Возвращение к изучению и разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым. Вот почему мысль написать музыку, где всё бы тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала», – так композитор пишет о замысле балета «Аполлон Мусагет»⁶³.

К сказанному следует добавить, что эстетико-философские принципы Стравинского, впервые ярко реализованные в балете «Аполлон Мусагет», оформились именно в то время, когда композитор делал аранжировку и оркестровку музыки балета «Спящая красавица» Чайковского (1921–1941). Стравинский писал: «*Контакт с музыкой Чайковского установился у меня в 1921 году*, когда по побуждению Дягилева я содействовал возобновлению “Спящей красавицы”,

⁵⁹ Шмакова О. Неоклассический театр И.Ф. Стравинского: Уч. пособие. Волгоград, 2007. С. 46–47.

⁶⁰ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 137.

⁶¹ Друскин М. И. Стравинский. Л., 1979. С. 97.

⁶² Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1969. С. 171.

⁶³ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 199.

оркестровав два куска. Работа над этими номерами вызвала во мне аппетит к сочинению “Поцелуй феи”»⁶⁴. Как отмечает А. Королёва, «балет “Поцелуй феи” являет собой уникальный образец диалога-взаимопроникновения двух ярко индивидуальных стилей Чайковского и Стравинского. Фигура Чайковского становится для Стравинского идеалом Художника, а его судьба – поводом для создания философской концепции, связанной с темой творчества и творческой личности»⁶⁵.

Тем самым, исходя из вышесказанного, значение балетного творчества Чайковского в развитии идей неоклассицизма Стравинского, ярко представленных, прежде всего, в балетном жанре, трудно переоценить.

Другой исследовательский вектор, который в настоящее время малоизучен в музыкознании и также связан с вопросами исторической преемственности, может быть определён как «*Чайковский – Прокофьев*». Известны лишь некоторые высказывания учёных относительно обозначенного ракурса. Так, С. Катанова пишет: «Прокофьев, подобно Чайковскому, сочетал в себе талант и симфониста, и оперного драматурга, что ярко проявилось в его зрелой балетной триаде. В этом синтезе – корни эстетических принципов прекрасной балетной музыки композитора. С ним связаны её лучшие тенденции – симфонизация балетной партитуры и создание броских портретных характеристик»⁶⁶.

Другой известный исследователь творчества Прокофьева – И. Нестьев, говоря об одной из жемчужин творческого наследия композитора – балете «Золушка» – отмечает, что «композитор обратился к форме большого балета с обилием завершённых номеров и с ведущей ролью танца, а не свободного пантомимического действия»⁶⁷.

Обобщая сказанное музыковедами, становится ясным, что Прокофьев при создании «Золушки» воплотил жанровые формы, кристаллизовавшиеся в музыке Чайковского. Об этом пишет и С. Катанова: «Идея танцевального решения “Золушки” воскресила широко развёрнутые композиции, характерные для классического ба-

⁶⁴ Цит по: Рождественский Г. Стравинский и Чайковский // Стравинский. Статьи и материалы. М., 1985. С. 252.

⁶⁵ Королёва А. Неоклассицистское балетное творчество И.Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 13.

⁶⁶ Катанова С. Музыка современного балета. Очерки истории и теории. Л., 1980. С. 65.

⁶⁷ Нестьев И Жизнь С. Прокофьева. М., 1973. С. 504.

лета Чайковского»⁶⁸. По мысли исследователя, сближает двух драматургов то, что «особенную роль [в балете] обрёл вальс. Прокофьев вновь обратился к русской национальной традиции балетных и симфонических вальсов Глинки и Чайковского. Вальс стал лейтжанром в музыкальной характеристике главной героини и вместе с тем важным опорным звеном музыкальной драматургии балета» [там же]. Кроме этого, одно из отличительных качеств творческого метода Чайковского – опора на лирику – нашло отражение в музыкально-художественной концепции «Золушки»: «лирика составляет сердцевину драматургии балета», – на это качество музыки Прокофьева в «Золушке» обращает внимание К. Зенкин⁶⁹.

Иными словами, пути исследования проблемы преемственности Прокофьевым творческих идей Чайковского лишь были намечены в музыковедении, но не получили подробного рассмотрения.

В заключение настоящей работы ещё раз следует подчеркнуть, что балетное творчество П.И. Чайковского имеет непреходящую ценность как в художественной исполнительской практике, так и в осмыслении феномена музыки композитора, то есть в области музыкознания. Очевидным как и для профессионалов, так и для широкой публики является то, что Чайковский, желая создать «жанровый шедевр», воплотил эту высокохудожественную идею в балете «Спящая красавица», имя которому – Красота.

⁶⁸ Катанова С. Музыка современного балета. Очерки истории и теории. Л., 1980. С. 88.

⁶⁹ Зенкин К. Прокофьев и его «Золушка» // Сергей Сергеевич Прокофьев. М., 1990. С. 101.

ЮЛИЯ КУРАНОВА

ДИПЛОМ

**«ПЕРСЕФОНА»
И.Ф. СТРАВИНСКОГО:
К ВОПРОСУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

ВЫПУСК 2010 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

Образ Персефоны в истории культуры и искусства

- § 1. Образ Персефоны в древних мистериях
- § 2. Образ Персефоны в истории искусства
- § 3. Образ Персефоны в интерпретации Гомера и А. Жида

Глава II

Персефона И.Ф. Стравинского

в авторской и исследовательской интерпретации

- § 1. «Персефона»
в литературно-публицистическом наследии И. Ф. Стравинского
- § 2. Жанрово-стилевые модели «Персефоны» И.Ф. Стравинского
в исследовательской интерпретации
- § 3. Художественная концепция «Персефоны» И.Ф. Стравинского
в исследовательской интерпретации

Глава III

«Персефона» в художественном мире И.Ф. Стравинского

- § 1. Музыкально-поэтические мотивы
в интерпретации И.Ф. Стравинским образа Персефоны
- § 2. Художественно-образная система «Персефоны» И.Ф. Стравинского

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая дипломную работу о художественной и исследовательской интерпретации «Персефоны» И. Ф. Стравинского – А. Жид, сделаем общие выводы и обозначим некоторые из перспективных направлений дальнейшего изучения темы.

Избранный авторами произведения мифологический сюжет, получивший широкое распространение в истории культуры и искусства, но весьма редко интерпретировавшийся в музыке, оказывается весьма созвучным духу времени композитора, «картине мира» первой половины XX века. Обращение к вневременным общезначимым духовным ценностям, которые несёт собой миф как система мировоззрения, во многом была продиктована крайне напряжённой психологической атмосферой в обществе. Апокалипсические настроения, философское осознание фатальности, трагичности жизни Человека в век атома и мировых войн, поиск способов восстановления утраченной гармонии порождают интерес к глубокой архаике. Апеллируя к творчеству Гомера, Стравинский и Жид сохраняют константные эстетико-философские мотивы образа Персефоны, такие как *Красота, Плодородие, Вечная жизнь* и привносят в него новые мотивы – *Любовь и Брак, Сон и Видения*, в том числе христианские – *Сострадание и Самопожертвование*. В результате языческие и христианские представления сливаются воедино, актуализируя глубинные смыслы Бытия. Образ Персефоны – умирающей и воскресающей богини – начинает ассоциироваться с образом Христа. Показательно, что центральной идеей художественной концепции произведения оказывается **«Жизнь – Смерть – Воскрешение»**.

Мифологичность, как отличительная черта мышления Стравинского, проявляется на нескольких уровнях: в структуре художественно-образной системы, драматургии и в музыкальном тексте «Персефоны». Художественно-образная система произведения имеет характерное разделение на «Верх» и «Низ», «Живое» и «Неживое», «Мужское» и «Женское», «Божественное» и «Человеческое». Эпический тип драматургии, приёмы «повтора» и «симметрии» также отражают логику мифа в данном произведении.

«Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского является воплощением главенствующих принципов эстетики композитора: преемственность традициям великого прошлого, следование современным тенденциям в искусстве при ярком вопло-

щении собственного стиля. Стремление к «Порядку» через «Диалог» с великим прошлым осуществляется приёмом «игры с моделью» (А. Баева). В результате «Персефона» может быть названа своеобразной «матрицей» исторически сложившихся жанрово-стилевых моделей.

Безусловно, обозначенную в дипломной работе тему нельзя считать окончательно изученной, что позволяет поставить ряд вопросов, требующих дальнейшего исследования. Перспективным является более детальное рассмотрение «французского» и «русского» стилей в музыке «Персефоны».

Продуктивным видится выявление ритуального начала в произведении в ряду таких сочинений, как балет «Весна священная», опера-оратория «Царь Эдип», «Симфония псалмов». Существенно углубил бы представление о «Персефоне» сравнительный анализ с мистерией «Мученичество Святого Себастьяна» Дебюсси, послужившей, по мнению Б. Ярустовского, образцом для Стравинского.

Дальнейшее изучение «Персефоны» возможно в сопоставлении с другими произведениями Стравинского, с целью выявить сквозные архетипы в творчестве композитора, более того – некий единый сюжет о трансцендентном герое. Возможно, «нитью Ариадны», объединяющей все произведения Стравинского, является диалектика «аполлоническое» – «дионисийское». Все эти аспекты изучения содержания творчества Стравинского могли бы позволить создать целостное представление о «семиосфере» (термин Ю. Лотмана), мифологической в своей основе поэтики композитора.

В заключение подчеркнём, что Персефона – единственный главный персонаж в театральном произведении, являющий облик «вечной женственности». Как и многие герои Стравинского, среди которых Китайский Император, Петрушка, Солдат, Царь Эдип, Орфей, Том, Персефона попадает в круговорот Жизни и Смерти, познавая истинные смыслы Бытия ради гармонизации и установления равновесия. Персефона как женский образ олицетворяет собой Красоту, Свет и Покой. Слово, звучащее на французском языке, являет особую интонацию, пронизанную Добротой и Божественной Благодатью. Женщина-Богиня в музыкально-поэтическом прочтении XX века несёт Надежду: зерно Веры будет прорасти вновь и вновь, ибо Человек – Природа – Бог едины и вечны. Стравинский писал: «Создатель сочинения участвует во всеобщем мироздании. Что в прежние времена называлось судьбой, роком, случаем, на самом деле я определяю как

всеобщий порядок. На земле есть равновесие, которое управляет всем <...> Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во всё существующее <...> **Я, конечно, верую в сверхъестественный миропорядок»**

[Стравинский И. Ф. Диалоги / Пер. с англ. В. Линник. Л.: Музыка, 1971. С. 182; Стравинский И. Публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. С. 123; Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 275].

ИННА ПЕХТЕЛЕВА

ДИПЛОМ

**АРХЕТИП ДЕВЫ-МАТЕРИ
В НЕОКЛАССИЧЕСКИХ ОПЕРАХ
И.Ф. СТРАВИНСКОГО**

ВЫПУСК 2012 ГОДА

Содержание

Введение

Глава I

**Неоклассические оперы И.Ф. Стравинского в свете научной
и публицистической литературы:
к вопросу воплощения архетипа Девы-матери**

- § 1. Из истории понятий «неоклассицизм» и «архетип Девы-Матери»
- § 2. Стравинский о неоклассических операх:
по страницам авторской публицистики

Глава II

Образ Иокасты

в концепции оперы-оратории «Царь-Эдип» И.Ф. Стравинского

- § 1. Архетипические характеристики Иокасты: от Софокла – к Стравинскому
- § 2. Музыкально-поэтические характеристики образа Иокасты

Глава III

Образы Энн Трулав и Бабы-Турчанки

в концепции оперы «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского

- § 1. Архетипические и музыкально-поэтические характеристики Энн Трулав
- § 2. Архетипические и музыкально-поэтические характеристики Бабы-Турчанки

Заключение

Литература

Приложение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дипломной работе были рассмотрены варианты воплощения архетипа Девы-Матери в неоклассических операх И.Ф. Стравинского. Иокаста в «Царе Эдипе», Энн Трулав и Баба-Турчанка в «Похождениях повесы» играют важную роль в концепции этих опер. Через отношения «Царица – Царь, «Мать – Сын», через «лирический треугольник» раскрывается сквозная художественная тема творчества композитора. Речь идёт о поиске универсального Закона Жизни и Смерти, основанного на нравственных и духовных принципах.

Следует подчеркнуть, что на **поэтическом уровне** данные образы являют сложное взаимодействие «позитивного» и «негативного» комплекса характеристик. Амбивалентность, свойственная любому архетипу, проявляется через механизм внутренней трансформации героинь. Так, Иокаста одновременно «позитивная» и «негативная» Дева и Мать. Энн трансформируется из «позитивной» Девы в «позитивную» Мать. А Баба-Турчанка претерпевает самую глубокую внутреннюю метаморфозу – из «негативной» Девы в «позитивную» Мать. Безусловно, сказанное имеет схематичный вид. Но при этом содержательное наполнение каждого из образов весьма гибкое, сложное, отражающее особый ракурс в раскрытии общей темы.

В работе показано, что **Иокаста** сначала произносит трагическую речь, как царица, которая хочет сохранить честь династии и верховной власти. Волевая, сильная женщина, она готова защитить Эдипа от «клеветы» оракулов. Но постепенное осознание виновности вызывает подобие крика; и она, как-будто, задыхаясь, издаёт экспрессивный возглас. В итоге падение царского величия сопровождается отчаянным жестом, и начинается агония ужаса от осознания произошедшего. Царица, преступившая Закон, избирает Смерть. Невозможность распутать нити Судьбы женщины, которая любит Эдипа как жена, будучи его матерью и матерью их детей, что приводит к трагической развязке. Погибая, оба очищаются и получают Знание: Смерть Лайя (Отца и Мужа) по воле Богов была неизбежной, потому что всё происходит по их Воле. Божественный Закон управляет Судьбой каждого, будь то пастух, вестник, царь или царица.

Как уже отмечалось, **Энн Трулав и Баба-Турчанка** в опере «Похождения повесы» – антиподы, позволяющие Тому Рейкуэллу преодолеть все искушения Ника Шедоу, в итоге обрести трансцендентное видение Богов и, можно сказать, пантеон культурных героев

(персонажей неоклассических произведений самого Стравинского). Воспринимаемое обывателями «безумие» Тома-Адониса на самом деле – новое состояние героя, который разговаривает с Богиней Любви – Венерой. Энн, простая деревенская девушка, своей чистотой и самопожертвованием смогла спасти Душу любимого человека. Тем самым Судьба уготовила им открытие главного Закона – Любовь выше всего – и Жизни, и Смерти. Энн, как святая, произносит Тому: «Тело превратится в прах <...> Но не будешь мной забыт». Вечно любить может только Богиня.

Баба-Турчанка после всех эксцентричных и диких выходов также, при расставании, говорит о высокой и вечной Любви, наставляя Энн: «Ты знать должна, что любит он тебя». Уходя в мир искусства и говоря «всему конец», Баба отрезает все межчеловеческие связи. Это тоже своеобразный «сдвиг» сознания, трансцендентный переход в новое состояние. Отныне она принадлежит только Богу Искусства и теперь её Закон – это Красота художественных форм.

Подытоживая ранее сказанное в дипломе, следует акцентировать, что на **жанрово-стилевом уровне** при работе с моделями **общим** для всех героинь является **лирический комплекс выразительности**. Тем самым композитор выделяет именно женское начало, т.к. лирические характеристики Иокасты, Энн и Бабы-Турчанки раскрывают такие качества, как нежность, душевность, глубина и красота чувств. Речь идёт о крайних разделах арии Иокасты (2 д.), арии Энн «Тихая ночь, о, найди мне Тома» (1 д., 3 к.: ц. 183), партии Бабы-Турчанки в дуэте с Энн «Дитя измену его забудь» (3д., 1 к.: ц. 112). В этих номерах Стравинский моделирует жанровые признаки арии *lamento*. К лирическому комплексу выразительности относятся также следующие модели:

Ария *bravure*: - средний раздел арии Иокасты (2 д.: цц. 100–116);
- в ариозо Энн (2 д., 2 к.: ц. 90).

Плач: - мотив «страдания» в арии Иокасты (2 д.: цц. 96–97);
- ариозо Энн «Любовь нашу вспомни»
в сцене на кладбище; (3 д., 2 к.: ц. 197).

Лирико-драматический романс:

- мотив «мольбы» (ц. 99, тт. 1–3);
- мотив «обречённости» (ц. 99, тт. 4–5);
- мотив «вопроса» в арии Иокасты (ц. 99, тт. 5–9).

- ариозо Энн «О нет, молю – я не отступлю!»
(2 д., 2 к.: ц. 125);
- партия Энн в терцете «Да я могу ему любовь отдать»
(3 д., 1 к.: цц. 128–130).

Колыбельная: - колыбельная Энн «Мимо чудных стран»
(3 д., 3 к.: ц. 254).

Общим для характеристики героинь становится мотив Судьбы, т.к. все являются главным героям в переломные моменты, когда те находятся на грани Жизни и Смерти. В арии Иокасты в опере «Царь Эдип» мотив Судьбы звучит в крайних разделах: его терцовая раскачка у литавр вызывает стилевые аллюзии с бетховенской темой из 5-й симфонии (цц. 103–105, ц. 117). В «Похождениях повесы» возникает также бетховенская коннотация: в Терцете Энн, Бабы-Турчанки и Тома ритм Судьбы пронизывает оркестровое сопровождение в кульминации (2 д., 2 к.: ц. 135).

Как стало видно в ходе анализа, кроме общих с точки зрения выбора жанрово-стилевых моделей, выделяются и **различия**. Прежде всего, последние касаются характеристики образа **Бабы-Турчанки**. Если Иокаста и Энн раскрываются через лирический комплекс выразительности (таковой частично встречается и у Бабы, о чём речь уже шла), то у Бабы основу составляет **гротескный комплекс** выразительности:

Пародия на модель арии lamento: речитатив «Мой милый»
(2 д., 2 к.: ц. 127);

Пародия на жанр плача:
притворные всхлипывания-реплики в Трио с Томом и Энн
на словах «Ждать так долго я не люблю»
(2 д., 2 к.: ц. 129);

Пародия на церемониальную торжественную музыку:
ритурнели в духе Генделя завершают Трио Тома, Энн и Бабы
(там же ц. 142);

Буффонная скороговорка: речитатив «Двух братьев знала»
(2 д., 3 к.: ц.: 157);

Пародия на арию мести:

ария «Презираешь! Не любишь! Травишь!»
(2 д., 3 к.: цц. 170–172);

Виртуозная каденция в сцене аукциона она кричит:

«Грабёж! Разбой! Воры! Пошли все вон!»
(3 д., 1 к.: цц. 98–108).

Как уже отмечалось, неоклассические оперы Стравинского – образец диалога с многовековой музыкальной традицией.

К *барочным* аллюзиям относятся:

Включение *риторических фигур*: у Иокасты мотив «сомнения» – *catabasis* на фоне триолей
(ц. 100, тт. 5–7;

Семантика рока в ум. VII₇: мотив «неотвратимости возмездия»
в арии Иокасты (ц. 113, тт. 4–5);

Воспроизведение манеры *bel canto*:

- в арии Иокасты (ц. 113, тт. 1–5),
- в кульминации ариозо Энн
«Пусть не случится это никогда!» (2 д., 2 к.: ц. 138),
- в Терцете реплика Бабы-Турчанки
«Милый! Что же, я сидеть здесь буду вечно?»
(2 д., 2 к.: ц. 129);

К. Монтеверди, И.С. Бах: аффект страдания
в последнем дуэте Энн и Тома в Бедламе
(3 д., 3 к.: ц. 249);

Пастораль: дуэт Энн и Тома «Лес проснулся»
(1 д., 1 к.: цц. 2–25).

Диалог с *классической* традицией усматривается во многих эпизодах анализируемых опер:

К.В. Глюк: кульминация в репризе арии Иокасты
(гаммообразные волны в оркестре как аффект ужаса в
ц. 116);

В.А. Моцарт: моделирование стиля оперы «Похождения повесы» («Так поступают все»: номерная структура, речитативы в сопровождении клавесина и т.д.);

Л. ван Бетховен: кабалетта Энн «Да, я иду к нему!»

(1 д., к. 3: цц. 197–198).

Романтический театр в «прочтении» Стравинского по-разному находит отражение в неоклассических операх. Так, в дипломной работе назывались:

М.И. Глинка, А.П. Бородина, П.И. Чайковский:

акорды-ощепенение (эллипсис) в арии Иокасты
(ц. 114. тт. 1–3);

Дж. Верди: «вердиевский многоплановый ансамбль» (Л. Дань-
ко) в Терцете Энн, Тома и Бабы-Турчанки

(2 д., 2 к.: ц. 131–140).

В заключение важно напомнить, что сам И.Ф. Стравинский в «Диалогах» отмечал, что для него важно работать **«в жанре оперы»** [с. 161]. Именно в этом направлении – оперные диалоги – видится **перспектива исследования** поднимаемых в дипломе проблем. Возможно, выделение жанрово-стилевых диалогов по национальным школам, по отдельным персоналиям (Стравинский – Моцарт, Стравинский – Верди и т.д.) даст ряд ценных наблюдений за историей стилей, интерпретацией вечных сюжетов, «мигрирующими интонациями» (термин Л. Шаймухаметовой). Самостоятельным вектором дальнейшего изучения видится анализ либретто и партитуры по рукописям автора (из Базельского архива). Третье направление «на перспективу» – это погружение в сферу «музыкального языка» маэстро с точки зрения ритма, гармонии, инструментовки и т.д.

Здесь же важно отметить, что для Стравинского опера как выражение глубоких идей и высокой музыкальности стала средоточием его неоклассических исканий. Женские образы, которые явились воплощением архетипа Девы-Матери, сфокусировали основные эстетико-философские и музыкально-художественные мотивы. Все они есть суть выражения универсального Закона, основанного на Любви: будь то Любовь в трагическом, лирическом или гротескном преломлении. Иокаста, Энн Трулав и Баба-Турчанка – троица, в которой воплотились разные лики Любви, но явившие единородную суть: они начало и конец крестного Пути их любимых. Они разделяют их Судьбу до конца, при переходе от Жизни к Смерти. Тем самым они становятся **символом Любви Вечной**.

АННА ЧЕРНИЦЫНА

ПРОЕКТ ДИПЛОМА

**«РЕЙНСКАЯ СИМФОНИЯ»
В КОНТЕКСТЕ
РОМАНТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ
Р. ШУМАНА**

IV КУРС, «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

Рабочий план

Введение

Глава I

Образно-интонационные сферы в «Рейнской симфонии» Р. Шумана

- § 1. Героическая сфера
- § 2. Скерцозная сфера и образы движения
- § 3. Лирическая сфера

Глава II

Особенности драматургии и концепция «Рейнской симфонии» Р. Шумана

- § 1. Драматургический профиль «Рейнской симфонии»
- § 2. Концепция «Рейнской симфонии» в контексте позднего творчества Р. Шумана

Глава III

«Рейнская симфония» Р. Шумана

в контексте немецкой культуры первой половины XIX века

- § 1. Образ Рейна в творчестве Р. Шумана
- § 2. Образ Рейна в немецкой литературе и живописи

Заключение

Литература

Приложение

КСЕНИЯ ТРОФИМОВА

ПРОЕКТ ДИПЛОМА

**«ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ»
Л. БЕРНСТАЙНА:
К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ
ЖАНРОВОГО СОДЕРЖАНИЯ МЮЗИКЛА**

III курс, «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

Рабочий план

Введение

Глава I

Из истории и теории жанра мюзикла

§ 1. Генезис и жанровые признаки мюзикла

§ 2. Исторические вехи жанра мюзикла

Глава II

Жанр мюзикла в творчестве Л. Бернштейна

§ 1. Эволюция мюзиклов Л. Бернштейна в отражении
исследовательской литературы

§ 2. Эволюция мюзиклов Л. Бернштейна в отражении
публицистической литературы

Глава III

«Вестсайдская история» Бернштейна как эстетико-философский феномен

§ 1. Жанровые признаки мюзикла в «Вестсайдской истории»

§ 2. Эстетико-философская концепция «Вестсайдской истории»

Заключение

Литература

Приложение

ЧАСТЬ 3

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

Оксана Шабаета

ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРОЛОГА В БАЛЕТЕ «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Пролог балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского имеет важную драматургическую функцию в общей концепции спектакля: здесь экспонируются образы фей. Сначала появляются добрые феи, которые одаривают прекрасную принцессу Аврору, затем вторгается злая фея Карабосс и произносит жестокое пророчество – смерть принцессы, а далее фея Сирени смягчает приговор. Важно подчеркнуть, что феи – образы, отражающие представления о космогонии бытия – Порядке и Хаосе, персонифицированные в балете как фея Сирени и фея Карабосс.

В Прологе наряду с экспонированием архетипического конфликта начинает развёртываться сюжет о воскрешении чудесной принцессы после сна-смерти благодаря силе любви принца. Тем самым сказочный сюжет об Авроре и Дезире включаются в один из мифологических сюжетов о борьбе Добра и Зла. Конфликт антогонистических образов в балете «Спящая красавица» подчёркнут в драматургии на нескольких уровнях: музыкальном, декоративном и хореографическом. Уровень музыкальной драматургии возможно рассмотреть через следующий комплекс выразительности: интонационную лексику, тембр, жанр, гармонию, ритм.

В *интонационной лексике* конфликт представлен в *лейтмотивах* феи Карабосс и феи Сирени. Так, при первом столкновении фей резко противопоставляются:

- агрессивная хроматическая мелодия с тритоновыми скачками в характеристике Карабосс и красивая, пластичная мелодия бесполутонового движения в характеристике Сирени;
- жёсткие тембры медной группы с пронзительным звучанием пистонов у феи Зла и теплые, мягкие тембры арфы, деревянных духовых и струнной группы у феи Добра;

- угрожающий мотив «саркастического смеха» Карабосс и нежный мотив «чудесной арфы» и лирические интонации Сирени.

Дальше и до конца Пролога конфликт в интонационной лексике фей расширяется: мотивам «саркастического смеха», «судьбы», «предсказания», «токкатному», «времени» и «заклятья», характеризующих фею Карабосс, противопоставляются интонации «чудесной арфы», «вдохновения» и «расцветания» в характеристике феи Сирени. Конфликт двух образов проявляется и на уровне **жанровой характеристики**: *инфернального скерцо* у феи Карабосс и благородного одухотворенного вальса у феи Сирени.

Своеобразие **гармонического языка** в характеристике феи Карабосс заключается в диссонантном, напряжённом звучании. Круг тональностей, связанных с образом феи Зла, таков: *e-moll* и *Es-dur* в Интродукции, *d-moll* и *g-moll* при вторжении феи Карабосс в финале Пролога, *H-dur* при появлении ремарки «Я не крёстная мать», *e-moll* в сцене предсказания, *f-moll* в сцене заклатья и *gis-moll* в танцах крыс и пажей злой феи. Сквозное значение в музыкальной характеристике феи Карабосс приобретает тональность *e-moll*. В гармоническом языке феи Карабосс следует отметить включение типичных для сферы сказочного Зла напряжённых уменьшенных и мистических по окраске увеличенных созвучий: в Интродукции – $УмDD^6_5$ и $УмVII^4_2$ в мотиве «саркастического смеха», $УмVII^4_3$ в мотиве «судьбы», $УмDD_7$ в «токкатной» интонации, в финале Пролога – $Ув^6_4$ и $УмVII^4_2$ в развитии мотива «саркастического смеха» в сцене появления феи Карабосс, $УмVII^6_5$ в сцене предсказания, $Ум^6_4$ в сцене заклатья.

Круг тональностей, связанный с характеристикой феи Сирени, следующий: *E-dur*, *Des-dur*, *C-dur*. Тональность *E-dur* приобретает значение лейттональности – в балете она встречается в Интродукции, в вариации из Пролога, в финале Пролога в сцене выхода феи Сирени. Таким образом, конфликтное соотношение образов феи Карабосс и феи Сирени выражено сопоставлением одноименных тональностей *e-moll* и *E-dur*, как основных при характеристике данных персонажей.

«Чистота» и гармоничность образа феи Добра подчеркнута в финале Пролога гармонически: это автентические обороты на тоническом органном пункте – $T^5_3-D_2-T^5_3$, $T^5_3-D_2-T^5_3-DD^4_3-D^4_3-T^5_3$.

Конфликт выражен и на **ритмическом** уровне. Ритмика в номерах феи Карабосс – острая, упругая, с преобладанием коротких длительностей, триольных и пунктирных фигур в размерах $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$. Подобная ритмика воссоздаёт гротескную пластику феи Карабосс.

В характеристике феи Сирени иной тип ритмических рисунков с ровным чередованием длительностей в размерах $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$, что передёт изысканность, грациозность и плавность движений феи Добра.

Итак, комплекс средств музыкальной выразительности направлен на создание двух образов, воплощающих основной конфликт в драматургии балета: жёсткой и агрессивной феи Зла и прекрасной, нежной феи Добра.

Декоративные средства усиливают полярность образов двух фей. Цветовое решение их костюмов (постановка Большого театра 1981 года) связано с определённой символикой. Так, фея Карабосс, олицетворяющая собой мировое Зло, облачена в *чёрную* мантию с *золотыми* украшениями. Чёрный цвет символизирует «несчастье» и «смерть», а золотой – «власть» и «величие» [5]. Именно несчастье, смерть и власть, невозможность отмены ужасного приговора, несёт фея Карабосс юной Авроре.

Представительница волшебного добра – фея Сирени – имеет соответствующую её имени сиреневую пачку. Сиреневый складывается из сочетания двух цветов: голубого и розового. Символика голубого цвета заключается в «возвышенности», «вечной молодости» и «бесконечности», так как это «цвет неба». Также, голубой цвет говорит о «счастливой любви» и «благодатной силе жизни» [там же]. Розовый цвет передаёт «нежность» и «юность», «искренность» и «скромность» [8]. Таким образом, костюм феи Сирени раскрывает присущие ей такие качества, как молодость, юность, счастливая любовь. Благодатную силу жизни смягчением приговора подарит Авроре фея Добра.

Усиливает конфликт двух фей и **хореографическое решение** финала Пролога. Основу танца феи Карабосс составляет *пантомима* – характеристика «драматического компонента» и «гротескного» начала [3, 53]. Она построена на угловатых движениях. Центральным хореографическим рисунком её партии является *фигура круга*. Круг – один из древнейших символов, имеющий множество значений, но общее для всех вариантов то, что круг – символ «вечности», «бесконечности», «времени в вечности» [1, 2, 4, 5, 6, 8]. В данном случае круг символизирует «вечный сон» принцессы Авроры, заключённый в словах феи Карабосс: «Она уснёт и сон её будет вечным» (ремарка композитора). Усиливают весомость страшного пророчества танцы крыс и карликов – свиты феи Карабосс – также облачённых в чёрные костюмы. Они кружатся в неистовом танце вокруг феи Карабосс, что напоминает ритуальную пляску.

Движения феи Сирени легки, пластичны и воздушны. Основа её танца – *классический танец на пуантах*, который наполнен «стремлением оторваться от поверхности земли», символизирующий возвышенность образа феи Добра над реальным миром [3, 6]. Символика классического танца «связана с самыми высокими и светлыми идеалами» [3, 77], она определяется «как мировой порядок, организованный космос, противопоставление хаосу» [3, 76]. Открытость и устремлённость танца феи Сирени ярко контрастирует с «ужимками» феи Карабосс: добрая фея движется по диагонали – это самая распространённая в классическом танце сценография, которая «обладает особой выразительностью и эстетической привлекательностью» [3, 110]. Фея Сирени «разрезает» очерченный феей Карабосс круг заклатья по диагонали справа налево, – подобное движение «кажется замедленным, оно как бы преодолевает некое сопротивление» [3, 112]. Таким образом, фея Сирени преодолевает замкнутость жестокого заклатья Карабосс великой силой Любви и Добра.

В драматургии Пролога сфера волшебного Добра расширена. Здесь возникает классическая сюита **добрых сестёр феи Сирени**. Их имена – Кандид, Флёр-де-Фарин, Крошка, Канарейка, Виолант – в ходе работы над либретто были заменены на такие, которые бы символизировали качества фей – Искренности, Цветущих колосьев, рассыпающей Хлебные крошки, Щебечущей канарейки, Пылких сильных страстей. В небольших музыкальных «портретах» отражаются различные стороны прекрасных фей. Возникает *сцена благословения*, в которой предсказывается история чудесного ребёнка, а также происходит *посвящение Авроры в мир волшебного Добра*. Следуя друг за другом, феи в аллегорической форме «рассказывают» о судьбе Авроры, которая подобна искренней чистоте весеннего ландыша, заснёт, но дремлющая в ней сила жизни и вступившие за неё космогонические силы приведут к веселому, как в райском саду, празднику и апофеозу любви.

В Вариации феи Искренности создаётся образ ландыша с присущими ему чистотой и нежным благоуханием во время весеннего цветения. Дана метафора: весной рождается цветок – рождается прелестная девочка. Вариация построена на песенной интонации и «мотиве колыбельной». Первая – передает чистоту феи Искренности, второй – «*мотив колыбельной*», символизирует момент засыпания героини. Таким образом, фея Искренности «рассказывает» о появлении

в волшебном мире маленькой принцессы – чистой, нежной, которая в «мистический час» заснёт.

Фея Цветущих колосьев символизирует энергию жизни и роста. В основе Вариации лежит *вращательное движение* в мелодии, виртуозность которого усилена ритмом тарантеллы. Символика данной вариации такова: как и колоски, созревая в поле, питаются от земли, так и Аврора полна внутренней силы перед встречей со своим избранником.

Вариация феи Хлебных крошек отличается от предыдущих вариаций фей своим лирическим звучанием. Её музыкальная характеристика открывается *лирической интонацией*, представляющей собой круговое движение в грациозной мелодии. В развитии добавляется второй элемент лирической интонации – лёгкая трель в верхнем регистре, имеющая и звукоизобразительный, и символический характер.

Известно, что Чайковский выделяет лирической интонацией особо значимые моменты в своих произведениях. Здесь «рассказ» о событиях в жизни принцессы как будто останавливается. Наступает *время ритуала* посвящения: фея рассыпает хлебные крошки – рассыпает созревшие плоды (цветущих колосьев, ставших хлебом) как знак космогонического урожая – дара избранным на Земле. Избранницей является принцесса Аврора – за ней стоит добрая сила, способная из зерна (веретена, которое её уколёт) – образа Вечности – рождать снова и снова жизнь... Метафора, возникающая в этой вариации, понятна и ассоциируется как с мифом о Зерне (языческим), так и мифом о Христе, дарующим хлеба (одно из его чудесных таинств). Далее, после остановки времени в ритуале посвящения, вновь восстанавливается время событий.

В вариации феи Щебечущей канарейки раскрывается лёгкий и беззаботный характер. В данном номере «*мотив щебетания*» – это орнаментально-фигурационное движение в мелодии, пронизанное триольным ритмом, имитирующим весёлые трели и радостный свист феи Канарейки. В «рассказе» появляется мотив будущего большого праздника в мире волшебного Добра – обретение счастья Авророй и Дезире.

В Вариации феи Пылких страстей характер музыки определяется ремаркой М. Петипа – «неистовая». Интонационная лексика данной вариации сосредоточена в трёх мотивах, которые имеют упругий, активный и стремительный характер. Фея Пылких страстей завершает «рассказ», в конце которого знаменательной становится сила любви,

преодолевающей все преграды – в мире борьбы Зла и Добра, в мире волшебных превращений, в мире красоты человеческих чувств.

Декоративное оформление образов добрых фей вносит дополнительные акценты в их характеристики. Цветовое решение их костюмов имеет символический смысл. Так, чудесная фея Искренности, облачённая в *белую* пачку, привносит в сказочный мир «чистоту», «доброту» и «мудрость» [8]. Фея Цветущих колосьев – в *оранжевой* пачке. Этот цвет – «солнечный», символизирующий «Божественный разум» [5, 8]. Фея Хлебных крошек – в *белой* пачке с *розовой* подсветкой, символизирующей «чистоту», «мудрость», «нежность» и «скромность» [5]. Движения феи Щебечущей канарейки, как и виртуозно поющей птицы, легки и воздушны, её наряд – *жёлтая* пачка, символизирующая «великодушие», «интеллект» и «интуицию» [1, 4, 5]. Фея Пылких страстей в *красной* пачке, что говорит об «энергии жизни», «преданности», «справедливости», «всепобеждающей любви» и «смелости» при встрече с опасностью [5, 8]. Таким образом, оформление костюмов фей символично – они наделяют принцессу прекрасными качествами: чистотой, добротой, мудростью, божественным разумом, великодушием, интеллектом, интуицией, энергией жизни, преданностью, справедливостью и смелостью, одновременно являясь воплощением многогранности сказочного Добра в балете.

В кульминационном моменте Пролога, когда свершается архетипическая ситуация зарождения мирового конфликта Добра и Зла – в финале Пролога **хореографическое** решение партий фей статично, что указывает на значимость происходящих событий, символическое оцепенение окружающего мира. Феи не танцуют, они организуют сценическое пространство в виде *чаши*, обращённой к зрительному залу. Такое расположение символизирует «возрождение», возобновление жизни после «смерти» или испытания, что проецируется на дальнейшую судьбу героини – её сон-смерть и возрождение к жизни под действием великой силы Добра и Любви [6, 8].

Итак, в Прологе сюита фей из свиты феи Сирени занимает важное место в формировании художественной концепции балета «Спящая красавица». Пять добрых прекрасных фей подобны пяти лепесткам Сирени. Их появление организовано в рамках зеркально симметричной структуры:

- в центре (фея Хлебных крошек) – ритуал посвящения героини в мир волшебного Добра (космогоническая родовая энергия),

- средний круг (фея Цветущих колосьев и фея Щебечущая канарейка) – включение символов зерна и птиц как растительного и животного миров, сопутствующих главной героине (земная природная энергия);
- внешний круг (фея Искренности и фея Пылких страстей) – отражение мира чувств главных героев в их женском и мужском преломлении (человеческая энергия родных душ).

Вместе взятые, вариации фей из Пролога в символической форме воплощают Путь принцессы Авроры к Любви.

Итак, в драматургии Пролога балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского представлена вечная борьба Добра и Зла. Как известно, данный архетипический конфликт порождает множество сюжетов. Один из них – сказка о любви Авроры и Дезире. Борьба феи Сирени и феи Карабосс вносит крупным планом философски надличностные, вечностные идеи в содержание балета: рождение, рок, сон, воскрешение, вечный свет Любви и Красоты. Сказочный план становится проводником и более детальным, можно сказать, горизонтальным развёртыванием мифологической ситуации: рождение – чудесного ребёнка (Авроры), рок – зловещее заклятие в День рождения (фея Карабосс), сон (умирание Авроры), воскрешение (сбылось предсказание феи Сирени), Вечный свет Любви и Красоты (Дезире и придворные в ритуальном празднестве). В данной цепочке событий не сложно заметить типичную для мифологического текста логику: Символ – Кризис – Ритуал – Реинтеграция – новый Символ. В результате контрапунктирования мифологической логики и сказочных функций в музыкально-художественном содержании балета Чайковского раскрывается многомерная и иерархично организованная художественная идея – победа Добра и Любви над Злом и Роком в мире Красоты.

Литература

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 2000.
 2. Краткий словарь по эстетике / Ред. М. Овсянников. М., 1983.
 3. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб., 2007.
 4. Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. М., 2001.
 5. Похлёбкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 2006.
 6. Словарь символов и знаков / Сост. В. Адамчик. М., 2006.
 7. Театр // Энциклопедия / Сост. А. Дубровская. М., 2002.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М., 2000.

«МАВРА» СТРАВИНСКОГО ПО ПРОЧТЕНИИ ПУШКИНА (ОПЫТ ПСИХОАНАЛИЗА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА)

«Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!
Ровняйтесь, вытягивайте ноги
И по три в ряд, в октаву заезжай! –

пишет А.С. Пушкин во вступительной части поэмы «Домик в Коломне» [1]. «Женские и мужские слоги», «женское – мужское» – одна из мифологем, на которой базируются глубинные механизмы организации художественных текстов – концептуальные, драматургические, интонационные. Одной из сюжетных модальностей этой оппозиции стало переодевание мужчины в женщину и наоборот, женщины в мужчину. Мавра, безусловно, принадлежит линии, идущей в культуре от античных дионисий и сатурналий, средневековых карнавалов в раблезианском духе, а также комедий Мольера, Бомарше, Гоцци, вплоть до реконструкций в современном кинематографе в фильмах «Тутси», «В джазе только девушки», «Здравствуйте, я ваша тетя».

История о Мавре, переодетом в кухарку гусаре, стала и для Пушкина в 1830 году, и для Стравинского в 1922 манифестом – воплощением «совершенной истины простого образа». В «Хронике» Игорь Фёдорович пишет: «Лишь немногие музыканты <...> оценили “Мавру” и поняли, что она знаменует собой поворот в развитии моего музыкального мышления. <...> Это целая программа»⁷⁰. Да и поэма Пушкина вся пронизана размышлениями о новой технике и поэтике письма, – тут и там упоминаются Тамерлан, Наполеон, Рембрандт, загадочная Графиня, Эмин, образующие калейдоскоп, целое из множества фигур.

Общеизвестен факт, что «опера в стихах» – так определяет жанр «Мавры» автор, имеет посвящение корифеям русского искусства XIX века Пушкину, Глинке и Чайковскому. Продолжая этот ряд, уместно добавить ещё одно имя – Пикассо, современника Стравинского. Симптоматично, что в картинах Пикассо начала двадцатых годов варьируется один и тот же сюжет: шаловливый Амур смотрится в зеркало перед полуобнажённой Красавицей; а два других персонажа –

⁷⁰ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Пьеро и Арлекин – играют на старинных дудочках, составляя некий архаичный план, «преданья старины глубокой», как бы сказал Пушкин. Четыре участника являются конструктивным материалом варьируемых комбинаций.

В аналогичном качестве выступают участники исполнительского квартета в «Мавре» Стравинского. Это квазиромантические Параша и Гусар, которым противопоставлены «мемориальные» (М. Друскин) Мать и Соседка.

Над каждой парой повисает Тень: над «видимой» и «живой» – «невидимая» и «неживая». Над первой – Мавра, над второй – Фёкла. Не об этом ли пишет Пушкин:

«Ночь над мирною Коломною
Тиха отменно. Редко из домов
Мелькнут две тени... »

Анекдотичное развенчание Мавры модернизирует в опере пушкинское «свет мой, зеркальце, скажи». Правда открывается тогда, когда Гусар бреется перед зеркалом. Именно в этот момент заканчиваются зеркальные процессы в драматургии. После рулады в белькантированной манере «Я – Мавра!» в Сцене найма номера движутся как в откручиваемой назад киноплёнке: второй любовный дуэт Параша и Мавра с чудесным эпизодом «Купидон»; романс с чертами похоронного марша «Я жду» (перекликается с первым романсом Гусара «Колокольчики звенят»). Сцена развенчания – пуант (концовка анекдота) – начинается со слов Мавра «пожалуй, время наступило бриться». Именно перед зеркалом невидимое становится видимым, так как зеркало выполняет роль мистического собеседника в удвоенном мире, вскрывая глубины самопознания. Возникает ассоциация с фильмом-притчей Андрея Тарковского, где «Зеркало» становится способом достижения иного мира – мира по памяти, мира детства. Эпизод чтения письма Пушкина к Чаадаеву о судьбе России глубоко символичен, идёт переход к ключевому вопросу Отца к Матери: «Кого ты больше хочешь, мальчика или девочку?» Ответом служит музыкальный фон – увертюра из «Страстей по Иоанну» Баха. Как и в фильме Тарковского, в «Мавре» речь идёт о рождении культурного героя, для которого в земной жизни важна половая идентификация:

«Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамскою...», – замечает Пушкин.

Эти строки в окончании поэмы являются, по сути, кульминацией, как в любом анекдоте, когда снимается сильнейшее напряжение и в результате рождается новый смысл (как художественное произведение в результате «мук творчества»).

Оттенки рождаемого смысла в комическом тексте многообразны: это шекспировское «много шума из ничего»; гегелевское – «комическим может стать всякий контраст цели и средства»; шопенгауеровское «постижение несоответствия между понятием и репликой»; фарисейское «я не такой, как ты»; это и фольклорные описания дураков как носителей непопадания вовремя («рак» – «наоборот»). Именно в фольклорных текстах сложились сюжеты с комическим отношением к определенным профессиям – Докторам, Цирюльникам, Комедиантам и Кухаркам (поварам). Так, в сборнике Кирши Данилова есть весёлые скоморошины, которые никогда не будут напечатаны. О них пишет Белинский: «Про кого русский народ рассказывает похабные смешные сказки? Про попа, про царя», которые рассказывались на святках, в масленицу, на Троицу и на ночь Ивана Купалы. Разгул сопровождался хохотом и обжорством. И то, и другое направлены на продолжение жизни. От смеха расцветает Земля, которая является рождающей Матерью. На Руси говорят: «Богородица – мать-сыра Земля», – происходит соединение аграрного мифа о Зерне и мифа о Божественном Воскресении. Иными словами, разгул и обжорство – своеобразные кухарские страсти во имя рождения: в Земле – из Зерна – рождается Колос; на месте Фёклы – появляется Мавра – которая станет Василием. Очевидно, логика художественного текста Пушкина и Стравинского воспроизводит цикл рождения Культурного героя (образа): Гусар – на месте Фёклы – Мавра – Василий. Мифологическим является и пространство, и время этих превращений. У Пушкина читаем:

« Стряпуха, возвратясь из бани жаркой,
Слегла. Напрасно чаем и вином,
И уксусом, и мятною припаркой
Её лечили. В ночь перед рождеством
Она скончалась...».

Итак, Фёкла умерла перед рождеством, на третий день появилась Мавра, а Василий становится им и исчезает в Воскресенье.

Первое расслоение «Я» приходится на центр зеркально-симметричной композиции – Сцену найма кухарки. Феномен ин-

тимизации⁷¹ в этой сцене проявляет себя через вторжение в актуальное пространство сознания «другого сознания». Начинается расподобление процесса становления Героя. Как любая масса искривляет пространство и меняет геометрию, так и наличие другого человека (другого сознания) даёт ощущение расширения. Как в квантовой теории Вернера Гейзенберга, присутствие экспериментатора в эксперименте влияет на результат эксперимента. В интимизации всегда участвует трое, в данном случае: воспринимающее сознание (Гусар); деобъективизированный герой (Мавра); и то, что он воспринимает – нечто третье (в будущем Василий), для обнаружения которого важны мистические знаки (зеркало, окно). Человек не может долго жить в ситуации интимизации, – иначе он сойдёт с ума. Возникающее сильнейшее напряжение необходимо перевести в новое качество. Раскол «Я» соответствует психотипу художественного сознания невротика, о котором пишет Карл Юнг. Он называет характерные признаки таких художественных текстов: серия психологических изломов, фрагментарность, гротескная неуверенность, диссонантность, парадоксальность; банальное выбрасывается на поверхность «не с целью выразить, а чтобы скрыть». Раскол как знак комического вскрывает глубину трагических переживаний в психике творящего художественный текст. Действительно, «Мавра» Стравинского вся сконструирована из множества осколков-знаков музыкальных жанров.» Это Театр интонаций, бытующих в культуре России – гудение народных духовых ансамблей с их «Вдоль да по речке, оперы-*buffa*, сентиментального романса типа «Стонет сизый голубочек», итальянского *bel canto*, «грустного воя песни русской» (выражение А. Пушкина), джаза.

Расколотость музыкальной материи в «Мавре» реализуется не только на жанровом (неслучайно Б. Асафьев определяет его как «водевиль в стиле модерн»), не только на сюжетно-концептуальном уровнях, но и на тембровом (фольклорный/джазовый саунд), на ладо-гармоническом (пантональность *B-dur (g-moll)/h-moll* и *D-dur/Es-dur (f-moll)*), тематическом.

Музыкальный тематизм оперы складывается и разбирается из трёх основных интервалов с прилегающими к ним тонами. Музыкальный «конструктор» Стравинского – октава и её сумма, скачковая квинта и поступенное движение в объёме кварты. Из них «сделаны» и любовное томление Параша в песне «Друг мой милый» (си-бемоль

⁷¹ Интимизация // Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1997.

минор), и цыганская страсть Гусара в песне «Колокольчики звенят» (си минор), и погребально-патетическая ария Матери «Нет, не забыть вовеки» (фа минор), и сладострастно-нежный дуэт Параши и Мавры с упоминанием Купидона (си-бемоль минор), и с чертами похоронного марша романс мавра «Я жду» (си-бемоль минор). Несмотря на разное эмоциональное состояние, все номера – суть единого. Как в любом мифологизированном тексте, «всё отражается во всём», как в бриколаже – отскоков шаров в бильярде, игре, созвучной русской водевильной среде.

Но вот появляется ключевая фраза о бритье, с которой начинается Сцена развенчания Мавры и увенчания Василия (Василий с греческого переводится «Царь») [2]. В музыкальном тематизме по горизонтали продолжают варьироваться октава – «ре-ля», квинта – «насту» и кварта – «пило бриться». И в этот сакральный момент Стравинский вносит оттенок комического, пародийного на оперную практику занижать интонацию солистами-вокалистами. Тогда как дирижёр Эрнест Ансерме слышит в этой фразе «снижение оборотов грамофона»⁷². Как это сделано? После восходящей октавной интонации «фа-фа» – соскальзывание на квинту вниз с «нарушением» Ми-бемоль мажора-минора звуком «ми» (занижение интонации), после чего поступенный ход в объёме кварты приводит в Ре мажор. Эта мелодическая модуляция весьма многозначительна, так как движет логику к пуанту, смыслу анекдота – ни Гусар, ни Фёкла, ни Мавра, а Василий является героем (образом). Важность момента закрепляется переходом конструктивных интервалов из горизонтали в вертикаль – аккорд *B-Es-B*. Его остиная пульсация на пиано у валторн без типичного для комических опер ускорения и крещендо создаёт ощущение остановки, попадания в ничто. Параша трижды произносит имя «Василий», завершая процесс интимизации временным (на минуты озарения, как в творчестве) снятием раскола, превращением напряжения в блаженство. Любовники вместе выпригивают в окно, за грань/ицу (для Стравинского вполне автобиографично). Возникает ассоциация с фильмом Жана Кокто «Орфей», в котором герои проходят сквозь зеркало и попадают в мистическое пространство, где в мире Некии правит хтонический царь, во его владениях мелькают видения архаических и классических форм. Этот невидимый мир и Ничто, и Всё.

Многие исследователи, в том числе Э. Кант, подчёркивают, что в комическом внезапное обличие (именно обнаружение лика) ведёт

⁷² Цит по: Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1914.

к вскрытию Пустоты, Ничто, где время и пространство ветвится, не-направленное, а лишь расширяет мировоззрение.

Возможно, история Пушкина и Стравинского о Мавре – метафора творческого процесса, когда последние слова и звуки не являются собственно концом. Исчезают не только главные герои – Пушкин в поэме пишет, что исчез и сам домик в Коломне. На его месте теперь стоит трёхэтажный дом (семантические эквиваленты дома – судьба, творчество). Превращение Параши и Василия в невидимых персонажей у Стравинского – не та ли самая программа, о которой он пишет в «Хронике»? Ещё не написаны музыкальные истории об ослеплённом Царе Эдипе и об Орфее, растерзанном фуриями за взгляд на Любимое и Прекрасное. Но уже найдены механизмы для передачи психологического в «вещности» музыкального материала (в этом смысле спорно определение творчества композитора как непсихологичного). Речь идёт о силе и глубине «внутреннего зрения», когда «внутренний взор проходит сквозь твердую оболочку через «внешнюю форму» к внутреннему началу вещей»⁷³. Тайны глубин «внутренних начал» открываются лишь гениям. И Пушкин, и Стравинский в рождественской истории о Мавре выступают как трикстеры – шутники, плуты и повесы, но одновременно и как посредники между богами и людьми, ибо только им известна «хвостовая часть» рассказываемой ими истории. Пока есть, кому сказать «Я – Художник!», мир будет жив.

Примечания

1. Сделаем предположение, что Стравинский таким образом реализует рекомендацию А.Пушкина «писать октавами», как его «Домик в Коломне».
2. Примечательно, что в поэме А. Пушкина именем Василий единственный раз называется кот, горячо любивший старую кухарку Фёклу. Сказочные приключения Кота – излюбленный сюжет в культуре, связанный с чудесным превращением и хождением по мирам.

⁷³ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1914.

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
В ОПЕРЕ «МАВРА» И БАЛЕТЕ «ПОЦЕЛУЙ ФЕИ»
И.Ф. СТРАВИНСКОГО**

Трудно представить себе композитора более далёкого от воплощения в музыке лирических переживаний, чем Игорь Стравинский. Противник романтической эстетики, он неоднократно заявлял о том, что музыка вовсе не должна повествовать о чём бы то ни было. Широко известно его высказывание: «Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать – чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т.п.»⁷⁴. Позднее композитор уже в «Диалогах» несколько смягчил полемическую заострённость своего замечания, тем не менее, заявив о том, что «музыка выражает самое себя»⁷⁵. Непосредственно обратившись к творчеству Стравинского, нетрудно убедиться в том, что он почти всегда оставался верен своим убеждениям. Тогда возникает вопрос, представлены ли в его произведениях лирические образы, а если да, то каким образом?

Любовь в наиболее привычном для нас понимании влечёт за собой целую гамму разнообразных чувств и психологических состояний. Художники-романтики осмысливали каждое из них как глубоко личное переживание, которое непосредственно находило отражение в их творениях. Безусловно, подобное лирическое высказывание было не характерно для творческого метода Стравинского. Тем не менее, практически все его наследие повествует о вечных ценностях бытия, среди которых любовь является одной из основ гармонии и человеческого существования. При этом композитора интересует высший смысл этого понятия, связанный с его божественным ритуально-мифологическим значением. Вместе с тем, по отношению к происходящему он занимает позицию наблюдателя, не переживая те или иные ситуации, в том числе связанные с развитием лирических чувств, а «показывая» их⁷⁶.

⁷⁴ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 45.

⁷⁵ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 215.

⁷⁶ В этой связи исследователи отмечают близость Стравинского к эстетике «условного театра» или «театра представления». Наряду с именами Б. Брехта, С. Эйзенштейна, Г. Крэга и других видных режиссёров возникает также аналогия с театральным методом С. Прокофьева.

Заметим, что в музыке композитора тема любви возникает в различных, иногда в весьма неожиданных ракурсах: от гротеска до возвышенно-идеального. Яркий пример воплощения обозначенной тенденции являются два музыкально-театральных сочинения Стравинского, созданные в 20-е годы XX столетия – опера «Мавра» (1922) и балет «Поцелуй феи» (1928).

«Мавра» – своеобразный «рубеж» между «русским» и «неоклассическим» периодами, сочинение, в котором национальный музыкальный материал становится объектом иронически-пародийной игры. «Русская бытовая опера водевиль»⁷⁷ посвящена памяти А. Пушкина, М. Глинки, П. Чайковского и опирается на стилистику русского городского лирического романса XIX века, преломлённого сквозь призму национальной оперной традиции.

«Поцелуй феи» – балет уже целиком созданный в русле неоклассицизма, произведение, содержащее уникальный диалог двух художников: Чайковского и Стравинского. Особое место «Поцелуя феи» в творческом наследии Стравинского обусловлено не только обращением композитора к романтической музыке недалекого прошлого, но и глубокой степенью взаимопроникновения двух контрастных по сути стилей. Их взаимодействие проявляется на уровнях композиции, художественно-образной системы, музыкальной драматургии⁷⁸.

Таким образом, обе партитуры объединены именем Чайковского, композитора, в творчестве которого теме любви принадлежит «первая скрипка». Неудивительно, что и в «Мавре», и в «Поцелуе феи» именно лирическая сфера является основополагающей, своеобразным «стречным» музыкальной драматургии. Обозначим основные этапы её развития в интересующих нас произведениях.

Действующими лицами «Мавры» являются типичные герои, русского водевиля начала XIX века. Параша, скучающая девица, ожидающая жениха, Гусар – провинциальный Дон-Жуан, Мать и Соседка – деревенские кумушки, любительницы посудачить. Интрига

⁷⁷ Асафьев Б. Книга о Стравинском / 2-е изд. Л., 1977. С. 188.

⁷⁸ М. Михайлов отмечает: «Преломление индивидуального стиля Чайковского, сквозь призму не менее оригинального творческого мышления Стравинского рождает своеобразнейший эстетический феномен взаимодействия, “наложения” друг на друга двух стилистических систем, одинаково властно о себе заявляющих, и в то же время взаимно контрастных». См. Михайлов М. Балет «Поцелуй феи» И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления // Этюды о стиле в музыке / Ред.-сост. и примеч. А. Вульфсона. Л., 1992. С. 190-227. С. 192.

возникает в результате авантюры, предпринятой влюблёнными – Гусар перевоплощается в кухарку Мавру. В своей опере Стравинский усиливает ироническое начало пушкинского «Домика в Коломне». В этой связи А. Баева отмечает: «Основной установкой в работе над сочинением стало переинтонирование художественного текста, вплоть до деформации самого материала. Стравинский не стилизует, а именно играет со стилем»⁷⁹. При этом интонационный материал, являющийся объектом пародии? представляет собой сложный комплекс, в котором оперный мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского сочетается с «жестоким романсом», залихватской цыганской песней, а также с «военной» музыкой духовых оркестров⁸⁰.

Иронически-пародийное начало, свойственное музыкальному тексту «Мавры», нашло яркое отражение в трактовке образов Параши и её кавалера, а также в характеристике их взаимоотношений. Так, опера открывается сольными номерами главных героев: романсом Параши («Друг мой милый» ц. 1) и песней Гусара («Колокольчики звенят» ц. 6). В интонациях героини преобладают типичные для городского романса проникновенные мягкие лирические интонации, связанные с мотивами опевания и выразительными ходами на широкие интервалы (квинты, сексты). В её речи преобладает простодушная нежность. Момент иронии вносит типично «гитарное» сопровождение, звучащее у валторн, которое функционально и ритмически противоречит мелодии.

Появление на сцене Гусара сопровождается самоуверенной, страстно-порывистой музыкальной характеристикой, близкой к цыганской песне. Гипертрофированная экспрессия подчёркивается тембрами медных и ударных. Если в мелодике Параши преобладает плавно-скользящая линия, то Гусар, словно бы стремится поразить девицу наплывом своих чувств. В то же время в нём отсутствует коварство соблазнителя. Гусар действительно влюблён, но там, где для Параши «вечность», то для него «удача нынешнего дня».

Первый дуэт героев (ц. 12) композитор строит из нескольких контрастных эпизодов, которые последовательно отражают следующие стадии их взаимоотношений: сомнения Параши, заверения Гусара и страстные признания в финале (ц. 22). В музыке можно ясно ус-

⁷⁹ Баева А. Оперное творчество И.Ф. Стравинского: Монография. М., 2009. С. 78.

⁸⁰ В оригинальной партитуре «Мавры» ведущая роль принадлежит духовым инструментам. В этой связи возникают ассоциации с инструментальными интонациями садов, площадей и улиц казарменного и плац-парадного Петербурга, которые сопоставляются с вокальным интонациям sentimentalного романса и омузыкаленной бытовой речью.

лышать виртуозно-вокальные интонации, типичные для сольных и ансамблевых номеров русской оперы XIX века⁸¹. Рассуждая о творчестве Глинки, Стравинский называл подобную трактовку оперной музыки «итальяно-русской»⁸². В первых двух разделах дуэта сохраняется индивидуальность каждого из персонажей, в заключительном же стилистика *bel canto* особенно ощутима в виртуозных вокальных колоратурах. Интонации Параши и Гусара начинают совпадать по всем законам классического дуэта-согласия. Иронический подтекст сохраняется в тонально-ладовых смещениях, а также в несколько резковатых звучаниях деревянных духовых инструментов. Л. Данько отмечает, что особенно ярко момент пародирования проявляется в самом конце дуэта, когда после разговора о высокой страсти Параша говорком произносит фразу «Завтра утром на Литейном, за углом, где дом питейный» [3, 110], после которого сцену замыкает повтор музыки её романса. Таким образом Стравинский развенчивает чрезмерную напыщенность и театральность предыдущего любовного признания. Тем более, что лирическая линия внезапно прерывается экспозицией образов Матери и Соседки, представляющих мир быта с его мелкими неурядицами и заботами.

Центральный раздел оперы – сцена найма кухарки – усиливает комизм ситуации, связанной с превращением Гусара в Мавру. Обращает на себя внимание его вокализ на словах «Я – Мавра» с необычайно виртуозной для мужского голоса колоратурой (ц. 75).

Кульминация любовных чувств Параши и Гусара – их второй дуэт (ц. 97), в котором выражается радость по поводу удавшейся авантюры. В партии героини мотивы из её романса обогащаются вокальной колоратурой⁸³, а преобладающие в интонациях переодетой Кухарки нисходящие терцовые ходы становятся основой для первой совместной кульминации «Я памятью не изменю» (ц. 108). Состояние страстной восторженности усиливается от раздела к разделу, однако явное «запаздывание» аккомпанемента и тембры медных духовых словно мягко «насмехаются» над происходящим. Заключительный

⁸¹ Л. Данько высказывает предположение, что «прообразом этого номера могла служить первая сцена объяснения Наташи с князем из «Русалки» Даргомыжского» См.: Данько Л. Комическая опера в XX веке: очерки. Л., 1986. С. 110.

⁸² «Он [Глинка] берёт народный мотив как сырой материал и разрабатывает его чисто интуитивно в согласии с обычаями модной в ту пору итальянской музыки»: Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 215.

⁸³ В этой связи исследователи усматривают сходство с виртуозными характеристиками глинкиных героинь. См.: Данько Л. Комическая опера в XX веке: очерки. Л., 1986. С. 111.

«взрыв страсти» (ц. 125) сопровождается призывами к богу любви Купидону. В вокальных партиях преобладают крупные длительности, а в инструментальном сопровождении звучит пародийный вальс⁸⁴. Кода же складывается из характерных для оперы XIX века «секвенций томления».

Заключительный этап развития лирической линии в «Мавре» – сольный романс Гусара. В этой музыке удивительно сочетаются цыганская стилистика, виртуозность оперного исполнительства и джазово-танцевальные элементы (ц. 138). Вокальную партию сопровождает тембр засурдиненной трубы, придающий, также как и во всех предыдущих лирических эпизодах оперы, оттенок пародийности, комизма и несерьёзности.

Иными словами, в опере «Мавра» трактовка лирических образов представлена сквозь призму гротеска, с включением элементов пародии на типичные для романтического XIX века вокальные жанры, связанные с любовно-лирическим содержанием. Вместе с тем – это не жёсткая сатира, а мягкая ироническая усмешка по отношению к давно минувшим переживаниям.

В сказочно-аллегорическом сюжете «**Поцелуя феи**» фигура Чайковского становится идеалом Художника, а его судьба – поводом для создания философской концепции, связанной с темой творчества и творческой личности. В этом аспекте примечательна интерпретация Стравинским фантастического образа Феи, которая одновременно несёт гибель и возрождение для своего избранника. В момент создания произведения творец должен вступить в контакт с неведомым и «умереть» для окружающего мира, чтобы возродиться вновь в произведении искусства. Таким образом, в основе художественно-образной системы «Поцелуя феи» – сопоставление двух миров – реального и фантастического, между которыми оказывается Молодой человек, олицетворяющий в балете Художника. Соответственно, лирическая сфера представлена в двух аспектах – драматическом и жанровом. Лирико-жанровые номера связаны с образом земной Невесты главного героя. Для воплощения жанровой линии характерно воспроизведение тем фортепианных сочинений Чайковского. Так центральным эпизодом данной сферы является вальс из 2-й картины. В качестве тематического материала Стравинский использует знаменитый «Ната-вальс» Чайковского (ц. 78). Разрабатывая известную тему, Стра-

⁸⁴ Вальс в качестве пародийного элемента неоднократно использовался Стравинским. Например, вальс балерины из «Петрушки», вальс-менуэт карт из балета «Игра в карты».

винский сохраняет её лирическую природу, но также вносит в музыку элементы иронии и гротеска. Известно, что существуют две редакции этого произведения – основная и облегчённая. Стравинский использует оба варианта. От первого он берёт мелодию, от второго – более скупую фактуру. Сохраняя мелодический контур темы, исполняемой флейтой и кларнетом, композитор перегармонизирует её таким образом, что бас чуть-чуть запаздывает и никак «не может попасть» в соответствующую мелодии функцию. Возникает ассоциация с фальшивым наигрышем шарманки. Эффект гротеска усиливается в середине эпизода, когда к мелодической линии флейт и кларнетов в высоком регистре добавляются неуклюжие пассажи валторны шестнадцатыми длительностями (ц. 81). Композитор намеренно сочиняет партию валторны в неудобном для неё регистре так, что исполнить её без некоторых погрешностей фактически невозможно. Ироничная трактовка лирических эпизодов балета, связанных с образом Невесты, возможно, обусловлена тем, что она – обычная земная девушка, которая не может стать спутницей Молодого человека, которому суждено стать новым Орфеем⁸⁵. В этом смысле лирико-жанровая сфера балета близка к лирической сфере «Мавры».

Лирико-драматическая сфера балета, в рамках которой раскрывается концептуальное содержание произведения, характеризует взаимоотношения главного героя и Феи. Она разворачивается через взаимодействие лирического начала, воплощённого преимущественно через вокальную лирику Чайковского и тематизма, представляющего фантастические силы. Особенность развития данной линии балета заключается в её «монологичности». Фея любит своего избранника и в итоге заставляет его следовать за собой. В свою очередь, Молодой Человек не вступает в борьбу с Феей и не совершает активных поступков, за исключением просьбы к гадалке отвести его к Невесте и рокового для него объяснения в любви.

Важное значение приобретает звучащая в Прологе тема «Колыбельной в бурю» Чайковского. С одной стороны, она символизирует чистоту и наивность детской души, материнскую любовь, человечность. С другой стороны, семантика данного жанра связана с образами вечного сна, смерти. Возможно, Колыбельная в «Поцелуе феи» обозначает погружение в мифологическое пространство рождения

⁸⁵ Аналогично трактован образ Эвридики в фильме «Орфей» Ж. Кокто. Истинной спутницей Художника становится сама Смерть.

всех смыслов. В Прологе теме Колыбельной противопоставляется образ Феи. Здесь она характеризуется двумя тематическими комплексами. Первый появляется сразу после экспозиции фантастической свиты и создаёт впечатление возвращения лирического тематизма. Солируют тембры кларнета и валторны (цц. 30–37). В мелодии настойчиво звучит терцовый мотив (ц. 30), но уже в следующем такте к нему добавляется хроматизм «*c-cis*». Применяя традиционные гармонические средства, характеризующие таинственные, зловещие силы (увеличенное трезвучие, хроматизмы), Стравинский нивелирует определённость тонального центра. У валторны возникает гибкая мелодическая линия (ц. 32); в её «вокальной» кантилене ощутимо сходство с темами любви Чайковского.

Аналогия связана и со сценической ситуацией – Фея ласкает ребёнка. Но, несмотря на завораживающую красоту этой мелодии, нисходящий хроматический ход баса и уменьшенные гармонии в сопровождении отражают трагедию вмешательства высших сил в судьбу человека.

Следующая за ней вторая тема (ц. 37) имеет некоторое сходство с лейтмотивом Одетты из балета «Лебединое озеро» Чайковского. Одновременно, нисходящее хроматическое движение баса выявляет скрытый трагический подтекст этой лирической темы. Репризу на уровне сцены образует двенадцатитактовое проведение темы-символа балета «Колыбельной в бурю» Чайковского (*a-moll*). По сравнению с начальным проведением, тема подвергается существенным преобразованиям: меняется гармония и фактура сопровождения. Прозрачное тремоло струнных и неаккордовые звуки в гармониях создают мягкий диссонирующий фон для мелодии флейты, которая перенесена в более высокий регистр. В результате возникает возвышенный образ, отдалённый от реального мира. То есть в Прологе балета не только экспонируются два драматургических полюса лирико-драматической сферы, но и обозначен финальный итог их развития.

Во 2-й и 3-й картинах рассматриваемая образная сфера проявляет себя в их финалах. Во 2-й картине интонации «Юморески» постепенно сменяются темой романса «И больно и сладко» (ц. 102). Мелодия романса дана в одноименном миноре с акцентированием альтерации IV ступени, что придаёт звучанию восточный колорит, связанный с маской цыганки. Мерный триольный ритм и оstinатные терцовые мотивы подчёркивают стремление Феи не только очаровать Молодого человека, но и погрузить в особое мистическое состояние

«сна наяву». Помимо терцовых мотивов большое значение имеют восходящие и нисходящие кварты, отдаленно напоминающие Колыбельную. В середине сцены (ц. 108) Стравинский, по собственному признанию, стремился «имитировать фею Карабос»⁸⁶. Стремительные восходящие квинтолы, ладовая и тональная неопределённость, диссонантные гармонии, а также тембры низких струнных и деревянных духовых (кларнета и фагота) придают этому эпизоду сходство с указанным фрагментом, однако Стравинский идет дальше и обобщает характерную для Чайковского музыкальную символику зловещих сил. В репризе сцены мелодию романса сопровождают восходящие мотивы у виолончелей и контрабасов, как бы подчёркивая новые грани в образе героя. Сразу после сцены гадания без перерыва начинается вступление к 3-й картине балета (цц. 120–131). «Застывшие» аккордовые вертикали на фоне тремоло скрипок напоминают симфонический антракт «Сон» из балета «Спящая красавица» Чайковского. Хотя гармония, применённая Стравинским острее, тем не менее, аналогии очевидны. Образ мистического сна-оцепенения, вероятно, связан и с грядущим пробуждением души Художника для творчества.

Финал 3-й картины (цц. 205–214) – кульминационная точка, к которой устремляется развитие лирико-драматической сферы. Роковое для героя объяснение в любви Фее-Невесте, возможно, символизирует рождение нового Орфея. Музыка основана на теме романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Стравинский изменяет фактуру сопровождения: вместо синкопированных аккордов, придающих теме трепетно-взволнованный характер – тремоло струнных (ц. 207). Начало второй фразы темы напоминает интонационный остов «Колыбельной в бурю». Незадолго до кульминации в сопровождении появляется оstinatный комплекс (ц. 208, т. 7). Он основан на «покачивающихся» интонациях секунды, кварты, сексты. Их объединяет равномерное движение четвертыми длительностями, напоминающее барочный образ «шагов времени». Поясним: равномерная ритмическая пульсация составляет характерную особенность музыки того времени. В музыкально-эстетических трактатах той эпохи данный тип метрической организации сопоставляется с образом «шага». Семантическое же значение равномерности во многом определялось скоростью движения. Так, в медленном или умеренном темпах, связанных с аффектами печали и скорби, движение ровными длительностями в большинстве случаев репрезентировало образ движения Времени и

⁸⁶ См.: Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 156.

ассоциировалось с конечностью земного бытия перед лицом Вечности. Возвращаясь к финалу 3-й картины «Поцелуя феи», в котором темп исполнения обозначен *Andante non troppo*, рискнём предположить, что Стравинский вводит равномерную метрическую пульсацию в том значении, которое придавалось данному типу движения барочной музыкальной поэтикой. Композитор словно стремится сдержать огромный эмоциональный накал романтической мелодии, обращаясь к иному стилистическому пласту. Но интенсивное развитие с включением мелодических подголосков достигает своего апогея во взлетающей ввысь мелодии (ц. 210, т. 5), в основе которой восходящая хроматическая гамма. Возникает впечатление, что эмоциональное начало ненадолго вырывается из-под власти трансцендентных (фантастических) сил. Драматический момент снятия маски и утверждения Феей своей власти решён композитором с подлинно режиссёрским мастерством. Звучание лирического гимна внезапно прекращается на ведущем в никуда восходящем терцовом мотиве. Возникнет ассоциация с внезапно открывающейся перед героем бездной...

И после этого сразу же начинается реприза сцены. Тема романа звучит очень тихо в сопровождении полифонических подголосков и равномерного сопровождения четвертей. В коде вновь возвращается интонационный материал, напоминающий тему Одетты (ц. 213), образуя смысловую и тематическую арку с Прологом. Вслед за ним, как и Прологе, следует тема «Колыбельной в бурю», которая трансформируется в «Колыбельную страны вне времени и пространства». Третье появление этой темы в музыке балета связано с самым глубоким её переосмыслением. Несмотря на сохранение тональности оригинала (*f-moll*), лирическая тема приобретает символический оттенок. Она звучит в высоком регистре у флейт вместе с полифоническими подголосками, один из которых движется ровными четвертными длительностями. В финале «Поцелуя феи» постепенное укрупнение длительностей (2-й вариант темы дан в увеличении), что связано с созданием эффекта ухода в иное время и пространство. Роковая для Молодого Человека любовь Феи становится необходимой для появления Художника, миссия которого заключается в том, чтобы воплощать божественную гармонию в своём творчестве.

Таким образом, лирические образы в «Мавре» и «Поцелуе феи» предстают в двух ипостасях. С одной стороны, они показываются через иронию и гротеск, с другой – в мифологическом аспекте: любовь становится необходимой жертвой для восстановления утраченной

гармонии. Отметим, что именно так лирическое начало трактуется Стравинским не только в «Мавре» и «Поцелуе феи», но и во многих других музыкально-театральных сочинениях. Синтез же этих двух ипостасей любви великолепно воплощён в последней опере мастера – в «Похождениях повесы».

Литература

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском / 2-е изд. Л., 1977.
2. *Баева А.* Оперное творчество И.Ф. Стравинского: Монография. М., 2009.
3. *Данько Л.* Комическая опера в XX веке: очерки. Л., 1986.
4. *Михайлов М.* Балет «Поцелуй феи И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления // Этюды о стиле в музыке / Ред.-сост. и примеч. А. Вульфсон. Л., 1992. С. 190–227.
5. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Ред. М. Друскин. Л., 1971.
6. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М., 2004.

Юлия Куранова

ПОЭТИКА И ЛОГИКА МИФА В «ПЕРСЕФОНЕ» И. СТРАВИНСКОГО

Миф о Персефоне в интерпретации Гомера и А. Жида

В 1914 году на основе гимна «К Деметре» Гомера была создана пьеса французского писателя, драматурга, поэта, публициста, лауреата Нобелевской премии (1947) Андре Поля Гийома Жида (1869–1951) [32, 347]. Позже, в 1933 году, А. Жид переработал эту пьесу в либретто для мелодрамы И. Стравинского

Важно отметить, что образ Персефоны представлен Гомером не только в гимне «К Деметре», но также в знаменитой эпической поэме «Одиссея». В ней Персефона предстаёт исключительно как супруга «грозного бога Аида», полноправная богиня подземного мира мёртвых. Так, при упоминании царства Аида, рефреном появляется фраза «где властвует страшная с ним Персефона» [14, 166–167]. В гимне «К Деметре» акцентируется другая грань этого образа. Персефона становится символом весны, цветения, красоты, жизни, символом бессмертия души. Её образ раскрывается через эпитеты: «цветколицая дева», «цветущая супруга», «тонколодыжная», «прекрасная Персефонея»

[14, 171]. Иными словами, в античности поклонение Персефоне сопровождалось чувствами боязни и метафизического ужаса, с одной стороны, – восхищения весенней красотой, с другой стороны. А. Жид сохраняет гомеровскую трактовку образа Персефоны, но при этом усиливает важность поэтического мотива *Весны*: «В ней весну мы обожествляем...» (ц. 4)⁸⁷; «Где нога её ступает, сразу цветы расцветают, и песня птичек звенит» (ц. 228).

Соответственно Гомеру, Жид начинает с *обращения к Деметре*, которое даётся не от лица автора, как в гимне, а в монологе жреца-Эвмолпа, открывающего действие. Славословие богине плодородия Деметре и её дочери Персефоне-Весне у Жида расширено и выделено в отдельный раздел, функция которого – введение в сюжет: «Богиня с тысячью имён, всемогущая Деметра, которая покровительствует урожаю на земле. Ты, раздатчица зерна (хлеба), прославляем здесь твои тайны перед всем собравшимся народом. Нимфам ты доверила Персефону, твою дочь дорогую, которая приносит весну на землю и царствует над цветами прерий. Как она тебе была рада, об этом нам рассказывает Гомер» (цц. 1–6).

В либретто также включается *пасторальный эпизод* гимна, возникающий перед похищением Персефоны Аидом: «Дева играла на мягком лугу и цветы собирала, Ирисы, розы срывая, фиалки, шафран, гиацинты, Также нарциссы». Если у Гомера это всего лишь небольшой эпизод, то у Жида пастораль и, связанный с ней поэтический мотив Весны, значительно расширяется. Так, вся I часть представляет собой один большой пасторальный раздел, построенный на диалогах Персефоны с нимфами и Эвмолпом.

Переосмысление первоисточника касается также ряда поэтических мотивов, олицетворяющих *идею Вечности*: это нарцисс, гранат, зерно. Жид переосмысливает мотив *нарцисса*, едва намеченный в гимне. Если Гомер акцентирует внимание, главным образом, на *красоте* цветка («цветок благовонный, ярко блистающий»), притягательной силе которого не может противостоять Персефона, то Жид подчёркивает двойственную символику нарцисса как посредника между миром живых и миром мёртвых. Нарцисс в древней Греции, как правило, связывался со смертью. Таков, например, миф о прекрасном юноше по имени Нарцисс, погибшем от любви к своему отражению. Показательно, что цветы нарцисса возлагали на умерших. [28, 314]. Образ нарцисса в значении символа смерти включён Жидом в сюжет

⁸⁷ Цифры (в дальнейшем ц.) даются по клавиру «Персефоны» И. Стравинского [31].

I части, тогда как у Гомера этого эпизода нет: речь идёт о *предостережении* нимфами Персефоны: «Держись подальше, защищай себя от соблазна, – говорят нимфы, – не смотри растерянным взглядом на то, на что ты смотришь с такой любовью! Не приближайся к нарциссу, нет!» (цц. 37, 44–45).

Во II части либретто образ нарцисса приобретает другой смысловой оттенок – цветок становится единственным напоминанием о весне в подземном царстве (цц. 152–156). Так возникает смысловая арка между монологом Эвмолпа из I части (ц. 35) и хором теней из II части (ц. 152). В одном случае нарцисс показывает Персефоне обитель Смерти, в другом – Жизни. В вечной смене значений Нарцисс предстаёт как связующее звено между мирами.

Среди поэтических мотивов, заимствованных у Гомера и модифицированных Жидом, следует назвать *гранат*. В древнегреческой традиции гранат имеет два основных значения: *плодородие и супружество*. Поскольку плодородие сопряжено с идеей неизбежной смерти во имя возрождения (цикл в сфере Вечности), то гранат связывается и с преисподней, и с растительными силами природы. Гранат выступает также в качестве атрибута Персефоны, супруги владыки Аида и дочери Деметры, богини растительности [28, 93–94]. Согласно гимну, вкусить зёрна граната Персефоне дает *Аид*. Гранат, в данном случае, интерпретируется и как символ супружества с Аидом в преисподне, и как символ супружеского плодородия. В либретто гранат предлагает не Аид, а *Меркурий*, образ которого в мифах фигурирует как проводник умершего Человека по мирам [26, 168]. Через образ Меркурия Жид усиливает идею связи Персефоны с мирами живых и мёртвых.

Не менее важным поэтическим мотивом, претворённым Жидом в сюжете, и отсутствующем в гимне Гомера, является мотив *зерна*. Зерно издавна считалось символом природного умирания в Земле и воскресения в урожае, а, следовательно, Вечности. Важно подчеркнуть, что в сознании древних греков, как пишет Дж. Дж. Фрэзер, Деметра и Персефона были, прежде всего, «олицетворением хлебных злаков <...> Образ зерна, которое зарывают в землю для того, чтобы оно возшло для новой, высшей жизни, вызывал в сознании людей аналогию с человеческой судьбой и укреплял в людях надежду на то, что и для человека за гробом, в неизвестном мире, начнется лучшая, более счастливая жизнь» [34].

Введение этого символа в либретто может быть связано также и с христианской коннотацией. Зерно – христианский символ истинно крепкой веры, дающей духовные плоды. Здесь возникает аналогия с Евангельской притчей о сеятеле (От Матфея – 13:3–9, 18–23), пшенице и плевелах (Мф. – 13:24–30, 37–43), о зерне горчичном (Мф. – 13:31–32) [8, 14–16]. Сам Христос сравнивает себя с хлебом, дающим вечную жизнь: «Я есмь хлеб жизни. <...> Я – хлеб живой, сшедший с небес: ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира» (от Иоанна – 6: 48, 51) [8, 108]. Подобная мысль звучит в заключительном соло Эвмолпа, в котором Персефона-Весна сравнивается с зерном (ц. 260).

Связь с христианской парадигмой проявилась и в переосмыслении Жидом *сцены похищения*. В гимне Гомера похищение Персефоны занимает важное место: данный мотив появляется в начале (стихи 15–20) и в конце повествования (стихи 415–430) [13]. В либретто Жида о похищении главной героини лишь упоминается – «Так нам рассказывает Гомер». При этом вносится новый смысловой акцент: Персефона добровольно стремится сойти в подземный мир из чувства сострадания к теням (ц. 58).

Возникшее переосмысление сцены похищения Персефоны в сознательное самопожертвование привнесло в древнегреческий миф христианскую идею – достаточно привести слова Христа: «Потому любит Меня Отец, что *Я отдаю жизнь Мою*, чтобы опять принять её; *Никто не отнимает её у Меня, но Я Сам отдаю её*: имею власть отдать её и власть имею опять принять её; сию заповедь получил Я от Отца Моего» (От Иоанна, глава 10, ст. 17–18). «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрёт, оживёт» (От Иоанна, глава 11, стих 25). Очевидно, что в данном библейском фрагменте, как и в либретто Жида, заложена идея добровольной жертвы во имя вечной жизни, жизни после смерти.

Уход Персефоны в царство теней позволяет провести параллель с новозаветным эпизодом о сошествии Христа во Ад⁸⁸, связанным с пасхальными праздниками. Образ Света как символа божественного знания и любви, освещающий путь Персефоны в Аид, также сближает языческий миф с христианским.

⁸⁸ От Матфея – 12:40, Деян. Апост – 2:30, Посл. апост. 1 Пётр – 3:20, 4:6, К Ефессянам – 4:9. Апокриф Еванг. от Никодима – главы XVIII, XIX, XX, XXII – положено в основу литургической традиции и патристики.

Принципиально отличным от содержания гомеровского гимна является привнесение Жидом *новой сюжетной линии*. Речь идёт о *лирическом мотиве*, раскрываемом через любовный треугольник: Персефона, её подземный муж Аид и земной жених Триптолем-Демофонт. «Любовь к Триптолему», по словам Г. Алфеевской, «делает самопожертвование Персефоны более значительным!» [4, 284]. Представляется, что такое нововведение в содержание гимна Гомера позволило Жиду обострить и сделать сюжет более напряжённым. Так, у Персефоны появляются экспрессивные слова: «О, мой жених земной, мой пахарь Триптолем! <...> Поверь ты мне, твоя я Персефона, твоя, люблю тебя, но я – жена Плутона. Ты никогда не сможешь сжать меня в объятиях, как он» (цц. 251–252).

Следует отметить, что в литературном первоисточнике Триптолем и Демофонт являются различными персонажами, не связанными друг с другом. Триптолем – «владыка державный», «с хитрым умом», «обладает великою силой почета», – это посвящённый в таинства Деметрой (ст. 145–155; ст. 470–480). Демофонт – «многомилый <...>, позднорожденный» сын Метаниры и элевсинского царя Келея, который воспитывался Деметрой и который погиб «по неразумью» своей матери (ст. 160–165; 215–260) [13].

В либретто Жида эти персонажи отождествляются, что явствует из слов Эвмолпа во II части (ц. 166): «<...> пришла Деметра во дворец. И король, тревожась о короне, заботы о сыне ей вручил, о Демофоне, станет царём он Триптолемом»⁸⁹. Слияние двух персонажей в один образ позволило Жиду свернуть сюжеты разных мифов в единое целое и высветить мотив «любовь – брак» в судьбе Персефоны.

Значительным является переосмысление Жидом и образа Эвмолпа – жреца, едва намеченного Гомером. «Знатный родом», Эвмолп упоминается в гимне наряду с Триптолемом и Келеем как «владыка державный». Именно им «жертвенный чин показала священный» Деметра «и всех посвятила в таинства» (ст. 150; 470–480) [13].

В либретто Жида происходит усиление магического в образе Эвмолпа, выполняющего в произведении разные функции. В значении *жреца-оракула* Эвмолп предсказывает Персефоне царствование

⁸⁹ В «Мифологической библиотеке» Аполлодора встречается ещё целый ряд древнегреческих версий, связанных с этими героями: «Старшему из сыновей Метаниры Триптолему она <Деметра> изготовила колесницу, в которую запрягла крылатых драконов, и дала зёрна пшеницы, которыми Триптолем, поднявшись к небу, засеял всю землю» [5, 9]. Некто Гигин называет ребёнка, которого нянчила Деметра, Триптолемом [5, 131]. Ферекид же называет Триптолема сыном Океана и Геи [5, 131].

над теньями: «Приди, приди, ты будешь царствовать, будешь царствовать над теньями» (цц. 56–58). Функции Эвмолпа как *повествователя-рассказчика и комментатора* сводятся к тому, чтобы напомнить важнейшие мотивы из мифа о Персефоне. В отдельных эпизодах Эвмолп отстранён от действия, выступая как *наблюдатель*. Количество эпизодов, в которых Эвмолп выступает в роли непосредственного участника действия немного – всего три. В I части Эвмолп вместе с нимфами произносит краткую фразу о нарциссе (ц. 35), во II части Эвмолп с теньями говорят о роли Персефоны в подземном мире (ц. 85), в III части Эвмолп с народом, объединяясь в соборном акте, провозглашает идейный смысл произведения (ц. 258).

Сопричастность Эвмолпа тайному знанию Элевсинской мистерии подчёркивается его постоянным присутствием на сцене. Показательно, что согласно сценографии произведения, «Персефона-чтица должна стоять на одном месте, противоположном Эвмолпу, и между ними должна создаваться иллюзия движения» [30, 197]. Между Персефой и Эвмолпом возникает своеобразная энергетическая дуга, определяющая драматургическое развитие внутри всего произведения. Этим замыслом и продиктованы модификации мифа Гомера у Жида.

Завершая сравнительный анализ двух текстов – гимна и либретто – следует отметить, что трёхчастная структура «Персефоны» Жида во многом была предопределена цепочкой событий мифа, изложенного Гомером. Так, в гимне I часть условно можно назвать «Похищение Персефоны», II часть – «Скитания Деметры», III часть – «Возвращение и встреча Персефоны с Деметрой». У Жида в либретто I часть – «Похищенная Персефона», II часть – «Персефона в преисподней», III часть – «Возвращенная Персефона». Сквозной идеей и у Гомера, и у Жида становится мифологическая идея круговорота – вечной смены жизни и смерти⁹⁰. Однако в интерпретации Жида усилен светоносный характер Персефоны, дарующей Земле надежду на

⁹⁰ Содержание мифа о Персефоне известно с VII века до нашей эры благодаря гимну «К Деметре», авторство которого приписывается Гомеру. Однако появление этого мифа в культуре древней Греции было подготовлено историей более ранних цивилизаций. В обрядовых играх мимического характера разыгрывались мифы об умирающей и воскресающей природе. Такими были вавилонский миф об Иштар и Таммузе, сирийский миф об Астарте (Афродите) и Адонисе, фригийский миф о Кибеле и Аттисе, египетский миф об Исиде и Осирисе. Во всех названных мифах развёртывается архетип жизни после смерти, который был перенесён из Египта в древнюю Элладу и составил сюжетную основу Элевсинских и Дионисийских мистерий.

вечное плодородие, когда зимний холод сменяется теплом Весны. Рассмотрим далее, каким образом мотивы Весны и Зимы раскрываются в музыке мелодрамы И. Стравинского.

Музыкально-поэтические мотивы в «Персефоне» И. Стравинского

Содержание мифа в «Персефоне» И. Стравинского – А. Жида складывается из комплекса музыкально-поэтических мотивов. Сущностные смыслы мифа, связанные с *аграрным культом* в честь Персефоны и Деметры раскрываются через мотивы Жизни – Смерти и Весны – Зимы.

Повторяющееся *обновление природы* – увядание с последующим воскресением, давало древнему греку веру в вечную загробную жизнь. А ежегодное *плодородие земли* уподоблялось постоянной смене поколений у человека, что продуцировалось в веру о вечной жизни в своих потомках. *Смерть* при этом понималась как *начало новой жизни*: жизни в потустороннем мире или жизни в новом облике на Земле.

Миф, положенный в основу сюжета произведения Стравинского – Жида, отражает представления древних греков о смене времён года. Как и у большинства ранних культур, наиболее почитаемым сезоном, связанным с пробуждением природы, началом земледельческих работ, был весенний цикл. *Воплощением Весны*, ассоциативно воспринимаемой как начало Жизни, стал образ Персефоны. Именно в таком понимании Персефона предстаёт в произведении Стравинского: с каждым её шагом «расцветают розы, и звучит пение птиц» (цц. 228–230). Персефона «приносит весну на землю», очаровывает «вечную зиму» теней подземного мира.

Музыкально-поэтический мотив Весны экспонируется в двух хорах нимф из I части – «Останься с нами, Принцесса Персефона» (цц. 7–22) и «Утреннее упоение» (цц. 23–34). По содержанию хоры представляют собой просьбу, обращённую к Персефоне. Нимфы, предчувствуя скорый уход богини в царство мёртвых, просят Персефону остаться на Земле, соблазняя её играми и красотой весенней природы. Показательно, что музыка обоих хоров выдержана в пасторальном ключе. Как известно, пастораль издавна ассоциируется с образом прекрасного мира, где царит гармония [6, 10]. Композитор в указанных хорах обращается к выработанным в музыкальном искус-

стве приёмам, составляющим «пасторальные знаки» (термин А. Асфандьяровой) [6], «пасторальную топику» (термин А. Коробовой) [20]. Об этом свидетельствуют избранные композитором тональности для музыки хоров – *G-dur* и *D-dur*. Стравинский использует звучность инструментов, традиционно связанных с образами пасторали: со времен XVIII века, как указывает А. Асфандьярова, сложилась устойчивая традиция исполнять пасторальные монологи-песни или диалоги в сопровождении струнных и духовых инструментов. «Струнные при этом олицетворяли гармонию, идиллию, а деревянные духовые связывались с чувствами наслаждения, радости и любви [6, 16]. Прозрачная фактура оркестра, движение голосов параллельными созвучиями (терциями и секстами), тембр женских голосов (сопрано и альты) также составляют отличительные признаки пасторали в музыке. При схожем комплексе выразительных средств в пасторальных хорах «Персефоны» существенны и отличия.

В музыке первого хора нимф прослеживается русско-французский стиль XVIII века – *модель французской галантной пасторали*. Создают галантный характер плавная мелодия, прерываемая паузами-вдохами, мягкие, изысканные окончания фраз. Следует отметить, что в партии хора нимф возникает фрагмент (ц. 11, т. 3 – ц. 12), напоминающий пасторально-элегический дуэт Полины и Лизы из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского (№ 7, 2 к.). Последняя, как известно, представляет собой образец претворения цитат и стилизаций музыки XVIII века. Кроме этой, Б. Ярустовский [40, 166] и М. Друскин [17, 121] отмечают в «Персефоне» ещё одну тему *a la* Чайковский: такова ассоциация с интермедией «Искренность пастушки» в партии оркестра (III ч.), когда речь заходит о возвращении Персефоны-Весны на землю: «Мрак ещё не отступает, Персефону не пускает и суровой местью страшит...» (цц. 224–231). Указанный эпизод также выдержан в пасторальном ключе, на что указывают ленточное движение голосов в партии хора и оркестра, оstinatная фигура у низких инструментов, основанная на покачивающихся терцовых мотивах («*b-g*», «*b-d*» в цц. 224–226). Избранная в этом эпизоде тональность *g-moll* придаёт музыке меланхолический характер.

Однако, вернёмся к первому хору нимф «Останься с нами, Персефона», в котором кроме пасторального комплекса усматриваются черты *русского хоровода*. Этот танец и сопровождающие его песни ещё у древних славян связывались с весенними обрядами. Так, круговое движение хоровода выразилось в попевочном типе тематизма,

основанном на вращательной мелодической фигуре «*g-fis-g-a*» (ц. 8, тт. 2–3), в вариантном методе развития музыки, касающегося всех параметров музыкальной ткани, а также в структуре хора, представляющей собой вариантно-строфическую форму $A-A_1-A_2-A_3$.

Если в первом хоре нимф преобладает песенное начало, то во втором хоре «Утреннее упоение» подчёркнуты танцевальные черты. Это изысканный балетный вальс, или, как пишет Г. Алфеевская, «вальс цветов» [4, 293]. Нимфы чаруют Персефону цветами весны: «хрупкие мимозы, розы, маргаритки <...>, ирис и вербена, ландыш серебристый радуют нас своей красой» (цц. 32–34). Несмотря на синкопированный ритм, создающий эффект постоянно сбивающейся пульсации (цц. 23–24), трёхдольность и характер плавного кружения в вальсе всё же ощутимы. Отсутствие резких контрастов в простой трёхчастной репризной форме ($A-A_1-A_2$) также связано с пасторальным характером данного хора. При этом в среднем разделе хора выделяется небольшой оркестровый эпизод (ц. 25, т. 3 – ц. 26), представляющий собой переключку соло кларнета и двух флейт. Эти инструменты словно *имитируют пение птиц* и другие голоса природы. Здесь уместно привести ряд образных ассоциаций из творчества Стравинского, близких по средствам музыкальной выразительности данным образам пасторали: «Фавн и пастушка» (1906), «Пастораль» (1907), дуэт Тома и Энн «Лес проснулся» из «Похождений повесы» (1951). В этом ряду образ Персефоны является символом гармонии, упорядоченности жизни и привносит в мелодраму Стравинского аполлоническое начало.

Весна, связываемая с началом Жизни противопоставляется Зиме-Смерти. *Музыкально-поэтический мотив Зимы* в «Персефоне» Стравинского – Жида предстаёт в двух значениях: как *одно* из четырех *времен года*, и как *олицетворение Ада*, бездны тьмы в подземном мире.

В первом значении мотив Зимы появляется в центральной части произведения. Нарцисс, с которым богиня спустилась к Плутону, показывает зиму на Земле. О том, что Персефона видит, она рассказывает теням: «<...> мёртвые листья на высохших ветвях... Лужайки без цветов и нивы без снопов тоскуют о весенних днях. Не слышно больше голосов свирелей, веселых песен, соловьиных трелей, и чьи-то стоны, горести полны, напрасно молят о тепле весны <...>. Задумано морозом журчанье ручейков...» (цц. 157–160).

Оркестровая партия, сопровождающая речь Персефоны, построена на ниспадающих интонациях, включающих и риторическую фигуру *catabasis*, и мотив *lamento* (см. ц. 157, тт. 1–2). Начиная, с третьего такта ц. 157, фактура укрупняется – звучит четырёхголосный хорал, символизирующий отпевание мертвой природы. Медленный темп, «зависающие» в аккордовых вертикалях звуки, голосоведение пустыми октавными созвучиями передают оцепенение, охватившее Персефону. Иными словами, сострадающая теням Персефона описывает увиденное. Минимум эмоциональности, отрешённость, аскетизм характеризуют музыку данного эпизода. Тем самым возникает ассоциация с образом мёртвой природы в фортепианной прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу».

Мотив Зимы во втором значении, олицетворяющем Аид, возникает в III части произведения. Народ просит Персефону рассказать про «гнетущий мрак зимы» (цц. 243–249). В указанном эпизоде происходит сопоставление двух мотивов – Зимы и Весны. В оркестровой партии звучит отмеченная выше тема-цитата «Искренность пастушки» Чайковского. Мотив Зимы выражен шестиголосным хоровым речитативом народа. Октавное скандирование на одном звуке, прерываемое длительными паузами (цц. 243–244), приглушённая динамика передают осторожность, страх перед неведомым. Постепенно унисонный хор расслаивается на остро диссонирующие аккорды, появляются экспрессивные скачки, обострённые синкопами (ц. 244, т. 3; ц. 245, т. 4 – ц. 246, тт. 1–2). Усиливает мрачный характер отклонение в *es-moll* (ц. 244, т. 4). Известно, что в музыке сложилась традиция наделять минорные тональности с большим количеством бемолей семантикой смерти, как, например, в прелюдии *b-moll* из I тома ХТК И.С. Баха, «повествующую» о последних часах жизни Христа, в «Серенаде» из цикла «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского, где повествование от лица Смерти звучит в *es-moll*.

Итак, введение композитором музыкально-поэтических мотивов Весны и Зимы, олицетворяющих Жизнь и Смерть, позволило воплотить одну из главных идей мифа – вечный круговорот жизненных циклов в природе: обновление через увядание, воскрешение через смерть.

Художественно-образная система в «Персефоне» И. Стравинского

Художественно-образная система⁹¹ «Персефоны» И. Стравинского мифологична. В центре мифологической системы, на перекрестке Жизни и Смерти, находится Персефона. Художественно-образная система векторно делится на условные «верх» – живой мир и «низ» – неживой мир. Нимфы, Деметра, Триптолем-Демофонт, людской народ – это «верх» системы, внутренне контрастный, так как делится на божественные и человеческие образы. Плутон, властвующий над тенями и данаидами – «низ» системы:



«Вертикаль» в художественно-образной системе содержит противопоставление двух мужских образов – земного жениха Персефоны Триптолема-Демофонта и её супруга Плутона. «Горизонталь» формируют Меркурий и Эвмоп – посредники между двумя мирами: живым – земным и неживым – подземным. Таким образом, художественно-образная система «Персефоны» отражает мифологическую логику, основанную на единстве противоположностей – «живого - неживого», «женского - мужского».

«Вертикаль» и «горизонталь» графически образуют фигуру креста как символа, по определению Ф. Гудмана, «дуальности в сотворённом мире», разделяющего пространство «на свет и тьму, верх и низ, левое и правое, добро и зло». [15, 44–92]. Персефона, которая на-

⁹¹ Поскольку «“музыкальная драматургия” фокусируется на художественно-образном развёртывании музыкального опуса», Л. П. Казанцева предлагает под музыкальной драматургией понимать художественно-образную систему. Иными словами, художественно-образная система – это «процесс взаимодействия музыкальных образов» [18, 193].

ходится на этом пересечении, вынуждена каждый год проходить путь умирания (схождение в Аид) и воскрешения (восхождение на землю). Сострадание Персефоны к теням, ради которых она спускается в Аид, позволяет рассматривать крест и как христианский символ жертвенности.

Идея вечного круговорота Жизни и Смерти, повторяемости циклических процессов, заложенная календарно-космогоническим мифом о Персефоне, выражается в фигуре *круга* (шара, сферы) как символа Космоса – высшего совершенства. Показательно высказывание А. Лосева: «Космос должен быть совершенным и прекрасным и ни от чего не зависеть; он должен быть всюду подобным себе, то есть везде возвращаться к самому себе, и поэтому он есть шар» [24].

Сюжет «Персефоны» развёртывается согласно *мифологической логике*. Последняя многократно исследовалась. Так, О. Краснова выделяет пять этапов в развитии мифологического сюжета:

СИМВОЛ→КРИЗИС→РИТУАЛ→РЕИНТЕГРАЦИЯ→НОВЫЙ СИМВОЛ. [21, 27].

На этапе *символа* экспонируется образ Персефоны – богини умирающей и воскресающей природы, олицетворяющей гармонию на Земле и в подземном мире. *Кризис* связан с запретом на вдыхание аромата нарцисса, нарушение которого приведёт Персефону к загробной жизни, смерти. Этап Кризиса начинается в сцене предупреждения Персефоны об опасности (цц. 37–38, 43–44) и завершается предсказанием Эвмолпа о её будущем царствовании над тенями (цц. 46–58). Момент перехода богини в Аид отмечает начало этапа *Ритуала-инициации*, посвящения Персефоны в тайны смерти: «О, измученный народ теней, ты меня влечешь! К тебе я приду» (цц. 60–61). *Ритуал-посвящение* происходит в эпизоде с гранатом, по сути, это эпизод бракосочетания Персефоны и Плутона (цц. 140–151). Этап *Реинтеграции* знаменуют видения Персефоны о воспитании матерью Деметрой Триптолема (цц. 168–175 во II части). Именно он становится тем смыслом жизни, ради которого богиня возвращается на Землю: «О, мой жених земной, лучезарный Триптолем, который меня зовет, я иду. Я твоя, я тебя люблю...» (цц. 183–184 во II части). С возвращением Персефоны на Землю возникает этап *Нового символа* (в III части), этап восстановления утраченной гармонии, одновременно замыкающий и отмечающий исходное звено мифологической цепочки. Тем самым, события в «Персефоне», как в любом мифе, имеют «некую конечную точку, к которой катится <...> “круговое” циклическое время» [21, 27].

Мифологическая основа в «Персефоне» Стравинского усматривается не только в художественно-образной системе и логике развития событий, но и через ряд **признаков мифологического текста**: полиобразность персонажей, вариантную повторность, рассредоточенный тематизм и симметричность.

Полиобразность Персефоны заключается в исполнении её роли двумя актрисами: чтицей и танцовщицей⁹² [30, 197]. В этом проявляется, с одной стороны, следование Стравинского за современными ему тенденциями в искусстве, с другой – преемственность к древним традициям. Как пишет И. Шугайло, «в синкретическом жанре Элевсинских мистерий танцующий герой <...> обязательно должен был быть молчащим и иметь своего “двойника” в образе комментатора-нарратора, выполняющего другую “художественную” функцию, например, рассказчика-спикера» [37, 230]. В образном отношении Персефона вбирает множество смысловых ракурсов: Весна, дочь Деметры, невеста пахаря Триптолема, супруга Плутона.

Эвмолп также наделен рядом функций: жрец-оракул, рассказчик-комментатор, непосредственный участник действия. Время от времени Эвмолп примеряет на себя «маску» того или иного мимического персонажа, озвучивая их немые партии.

В календарно-земледельческом мифе, по наблюдению И. Шугайло, Божество Земледелия представлено в трех лицах: «Старый Бог (Деметра), то есть Прошлое, молодой Бог в своем “женском” обличье (Персефона) и Бог земледелия в мужском обличье (Триптолем)» [37, 230].

Вариантный повтор как один из признаков мифологического текста проявляется в *либретто* «Персефоны» на уровне структуры, вербальных фраз, сюжетных единиц. В одних случаях повторы касаются отдельных слов, как, например, в хоре теней из II части: «Еще дремлющая, еще дремлющая, дремлющая в полусне она *прижимает, прижимает* к своему сердцу нарцисс, чей аромат *ее завоевал, ее завоевал* и ее жалость» (цц. 74–80).

В других случаях могут повторяться целые фразы внутри или между построениями. Например, во втором хоре нимф три раза повторяется фраза: «Поддайся, поддайся, боли не ожидая, самому доб-

⁹² Подобное сценическое решение привносит черты условного эпического театра, теория которого разработана Брехтом, а в русской культуре – Мейерхольдом. Так, у Брехта – Вайля в пьесе «Анна – Анна» в I части главная роль исполняется певицей, во II части – танцовщицей.

рому совету и позволь будущему нежно завладеть тобой» (цц. 23–30). Нередко возникают смысловые связи между частями. Наиболее важную роль в этом отношении играет фраза «*Приди, поиграй с нами Персефона*» из первого хора нимф (цц. 17–22, 44–45). В данном эпизоде нимфы *заклинают* Персефону остаться на земле, что объясняет шестикратное повторение приведенного словосочетания. В другом смысловом контексте эта фраза появляется в конце I части в партии Эвмолпа, когда жрец призывает Персефону отправиться в подземный мир: «*Приди, приди, ты будешь царствовать, будешь царствовать над теньями*» (цц. 55–58).

Во II части произведения образы теней парадоксальным образом сближаются по драматургической роли с нимфами. Ключевую роль в этом играет приведённая выше фраза. Так, в хоре теней «Поговори, поговори с нами о весне, бессмертная Персефона» (ц. 100) возникает перекличка: слово «поиграй» заменено на «поговори». В свою очередь, хор теней (хор «измученного народа» царства мёртвых) корреспондирует с хором народа из III части: «Говори, Персефона, расскажи, что от нас скрывают зимы <...>. Скажи, что ты увидела в аду?» (цц. 243–249). Тени грезят о весне, о земле, в то время как люди задаются извечным вопросом о жизни после смерти.

Мифологическое мышление композитора проявляется на тематическом уровне. Такие формообразующие приёмы, как прораствание музыкального материала из интонационного зерна-ячейки, вариантность развития, комбинаторный тип построения разделов формы – это слагаемые «*рассредоточенного*» *тематизма*⁹³, также связанного с мифологическим законом повторности.

Из начального мотива прорастает, например, первый хор нимф из I части (цц. 7–22). Вокальная линия рождается из начального звука «g», вокруг которого и развёртывается в дальнейшем.

Как и в данном хоре нимф, отдельные мелодические ячейки могут выполнять роль «интонационной “рассады”⁹⁴» (термин Б. Ярустовского). Так, начальный элемент первого монолога Эвмолпа – «*e-dis-e-d-h-h*» (ц. 0, тт. 1–2) в модифицированном виде становится

⁹³ «Рассредоточенный» тематизм, по определению Т. Черновой, – это «система тем и тематических материалов (то есть тематическая организация), “распыленная” в “интонационно-фактурном пространстве”» [36, 123]. О рассредоточенном тематизме как специфичном для мифологического текста пишет В. Б. Валькова в работе «Музыкальный тематизм – Мышление – Культура» [9, 33].

⁹⁴ Термин «интонационная “рассада”» вводит Б. Ярустовский в монографии «Игорь Стравинский» [40].

основой небольшого соло жреца «На лугах, что цветут весною» – «*cis-d-h-a*» (ц. 34, т. 2):

1.

ЭВМОЛП
EUMOLPE

Бо - ги - ня щед - ра - я,
Dé - esse aux mil - le noms,

Ф. п.

sf p subito *ff p sub.*

2.

ЭВМОЛП
EUMOLPE

На лу-гах, что цве-тут вес-но-ю, всех ми-ле-е нар-цис-е ду-ши-стий.
De tou-tes les fleurs du prin-temps Le nar-cisse est la plus jo-li-e.

На лу-гах, что цве-тут вес-ной, всех ми-ле-е нар-цис-е ду-ши-стий.
De tou-tes les fleurs du prin-temps Le nar-cisse est la plus jo-li-e.

На лу-гах, что цве-тут вес-ной, всех ми-ле-е нар-цис-е ду-ши-стий.
De tou-tes les fleurs du prin-temps Le nar-cisse est la plus jo-li-e.

dolce p *dolce cantabile*

На музыкальном материале первого монолога Эвмолпа (цц. 0–6) строятся его следующие сольные эпизоды, в которых многократно звучит «полярный тон» – t_7 в *e-moll*: цц. 71–73, цц. 198–205, цц. 257–262. Приведём один из этих примеров:

3.

Tempo $\text{♩} = 72$
ЭВМОЛП
EUMOLPE

Так рас-ска-зал нам Го-мер сти-ха-ми, что пре-ис-под-ней царь, без-
C'est ain-si, nous ra-con-te Ho-mé-re, Que le roi des hi-vez, que

жа-лост-ный Пла-тон дерз-ко по-хи-тил Пер-се-фо-ну, а
l'in-fer-nal Pla-ton Ra-vit Per-sé-phone à sa mè-re, Et

p *mf* *sf* *mf*

По сути, интонационная «рассада» – это вариант монотематической⁹⁵ техники, что весьма чётко обнаруживается при сравнении хора нимф «Утреннее упоение» (ц. 23, т. 1) и хора народа из III части «Каждый жест тебя освобождает» (ц. 232, т. 1). В основе обоих хоров лежит малосекундовый мотив:

4.

ПЕРСЕФОНА: Я слушаю... и, как мечты,
Летят песни первого дня света!
PERSÉPHONE: Je t'écoute de tout mon cœur
Chant du premier matin du monde...

23 ♩ = 66 (♩ = 132)
leggero e marc.

(lunga ad lib.)

Ра - дость в час, час рас - све - та, нам си - я -
I - cres - se ta - li - na - le, Ra-ya-nais.
leggero e marc.

24

ет при - вет - но, се - реб - рень, как ру - чей... Без раз - ду -
sant, pé - ta - le Ruis - se - lant de li - queur. Ce - de sans

p dolce

5.

дет к сво - бо - де, в танце лег - ком при -
te de - ga - ge Et ta dan - se est un

sempre simile

233

ве - ты шлешь ноей при - ро - де и по - кой,
lan - ga - ge qui pro - ra - ge le bon - heur,

p dolce cantabile

stacc. sempre

⁹⁵ «Монотематизм, – как отмечает В. Фрадкин, – предполагает наличие в произведении темы, играющей основную роль, являющейся нередко источником образования других тем» [33, 194].

Важную конструктивную функцию выполняет краткий мотив (ч.4 – б.3 – ч.4, ц. 59, т. 4) из вступления ко II части. Полифоническим приёмом стретты этот мотив возникает в ц. 161 в партиях фортепиано и хорового речитатива «Она ищет повсюду»:

6.

(♩ = 50)

59

60

una corda

una corda

ПЕРСЕФОНА: О горестные тени, вы меня к себе
 PERSÉPHONE: O peuple douloureux des ombres

7.

161

S.

Contr.

T.

О - на и - щет вез - де ...Re-de-man-der par-tout

О - на и - щет вез - де ...Re-de-man-der par-tout

сво-ю дочь Пер-се-фо-ну.
 Per-sé-pho-ne per-du-e.

сво-ю дочь Пер-се-фо-ну.
 Per-sé-pho-ne per-du-e.

(p)

Повторность на расстоянии – дискретность мифологического текста – организует тематический процесс в крупных разделах, вплоть до строения целой части. Например, на значительном удалении друг от друга повторяются целые фразы: тема первого хора нимф

«Приди, приди, поиграй с нами» (ц. 17) звучит в качестве реминисценции в конце I части в ц. 45:

8.

17

S. *p*
Ждем! *Viens,*
Contr. *p*
Бу - дем иг - рать мы *viens, joue a - vec nous,*
сто - бо - ю вме - сте, *viens, joue a - vec nous*
Пер - се - фо - на! *Per-sé-pho - ne.*

9.

a tempo

45

Ждем, о - стань-ся сна - ми! Иг - рать мы бу - дем, Пер - се - фо - на!
Viens, viens joue a - vec nous. Viens, joue a - vec nous Per-sé-pho - ne.

a tempo

attacca

Один из наиболее распространенных приёмов повтора – *ритмическое остинато и органичные пункты* – пронизывают музыку многих эпизодов. Среди них: первый хор нимф (ц. 7), хор «Не срывай этот цветок, Персефона!» (ц. 43), крайние разделы Сарабанды (ц. 124), монолог Эвмолпа «Так ребёнок процветает и радуется жизни» (ц. 171), хор народа «Время пришло» (ц. 218).

10.

43

S. *pp*
Тот цве-ток не на-до рвать,
Contr. *pp*
Пер - се - фо - на!
Ес - ли бро-сишь взгляд,
No cueil-le pas cet-te fleur
Per-sé-pho - ne!
Dé-fends-toi tou-jours

staccatissimo *simile*

11.

12.

Вариантная повторность проявляется в «Персефоне» и на *ладотональном уровне*. Композитор включает тональности первого родства по отношению к *e-moll*: *G-dur* (ц. 7, ц. 102), *a-moll* (ц. 185), *C-dur* (ц. 140), *h-moll* (ц. 82), *D-dur* (ц. 23, ц. 74, ц. 118). Каждую из перечисленных тональностей на разных участках музыкального материала Стравинский даёт в одноименном или однотерцовом вариантах. Так, главная тональность переосмысливается в *E-dur* (ц. 94) и *Es-dur* (ц. 164). Параллельная тональность встречается как *g-moll* (ц. 37, ц. 43) и *Ges-dur* (ц. 41, ц. 250). Субдоминанта предстаёт как одноименный *A-dur* (ц. 173), а доминанта как однотерцовый *B-dur* (ц. 224). Параллель субдоминанты звучит как *c-moll* (ц. 46, ц. 207) и *cis-moll* (ц. 63). Параллель минорной доминанты возникает в одноименном виде *d-moll* (ц. 125).

В «Персефоне» Стравинского мифологическая основа текста проявляется через *симметричность* структур как на уровне формы

отдельных номеров, так и на макроуровне – форме всего произведения.

Второй хор нимф «Утреннее упоение» (ц. 23, I ч.), монолог жреца «Ты пришла, чтобы царствовать» (ц. 119, II ч.), вступление к III части (цц. 184–197) представляют собой простую *трёхчастную репризную форму*. Сарабанда с включением буги-вуги (цц. 124–136) оформлена композитором в простую *двухчастную репризную форму*. *Вариантно-строфическая форма* характеризует первый (цц. 0–6), заключительный монологи Эвмолпа (цц. 257–262), первый хор нимф «Останься с нами, Персефона» (цц. 7–22). В *концентрической форме* звучит вступление ко II части (цц. 59–73), где осью симметрии является «немая маршевая ария Плутона у гобоя и басовых инструментов» (цц. 63–66); остальные разделы построены в зеркальном отражении: $A\ B\ C\ B_1\ A_1$ ⁹⁶.

Симметрия, как уже было сказано, проявляется на уровне общей структуры произведения. Так, генеральная арка возникает между I и III частями, место действия в которых – земной мир, то есть мир живых. Центром симметричной структуры становится II часть – подземный мир.

В крупном плане можно усмотреть структуру, напоминающую двухтемное рондо – $AB\ A\ AB$, где «А» – три монолога Эвмолпа, содержащие неизменную фразу «Так нам рассказывает Гомер» (в начале каждой из частей, цц. 6, 71, 98). «В» – два монолога Эвмолпа (второй из которых с хором), звучащих в конце I (ц. 46) и III частей (ц. 257), имеющие прямые по смыслу переключки и вызывающие аналогии с Евангелием. Тем самым, автор словно зашифровал, с одной стороны, преемственность древнему языческому мифу, изложенному в гимне Гомера, с другой – христианскому мифу.

Форму *рондо* в музыкальной композиции «Персефоны» усматривает Г. Алфеевская. Исследователь считает, что рефреном выступают три монолога Эвмолпа с упоминанием о Гомере, а также заключительное соло жреца с хором. Все перечисленные эпизоды обладают тематической и ладотональной общностью, образуя четыре опорных устоя композиции [4, 285].

На концентрическое строение композиции сочинения, дополнительно подчёркнутое расположением монологов Эвмолпа, обращает внимание А. Денисов в монографии «Античный миф в опере первой

⁹⁶ А - ц.58, т.4-5 – ц.59, т.1); В - ц.59, т.2 – ц.62; С - ц.62, т.3 – ц.66; В₁ - ц.66, т.4 – ц.69, т.1-2; А₁ - ц.69, т.3 – ц.70, т.1-2.

половины XX века» [16, 175–176]. Симметричность в гармоническом языке «Персефоны» реализуется через целотонный звукоряд. Целотоника в «Персефоне» встречается в «зове Плутона» (цц. 115), а также в вокальной линии сопрано в хоре «Прочь от скорбной паперти» (цц. 222–223):

Принцип зеркального отражения, связанный с мифологическим законом симметрии, ярко проявляет себя в *сценографии произведения*. По замыслу композитора, как уже говорилось, «Персефона-чтица должна стоять на одном месте, противоположном Эвмолпу, и между ними должна создаваться иллюзия движения. <...> И костюмом и положением на сцене Деметра должна быть связана с Эвмолпом – своим жрецом» [30, 197–198]. Эвмолп, в данном случае, выступает как двойник Деметры в мужском обличье. Персефона, как известно, является двойником своей матери. В изобразительном искусстве античности нередко можно найти Деметру и Персефону в образе близнецов. Так, персонажи отражаются друг в друге на сцене.

Приём «отражения» возникает и на тематическом уровне. Во вступлении к III части маршевая тема тромбона из ц. 186 проходит в обращённом виде у кларнетов и гобоев в ц. 191:

13.



14.



Итак, универсальные законы мифа выявляются на уровне общей структуры художественно-образной системы произведения с характерным для неё разделением на «живой и неживой» мир, «мужские и женские» образы. Логика мифа внутри композиции выявляется через принцип повтора, реализующийся как полиобразность, рассредоточенный тематизм, монотематизм, реминисценции, оstinato, а также через принцип симметрии, с характерными для неё репризными, рондальными, концентрическими формами, арками и иными приёмами зеркального отражения.

В заключение отметим, что поэтика и логика мифа в мелодраме «Персефона» И. Стравинского образуют глубинную структуру музыкально-художественного текста, постижение которого раскрывает спектр глубоких значений. Переосмысление языческого календарно-земледельческого мифа и привнесение мотивов христианского мифа о сострадании и самопожертвовании акцентируют вопрос о смысле жизни и высвечивают эстетико-философский спектр проблем относительно образа Вечности. Центральной в произведении И. Стравинского становится архетипическая модель «Жизнь-Смерть-Воскрешение», которая раскрывается через музыкально-поэтические мотивы Весны и Зимы. Прикосновение к Вечности и обретение тайного знания Бытия становится главной идеей произведения, отражающей поэтику мифа: «Чтобы весна возродилась, нужно, чтобы зерно принесло себя в жертву и погибло под Землёй, чтобы потом превратиться в золотой сноп в будущем» (финал мелодрамы «Персефона» И. Стравинского).

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Образ Античности в западноевропейской культуре XX века // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.
2. *Азарова В.В.* Античная тема в музыкальном театре И. Стравинского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.
3. *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 255 с.
4. *Алфеевская Г.С.* «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. М., Советский композитор, 1975. Вып. 3.
5. *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., Наука, 1972.

6. *Асфандьярова А.И.* Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. Уфа, Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2007.
7. *Баева А.А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: КРАСАНД, 2009. 304 с.
8. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. / В русском переводе с параллельными местами. М., Российское библейское общество, 1993.
9. *Валькова В.Б.* Музыкальный тематизм – Мышление – Культура. Монография. Нижний Новгород, 1992.
10. Гервер Л. К проблеме: «Миф и музыка» // Музыка и миф / Отв. ред. и сост. Валькова В.Б. М., 1992. Вып. 118. С. 7–21.
11. *Герцман Е.В.* Античное музыкальное мышление. Л., 1988.
12. *Герцман Е.В.* Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: Музыка, 1996.
13. *Гомер.* Гимн к Деметре. / Гомеровы гимны // В.В. Вересаев, М.Н. Ботвинник, А.И. Зайцев. Эллинские поэты. М.: Худ. лит., 1963. <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/>
14. *Гомер.* Одиссея / Пер. с древнегреч. В. Жуковского. Вст. ст. А. Тахо-Годи; Примеч. С. Ошерова. М.: Худ. лит., 1981.
15. *Гудман Ф.* Магические символы. М., 1995. Кн. III.
16. *Денисов А.В.* Античный миф в опере первой половины XX века: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006.
17. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский. Л., Сов. композитор, 1974.
18. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. Астрахань, ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с., нот.
19. *Кнабе Г.С., Протопопова И.А.* История мировой культуры. Наследие Запада. Курс лекций. М.: РГПУ, 1998.
20. *Коробова А.Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра / Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2008. <http://vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/Kultur/20-05-2008/KorobovaAG.doc>
21. *Краснова О.Б.* О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф. / Отв. ред. и сост. Валькова В.Б. М., 1992. Вып. 118. С. 22–39.
22. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 195–390.
23. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 391–599.
24. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. VI: Поздний эллинизм. М., 1990.
25. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 3-е изд. М.: Восточная литература РАН, 2000. 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
26. Мифы: Египет. Греция. Китай: Энциклопедический справочник. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.

27. *Осадчая О.Ю.* Мифология музыкального текста: монография / О.Ю. Осадчая. Волгоград: Издатель, 2005.
28. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. Минск: Харвест, 2008. 607 с.
29. *Савенко С.И.* Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001.
30. *Стравинский И.Ф.* Диалоги / Пер. с англ. В. А. Линник. Л.: Музыка, 1971.
31. *Стравинский И.Ф.* Жид А. Персефона: мелодрама в 3-х частях // Клавир. Перевод Рождественской Н., переложение для пения и фортепиано Святослава Стравинского. М.: Музыка, 1979.
32. *Стравинский И.Ф.* Хроника. Поэтика. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
33. *Фрадкин В.* Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма (некоторые вопросы теории) // Проблемы музыкальной науки. М., Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 187–200.
34. *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. 2-е изд. М.: Политиздат, 1986. 703с.
35. *Хейзинга Й.* Homo ludens / Человек играющий / Пер. с нидерланд. Д. Сильвестрова. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007.
36. *Чернова Т.Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с., нот.
37. *Шугайло И.* Метафизика танца // Миф. Музыка. Обряд: Сб. ст. / Ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 228–240.
38. *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с франц. 3-е изд. М.: Академический Проект; Парадигма, 2005. 224 с.
39. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. М.: ЗАО «Совершенство» – «Port - Royal», 1997.
40. *Ярустовский Б.М.* Игорь Стравинский. М.: Сов. композитор, 196

А.В. Королёва

ТРАКТОВКА ОРФИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И НЕОКЛАССИЦИСТСКОМ БАЛЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

Широко известно, что Н.А. Римский-Корсаков давал молодому Стравинскому уроки композиторского мастерства. При этом свободный характер обучения (в форме частных консультаций, свободных от консерваторского регламента) во многом predetermined ранее формирование творческой индивидуальности у способного молодого ученика именитого мэтра. Если в своих первых опусах Стравинский развивал традиции корсаковской школы, то впоследствии его увлека-

ет импрессионизм, а уже после смерти Римского-Корсакова в первых русских балетах Стравинский выступает как яркий новатор, как композитор совершающий «прорыв» в неизведанные горизонты музыкального XX века. Эстетическая и творческая позиция Стравинского во многом противоречила заветам искусства Римского-Корсакова. В своих высказываниях он неоднократно критиковал искусство «Могучей кучки» или «Русской пятерки». Противопоставляя им Чайковского, Стравинский называет их творчество «зачерствелым натурализмом и любительщиной»⁹⁷.

Сохраняя почтительный тон в отношении Римского-Корсакова – педагога, он не мог скрыть раздражения в отношении к его музыке: «Я обожал Римского и благодарен ему за многое. Римский был великим учителем, но не великим композитором. В натуре Римского, как и в его музыке не было большой глубины»⁹⁸.

Тем не менее, представляется, что во многом именно от своего учителя Стравинский воспринял убеждение в гармоничной соразмерности и разумности мироздания. В этой связи замечание Б. Асафьева о безраздельно царящей в искусстве Н. Римского-Корсакова «красоте постижения действительности как высшей закономерности и организованности»⁹⁹ вполне соответствует и творческому кредо Стравинского. Нельзя не отметить и преемственность между наставником и учеником в отношении многих тем и сюжетов. В контексте обозначенной темы представляется особенно важным то, что Стравинский по-своему развивает идею Искусства, гармонизиющего, одухотворяющего и преображающего мир. Так, орфическая тема, представленная в творчестве Римского-Корсакова, становится одним из ведущих сюжетов музыкального театра Стравинского.

Мифологический образ Орфея, своим искусством преодолевшего смерть, со времён античности ассоциировался с художником-творцом, который, виртуозно владея своим даром, открывает людям божественную красоту искусства.

Миф об Орфее оказался одним из тех мифов, которые сквозным образом проходят через всю европейскую культуру от античности до современности, актуализируя тему искусства и художника.

⁹⁷ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / ред. М. Друскин. Л., 1971. С. 51.

⁹⁸ Там же С. 39-40.

⁹⁹ Асафьев Б. Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844-1944 // Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 179.

Данный сюжетный комплекс в различных исследованиях был обозначен как «орфическая идея» или «орфическая тема».

В музыкально-театральном творчестве Римского-Корсакова образ Орфея возникает неоднократно и предстаёт в различных ракурсах. Так, в опере **«Снегурочка»** образ «вечно юного пастуха-певца» Леля, по словам самого композитора, является «олицетворением вечного искусства музыки». Три его сольные песни (протяжная плясовая и хороводная) и участие в качестве солиста-корифея в народных сценах могут быть восприняты как своеобразный гимн вечно живому и неиссякаемому роднику народного искусства, неотъемлемой части гармонии славянского космоса всей оперы в целом.

В опере **«Садко»**, созданный композитором, образ былинного новгородского гусяря по праву можно считать русским Орфеем. Тема искусства направляет движение сюжета. Своими песнями Садко очаровывает морскую царевну (и выигрывает золотой заклад), покорённое его гусями, пляшет всё морское царство, и именно благодаря песне герой возвращается в Новгород, вызволенный Старчищем из подводной стихии. Иными словами, силой своего искусства (а не воинских подвигов) Садко преодолевает все препятствия, прославляя родную землю. В музыкальной характеристике одного из своих любимых героев композитор объединяет былинно-эпические и лирические черты. Так, в песнях с хором («Высота ли высота», «Целовальнички любимые»), а также в Величальной песне океану проявляются богатырское начало, а в песнях-ариях («Ой, ты тёмная дубравушка», «Пробегали б мои бусы корабли») усиливается поэтическое обаяние образа главного героя. В отличие от «Снегурочки» в опере «Садко» отсутствует природно-мифологическая концепция и нет народно-обрядовых сцен, а сам герой преодолевает многочисленные испытания, и его образ сложен и противоречив. Однако в обоих шедеврах Римского-Корсакова тема искусства, и образ Орфея трактован композитором в позитивно-объективном ключе. И пастух-певец Лель и новгородский гусярь своим искусством гармонизируют окружающий мир, объединяют два мира – реальный и фантастический, которые не противопоставляются, а предстают как части единого гармоничного целостного мироздания.

На переломе двух столетий в 1897 году Римский-Корсаков вновь обращается к теме искусства. Однако созданная им камерная опера **«Моцарт и Сальери»** с точки зрения трактовки орфической темы как бы «выпадает» из обозначенной «магистральной» линии и,

на наш взгляд, по своему замыслу и его воплощению во многом согласуется с актуальными аспектами орфической проблематики XX века. В основе сюжета – одноименная «Маленькая трагедия» А. Пушкина. «Моцарт и Сальери» – самая лаконичная опера Римского-Корсакова, её составляют всего две картины, в которых участвуют только два персонажа. Её отличает тончайшая психологическая разработка образов, что вызывает непрерывную текучесть музыкальной ткани. Однако отдельные эпизоды действия чётко обрисованы. Краткое оркестровое вступление передаёт сосредоточенно-печальное настроение. Возникает первый монолог Сальери «Все говорят: нет правды на земле! Но правды нет и выше». Кульминация монолога связана со словами «Я, наконец, в искусстве безграничном достигнул степени высокой», которые сопровождает тема вступления. Приход Моцарта характеризуется более светлой музыкой, которую завершает мелодия арии из моцартовского «Дон-Жуана» (ария Церлины «Ну, прибей меня, Мазетто»), исполненная уличным скрипачом. Следующий важный эпизод – фортепианная фантазия, сочинённая Римским-Корсаковым в духе Моцарта. Содержание её определяется следующими словами: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, внезапный мрак или что-нибудь такое». Второй монолог Сальери насыщен большим напряжением; под конец звучат драматические эпизоды из фантазии Моцарта.

В оркестровом вступлении ко второй сцене (картине) использованы начальные, светлые страницы той же фантазии: так усиливается контраст к последующим эпизодам, в которых всё более нагнетается трагический колорит. Зловеще, как приговор Сальери, задумавшему убить Моцарта, звучат слова последнего: «Гений и злодейство – две вещи несовместные». В партии Сальери постепенно формируется тема рока, основанная на увеличенном трезвучии и тритоновых интонациях. После исполнения отрывка из Реквиема проникновенной теплотой выделяются слова: «Когда бы все так чувствовали силу гармонии! Но нет: тогда б не мог и мир существовать». Заключительный краткий монолог Сальери, предельно драматичный, завершается торжественно-мрачными аккордами.

В двух образах-антагонистах Римский-Корсаков музыкальными средствами воплощает противоположное понимание назначения и сущности искусства. В словах о гении и злодействе заключена мысль о неразрывности в подлинном искусстве эстетического и этического начал. Интересно отметить, что как значительно позднее композито-

ры XX века Римский-Корсаков противопоставляет героев с помощью сопоставления различных стилевых систем. Так, Е. Чигарёва отмечает: «Восприятие Сальери как рационалиста повлекло его помещение в предшествующую (Моцарту) музыкально-стилевую эпоху»¹⁰⁰. В музыкальной характеристике Сальери немаловажная роль принадлежит характерным музыкально-стилистическим элементам барокко (сарабанда), и один раз устами Моцарта цитируется его опера «Тарар».

Гибелью Моцарта завершается развитие образа Орфея в оперном творчестве Римского-Корсакова. При этом важно отметить, что в финале звучит «моцартовская» тема – аллюзия на его фортепианную импровизацию. Иными словами, Орфей погибает – но красота искусства неистребима. Парадоксально, но через полстолетия к этой же мысли приведёт развитие орфической идеи в рамках музыкального театра Стравинского.

В творчестве корифея музыки XX века орфический сюжет возникает во многих произведениях – в «Петрушке», «Истории солдата», «Похождениях повесы». Последовательно он развивается в неоклассических балетах. В них орфическая тема раскрывается в двух аспектах: как сюжет об искусстве и художнике и как особый тип содержания, актуализирующий категории виртуозного мастерства, воплощаемой через игровое состязание, выявляя связь ряда неоклассицистских балетов с барочной концепцией жанра инструментального концерта, и – шире – с феноменом концертности¹⁰¹.

Первый неоклассицистский балет Стравинского **«Аполлон Мусагет»**, объединяющий оба ракурса воплощения орфической концепции становится своеобразным эстетическим манифестом композитора. Сюжет о музах и их лучезарном предводителе воспринимается как символическая аллегория, воплощающая идеальное представление композитора об искусстве как о мире, в котором царят Красота и Гармония. Концепция балета раскрывается в трёх аспектах.

¹⁰⁰ Чигарёва Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Сб. ст. М., 2000. С. 38.

¹⁰¹ С. Савенко отмечает: «Склонность Стравинского к концерту и, шире, к концертному началу общеизвестна. Черты концертного жанра очевидны в сочинениях иного жанрового наклонения, например в балетах». См.: Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М., 2001. С. 154.

Первый связан с такими категориями, как ясность, соразмерность, уравновешенность, которые традиционно соотносимы с понятиями пропорциональности и симметрии. Названные качества проявляются в композиции балета. Так, крайние эпизоды (Пролог и Апофеоз) образуют смысловую арку, объединяемую лейтинтонацией Аполлона. Центр балетной композиции – вариации трёх муз. Его обрамляют две сольные вариации Аполлона и ансамблевые сцены (*Pas d'action* и *Pas de deux*), в связи с чем возникают аналогии с классицистской архитектурой.

Второй аспект воплощения идеала аполлонической красоты в музыке балета проявляется через диалог с теми явлениями в европейском искусстве, которые можно назвать классическими в широком смысле этого слова. В данном случае это искусство французского классицизма и «классицистская» линия творчества Чайковского (представленная «Спящей красавицей» и «Струнной серенадой»). Особенно ярко диалог с французской и русской классикой проявляется в интонировании и выстраивается на основе узнаваемых, сложившихся в данные периоды истории музыки интонационных лексем. При этом согласно либретто, музы не просто демонстрируют своё мастерство Аполлону – они соревнуются друг с другом, то есть идеальная красота искусства воплощается и в процессе виртуозного импровизационно-игрового состязания. В музыке балета данный аспект наряду с весьма условным характером сюжета активизирует роль композиционных принципов, типичных для концертного жанра со свойственной ему театрально-игровой природой.

Третьей составляющей «прекрасной ясности» балета становится идея бесконфликтности, воссоздания мира, наполненного солнечным светом, в котором контрастные явления не противопоставляются, а дополняют друг друга, образуя гармонию. В этой связи обращают на себя внимание светлый колорит музыки балета (выражающийся в безусловном преобладании мажорных тональностей), редкая для гармонии XX столетия диатоничность и развитие музыкальной драматургии балета, направленной на объединение тематических линий (выделяются две фазы: экспонирования – №№ 1–7; и синтеза – №№ 8–10).

Вместе с тем, развитие сюжета, опирающееся на мифологическую логику и присутствие риторических формул, семантика которых связана с драматическими и трагическими образами (*passus duriusculus*, *catabasis* – главным образом, в Первой вариации Аполло-

на), создаёт не явный, но, безусловно, присутствующий в музыкальной драматургии произведения трагический подтекст. Появление же «второго финала» после Коды, завершающей классическую сюитную композицию балета, в полной мере выявляет наличие в этом сочинении двух образно-содержательных аспектов в трактовке орфической концепции: воплощение красоты аполлонического искусства и трагического ощущения невозможности его существования в реальной действительности.

В дальнейшем орфический сюжет в неоклассицистском балетном театре Стравинского эволюционирует от «мифологической сказки» (Е. Мелетинский) «Поцелуя феи» к трагедии «Орфея».

В сказочно-аллегорическом сюжете **«Поцелуя феи»** вновь ставится вопрос о предназначении и судьбе художника. Как известно, это сочинение являет собой уникальный образец диалога-взаимопроникновения двух ярко индивидуальных стилей Чайковского и Стравинского. Фигура Чайковского становится для Стравинского идеалом Художника, а его судьба – поводом для создания философской концепции, связанной с темой творчества и творческой личности. По нашему предположению, орфическая концепция является тем стрежнем, который организует и образно-смысловое, и музыкальное пространство балета, что обусловило изменения, внесённые Стравинским, как автором либретто, в первоисточник – сказку Андерсена «Ледяная дева» и особенности музыкальной драматургии сочинения. В этом аспекте примечательна интерпретация Стравинским фантастического образа Феи, которая одновременно несёт гибель и возрождение для своего избранника. В момент создания произведения творец должен вступить в контакт с неведомым и «умереть» для окружающего мира, чтобы возродиться вновь в произведении искусства. В основе художественно-образной системы «Поцелуя феи» – сопоставление двух миров – реального и фантастического, между которыми оказывается Молодой человек, олицетворяющий в балете Художника. Положение Художника трагично в силу принадлежности к обоим мирам и его особой миссии – призванию к искусству. Его ждут одиночество, непонимание окружающих людей, мука и в то же время великое счастье творчества.

Лирико-драматическая сфера балета, в рамках которой раскрывается концептуальное содержание мифологической сказки, разворачивается через взаимодействие лирического начала и тематизма, представляющего фантастические силы. В этом аспекте важное зна-

чение приобретает звучащая в Прологе тема «Колыбельной в бурю» Чайковского. С одной стороны, она символизирует чистоту и наивность детской души, материнскую любовь, человечность. С другой стороны, семантика данного жанра связана с образами вечного сна, смерти. Возможно, Колыбельная в «Поцелуе феи» обозначает погружение в мифологическое пространство рождения всех смыслов. В эпилоге тема «Колыбельной в бурю» трансформируется в «Колыбельную страны вне времени и пространства». Несмотря на сохранение тональности оригинала (*f-moll*), лирическая тема приобретает символический оттенок. Она звучит в высоком регистре у флейт вместе с полифоническими подголосками. Герой мифологической сказки Стравинского должен принять дар Феи и пройти свой путь до конца для того, чтобы сохранить гармонию мироздания.

Завершает эволюцию орфического сюжета в неоклассицистском балетном театре Стравинского «**Орфей**». Обращаясь к мифу об античном певце, Стравинский вносит в него новые смысловые акценты. В отличие от своих великих предшественников, композитор отказывается от развёрнутой музыкальной характеристики образов подземного мира, сводит к минимуму роль Эвридики, акцентируя внимание слушателя на судьбе главного героя. Примечателен и тот факт, что Стравинский объединяет обе части истории Орфея, представленной в «Метаморфозах» Овидия: рассказ об Орфее и Эвридике и эпизод гибели певца, растерзанного служительницами Диониса вакханками. Непосредственное столкновение аполлонического искусства и «дионисийского опьянения» (Стравинский), гармонии и порядка с силами деструкции и хаоса для Стравинского олицетворяет трагедию человечества, утрачивающего понятие об истинных духовных ценностях. Трактовка античного мифа как трагедии обуславливает противопоставление в балете двух основных типов жанрово-стилистических моделей. Первый из них связан с эпохой барокко. Так, Пролог и Апофеоз представляют собой пассакалию, сольные вариации Орфея названы ариями, а одна из них воспроизводит стилистику *lamento*. Второй тип моделей представленных в «Орфее», ассоциируется с искусством XX века. Парадоксальным образом, после «возвращения к Баху и светлой идее чистого контрапункта», в произведении, венчающем неоклассицистский период в балетном жанре, вновь заявляет о себе дионисийское буйство ритмов «Весны священной»; ярче всего оно проявляется в пляске вакханок. Смысловым стержнем «Орфея» становится непосредственное столкновение апол-

лонического и дионисийского. Искусство Орфея отличает не столько сила субъективного эмоционального переживания, сколько объективная аполлоническая красота, благодаря которой ему удается покорить представителей царства теней, мир идеальных сущностей. Однако дионисийская реальность, выступающая в образе вакханок, гибельна для самого Художника и его искусства.

Финал «Орфея», как и финалы «Аполлона» и «Поцелуя феи», символичен. Аполлон подхватывает лиру погибшего Орфея и продолжает его песнь. Появление главного героя первого неоклассицистского балета Стравинского в финале последнего символизирует веру композитора в то, что само искусство бессмертно и, несмотря на смерть Художника, будет существовать до тех пор, пока жива потребность в прекрасном. В связи с трактовкой Стравинским художественной концепции балета в целом можно предположить, что он как Художник XX века ясно осознавал опасность, стоящую за утратой традиций. Если исчезнет «память культуры», то истинное искусство вместе с Орфеем уйдёт в царство теней...

«Концертно-игровая» линия в неоклассицистском балетном наследии Стравинского находит своё выражение в балете **«Игра в карты»**. Сюжет балета – это партия в покер, разыгрываемая в трёх сдачах с постепенно нарастающим азартом. Решающая роль в развитии сюжетной драматургии балета принадлежит ловкому Джокеру. Он осложняет игру коварными интригами, вносит общую сумятицу и неразбериху. Обладая правом превращаться в любую карту, он включается в различные комбинации, стремится утвердить своё господство, но всё-таки оказывается побеждённым. Сюитная композиция балета гибко сочетается с динамикой развития комедийно-игрового представления. Балетные формы (с преобладанием действенного танца) стали идеальным материалом для воплощения внутренне организованной и в то же время управляемой случаем игровой стихии. Определение модели этого сочинения достаточно затруднительно. В пестрой музыкальной ткани балета, напоминающей костюм Арлекина, как в калейдоскопе возникает множество стилистических намёков и цитат из музыки XVIII и XIX веков. Представляется, что остроумная, полная неожиданностей и блестящих находок игра Стравинского с хорошо известными для слуха европейца жанрово-стилистическими формулами выходит далеко за рамки обозначенной композитором эпохи. В каждом фрагменте музыки балета возникает сразу несколько ассоциаций с музыкой различных композиторов и стилей, но за обо-

ротами в духе Гайдна или Россини безошибочно угадывается фигура главного шутника, игрока и мистификатора – Стравинского.

Каждую из трёх сдач открывает маршевая тема интрады, в которой «зашифрована» сквозная идея произведения, раскрывающаяся в развитии двух образных сфер. Одна из них характеризует образ Джокера, другая – остальные карты. Между ними нет сильного контраста, но если карты олицетворяют организованность, порядок, предсказуемость, то Джокер – стихию случайности. Воплощение образов карт связано с устойчивыми ритмоинтонационными маршево-танцевальными жанровыми формами. Тематизм, характеризующий образ Джокера, напротив, отличается динамизмом. Его появление всегда связано с ускорением темпа, угловатым мелодическим рисунком, усилением динамики и остро-акцентной энергичной ритмикой токкатного типа.

«Интонационный сюжет» балета развивается по законам игровой логики, которая наиболее ярко проявляется во внезапных вторжениях Джокера, разрушающих идиллическое благополучие сферы карт. Вместе с тем такая же существенная роль принадлежит принципам концертирования, проявляющимся в сопоставлении мужских и женских партий, солистов и кордебалета и в приемах тембровой персонификации (так, Джокера олицетворяет лейттембр – *staccato* духовых). На наш взгляд, подобное музыкально-драматургическое решение «Игры в карты» связано с тем, что Джокер и карты представляют различные грани одного явления – игры. Игра – это особая система, основанная на равновесии правил и случайности. Перевес в одну или другую сторону обозначает её распад, так как преобладание случайности порождает хаос, а усиление правил приводит к заданности результата и утрате интереса к игре. В связи с этим возникает аналогия с соотношением аполлонического и дионисийского начал, взаимодействие и равновесие которых составляет гармонию и основу бессмертия искусства.

В 40-е годы композитор создает две хореографические сюиты «Концертные танцы» и «Балетные сцены», в которых со всей очевидностью проявилась тенденция сближения танцевального начала и инструментальных форм концертно-сюитного типа. Обе сюиты объединяет не только камерность звучания, бессюжетность, но и принципы жанрово-стилистического игрового диалога между традиционными формами танцевального искусства и современностью, воплощаемой, в том числе, через элементы джазовой музыки. В сравнении с

«Аполлоном» и «Игрой в карты» персонажи-объекты концертно-игрового действия несколько изменяют свою сущность. Легко идентифицируемые типологические элементы музыкального языка исторического прошлого уступают место тематическому материалу, в котором современные и жанрово-стилистические контуры европейской классики образуют органичный синтез. При этом их взаимодействие также подчинено тем же принципам концертно-игровой логики, что и в более ранних сочинениях.

В «Концертных танцах» балансирование между «старой доброй классикой» и эксцентричной арлекиниадой составляет захватывающее своей изобретательностью игровое действие, пронизывающее весь музыкальный материал пятичастной сюиты. С помощью игровых приёмов «соединения несоединимого» композитор преодолевает сложившийся стереотип восприятия классических балетных форм, обозначенных в партитуре *pas d'action u pas de deux*. На первый взгляд может показаться, что музыка «Концертных танцев» – воплощение свободной и непредсказуемой комедийно-игровой стихии. Однако при более внимательном рассмотрении обнаруживается, что это представление подчиняется строгим правилам. Благодаря технике мотивного варьирования интервальных микроструктур все «персонажи» объединяет строение главной темы вступительного раздела марша. Главная конструктивная идея сочинения заключена в двух интервалах – секунде и кварте. Именно данные интервалы и их обращения – материал, из которого строятся практически все основные темы «Концертных танцев». Возможно, это связано с тем, что в основе художественного замысла произведения (также как и «Аполлона», и «Игры в карты») – мифологическая идея утверждения Единства как гармонии, составляющего его Множественного.

Данная мысль находит своё подтверждение и на более масштабном композиционном уровне – структуры цикла. В ней можно отметить не только строгую симметричность (знакомую по композиции «Аполлона») и тематическую арку, утверждающую незыблемость изначального порядка (встречается во всех рассматриваемых нами балетах Стравинского), но и особую роль числа «пять» в её организации. «Концертные танцы» – пятичастная композиция, замыкаемая маршем, «точку золотого сечения» которой образует цикл темы и четырёх вариаций (всего пять эпизодов). Известно, что в категориях мифологического мышления числу «пять» придаётся особое сакральное значение, и во многих культурах оно символизировало

высокоорганизованное гармоническое единство. Таким образом, в лёгкой комедийно-игровой хореографической миниатюре неожиданно обнаруживается весьма серьёзный подтекст, в свете которого произведение предстаёт как оригинальный вариант воплощения аполлонического начала и является прямым предшественником бессюжетной концепции «Агона».

«Балетные сцены», созданные два года спустя, в сравнении с первой сюитой, представляются произведением более строгим и академичным. Как и в «Аполлоне», канонизированные в хореографическом искусстве структуры, такие как *pas de deux*, сольные вариации, *grand pas*, организованы в сюитную композицию. Однако типичные для данных форм музыкальные средства предстают перед слушателем в необычном «осовремененном» ритмическом и гармоническом оформлении, в связи с чем создаётся впечатление «игры в классический балет». Тематические образования и тембры инструментов становятся участниками разыгрываемого «представления». Примечательно, что в классически-строгих по своему замыслу «Балетных сценах» игровой элемент проявляется столь же отчётливо, как и в «Игре в карты» и «Концертных танцах».

В финальном же Апофеозе «Балетных сцен», музыка которого вполне согласуется с данным наименованием, концепция мира порядка, гармонии и красоты, воплощённого в искусстве торжествует. Если финал «Аполлона» можно сравнить с многоточием, то в «Балетных сценах» – это явный восклицательный знак, триумфально провозглашающий победу организованного Космоса над Хаосом и бесконечность творчества, и незыблемость основ аполлонического дара – Искусства.

Таким образом, Стравинский, отрицая художественно-эстетические принципы «Могучей кучки», тем не менее, последовательно развивал в своём творчестве орфическую тему – один из ведущих сюжетов своего учителя Н.А. Римского-Корсакова. При очевидных различиях трактовок их произведения пронизывает мысль об ответственности Творца. Каждый художник, отмеченный даром творчества, призван раскрывать Красоту и напоминать о вечных духовных ценностях – это основа бессмертия Искусства.

Литература

1. *Асафьев Б.* Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1944 // Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 171–224.
2. *Брагинская Н.* Концерт в творчестве Стравинского: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. СПб., 1991.
3. *Ильина Т.* Орфическая тема в ранней опере: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2002.
4. *Кандинский А.* Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Кандинский А. Статьи о русской музыке. М., 2010. С. 164–205.
5. *Кириллина Л.* Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. № 4. С. 83–94.
6. *Косачёва Р.* О музыке зарубежного балета, 1917–1939. Опыт исследования. М., 1984.
7. *Савенко С.* Мир Стравинского: Монография. М., 2001.
8. *Савенко С.* О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 179–210.
9. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Ред. М. Друскин. Л., 1971.
10. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М., 2004.
Чигарёва Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Сб. ст. М., 2000. С. 37–53.

Инна Пехтелева

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭНН ТРУЛАВ В ОПЕРЕ «ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО

Образ Энн Трулав переосмыслен Стравинским и его либреттистами из фигуры второго плана на гравюрах Хогарта – Сары Янг. Не прислуга, а благородного происхождения, возлюбленная Тома, Энн становится воплощением идеальной – чистой и верной любви. Тем самым Энн вбирает именно те архетипические черты Девы-матери, которые связаны с незыблемостью моральных принципов и с огромной силой духовного начала в человеке.

Энн как «точка пересечения» между Добром («верхом» в образной иерархии) и Злом («низом») включена в так называемый «лирический треугольник». Последний составляют полярные действующие лица: злой дух Ник Шедоу и воплощение любви Энн Тру-

лав, между которыми – смятенный герой Том¹⁰². Определяющей ход развития событий является основная тема – разрушение счастья молодого человека, неожиданно одаренного судьбой. Это одна из излюбленных тем в английском искусстве XVIII века. Вариативно, как архетипическая, данная тема кочует и в других сюжетах: о сделке героя с дьяволом в «Фаусте» Ш. Гуно, «Вольном стрелке» К.М. Вебера, в «Истории солдата» И.Ф. Стравинского.

Для создания образа Энн композитор использует множество моделей лирического комплекса выразительности. При этом образ Энн эволюционирует от земной любящей девушки до божественной Венеры, утешающей, как Мать, главного героя перед уходом в потусторонний мир. На всех этапах развития событий Энн пытается спасти Тома, наставить на путь Добра и истинной Любви. Рассмотрим эволюцию образа Энн в опере.

Своеобразным прологом в характеристике Энн становится любовный дуэт с Томом, которым открывается опера (1 д., 1 к.). Действие происходит в деревне. В дуэте Стравинский избирает модель *барочной пасторали*. «Лес проснулся, ветер шумит листвою», – поёт Энн (ц. 2). Том ей вторит: «Любви богиня зовёт на пышный пир, преобразив земной унылый мир» (ц. 7). Как пишет А. Баева, «начальный пасторальный дуэт представляет “арию для двоих”» [1, 136]¹⁰³.

1.

¹⁰² Подобная ситуация весьма традиционна для оперы, о чём пишет Б. Ярустовский: см. подробнее [3, 211].

¹⁰³ Нотные примеры приводятся по изданию: Стравинский И. Похождения повесы. Клавир. М., 1971. 279 с.

Данный дуэт является воплощением символа *Весны с её знаками – цветения природы, пения птиц, молодости, любви*:

2.

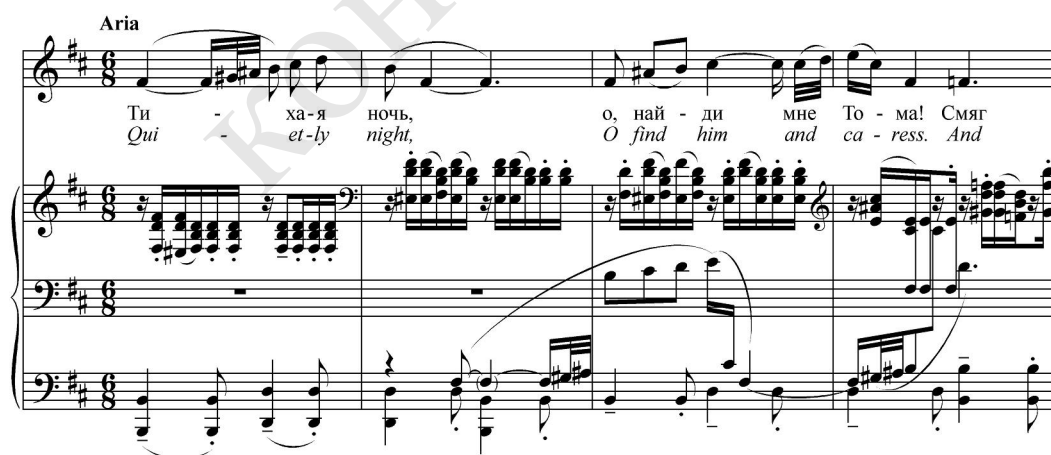


Тем самым усматриваются параллели героини с гётевской Гретхен. Как пишет Л. Данько, в образе Энн в 1 действии ощущается «чистота музыкальной стилистики в плане следования высоким образцам классицизма» [2, 114].

Первый развёрнутый сольный номер в характеристике Энн – её ария «Тихая ночь, о, найди мне Тома» (1 д., 3. к.: ц. 183). Энн сокрушается, что Том ей не пишет из Лондона. Она думает о том, чтобы отправится к нему самой. Её мучают сомнения: ехать ли к слабому Тому, чтобы его поддержать, или остаться с отцом.

Смятенное состояние – Энн страдает и *тоскует по ушедшей любви* Тома, блуждая по лабиринтам душевных переживаний, – порождает лирико-драматический комплекс выразительности через модель *ariau lamento*. Мелодический распев в партии Энн – это образец влияния итальянского мелоса, идеальной кантилены в традициях *bel canto*. Тональность *h-moll*, интонационное содержание (распетый тонический квартсекстаккорд и хроматическое соскальзывание «*fis-f*») раскрывают драматическое напряжение:

3.



Кульминация подчёркнута падением голоса на б.9 в мелодии на последних словах арии «холодно сердце его» (ц. 189):

4.

189 *molto meno mosso* ♩ = 85
tranquilo *espress.*

быть хо-лод - на так же, как хо - лод-но серд-це е - го.
A col-der moon, a col-der moon u-pon a col-der heart.

p

Риторические фигуры страдания «покинутой героини» (определение А. Баевой) в арии переходят в яркие обороты душевного подъёма в кабалетте, передающей **решимость Энн спасти Тома** от соблазнов большого города. Она отправляется к своему возлюбленному: «Да, я иду к нему. Любовь не бросит его в беде» (1 д., 3 к.: ц. 194). Иными словами, в кабалетте раскрывается иная грань образа Энн – она выступает как страстная натура, готовая на всё, чтобы сохранить и защитить любовь. В основе – модель *арии bravure*. Активная тема в тональности *C-dur* строится на автентических оборотах в гармонии и мелодии. Напряжение героини выделено «затемнением», оминориванием третьей ступени¹⁰⁴.

5.

194

Да, я и - ду к не-му. Лю - бовь не
I go, I go to him. Love can - not

marc.

195

бро - сит е - го в бе - де.
fal - ter, Can - not de - sert;

¹⁰⁴ А. Баева отмечает: «В целом, моносцена Энн – стихия стилизованной итальянской кантилены XVII века, обновлённая неожиданными ладотональными сдвигами» [1, 292].

Бравурный характер передаётся широкими ходами в мелодии и виртуозными пассажами. Как подчёркивает Л. Данько, «кабаллета Анны (Энн) имеет *по-бетховенски* устремлённый решительный напев, повторяющийся в опере неоднократно» [2, 115: *курсив мой – И.П.*]. Также исследователь отмечает «эффектную подачу высоких нот в качестве мелодической кульминации. Каждый сольный эпизод имеет завершённость концертного номера с благодарным использованием тесситурных и тембровых возможностей певцов-солистов. В этом ощущается богатейший опыт итальянской оперы и шире – *итальянской певческой культуры*» [там же].

Таким образом, ария и кабалетта экспонируют две грани в характеристике Энн, раскрывая архетипические черты идеала преданной любви: «И даже если я им забыта, и в сердце боль, любовь есть любовь, она верна. <...> Когда любви грозит опасность, совсем не важно, что Том не тот. Да, я иду к нему. Любовь не медлит <...> Моя любовь сильна!» (цц. 197–198, цц. 211–212).

Чистая, эмоционально подвижная Энн (архетип Девы) постепенно эволюционирует. Начиная с кабалетты, Энн, несмотря на преграды, готова бороться за Тома и спасти от грехов мира. Таким образом, начинают проявляться черты архетипа «Матери».

Драматическая завязка происходит, когда на улице перед домом Тома в Лондоне Энн полна решимости никому не отдавать своего возлюбленного (2 д., 2 к.). Здесь звучит её драматический рецитатив «Как страшно» в семантически «знаковом» *c-moll*¹⁰⁵.

Затем, когда она собирает всё своё мужество, появляется ариозо Энн «Прочь страх» в параллельном *Es-dur* (ц. 90). На фоне моторно-двигательного аккомпанемента на тоническом органном пункте звучит волевая мелодия с квартовыми скачками и опорой на звуки тонического трезвучия:

6.



¹⁰⁵ Семантика *c-moll* как драматической тональности общеизвестна: в ней написаны 5 симфония и «Патетическая» соната Л. ван Бетховена, 20-я прелюдия Ф. Шопена, 4 симфония С. Танеева, 8 симфония Шостаковича.

Встреча героев в новой ситуации, на улицах большого города, который «поглотил» Тома, отличается драматизмом. В дуэте Энн и Тома кульминацией заканчивается каждый из трёх разделов. В первом разделе ключевыми становятся слова «Так как же я уйду?». Во втором – «Я не боюсь, ведь ты со мной» (ц. 121) и «Моя любовь всегда с тобой, мой Том» (ц. 122). Здесь **героизация образа Энн** подчеркнута интервальным расширением скачков – $\uparrow$ ч.4, $\uparrow$ м.6, $\downarrow$ м.7. Как утверждение с интонацией кварты звучат слова «Мой Том», которые отражают решительный настрой героини:

7.

121

Я не бо - юсь - ведь ты со мной. Мо - я лю - бовь,
Now should I fear, who have your aid. Adn all my love,

dolce cant.

Третий раздел данного дуэта венчается словами «О нет, молю – я не отступлю» (ц. 125) – это страстная речь в жанровом преломлении *лирико-драматического романса*:

8.

125

О, нет, мо - лю, ведь лю - бишь
Let wor - thi - ness, So you still

126

ты, и я не от - ступ - лю!
love, re - side, re - side in that.

(тронутый ее словами, он подходит к ней)
(touched, stepping towards her with emotion)

O,
 O

Первой драматической кульминацией в эволюции образа Энн становится её встреча с Бабой-турчанкой. В терцете во (2 д. 2 к.: цц. 131–140) каждый из участников выражает свои чувства: Баба недоумевает, кого мог Том предпочесть ей в день их свадьбы; Энн расстроена, и в её душе идёт борьба между страхом утраты любви и верой в «помощь неба»; Том в напряжении, т.к. раздваивается между любимой Энн и жеманной Бабой. Л. Данько относительно данного терцета приводит параллель, называя его «*повердиевски* многоплановым ансамблем», в котором «хоркомментатор усиливает драматическую кульминацию [2, 118].

Вокальные партии Энн и Тома отличаются по типу интонаций как лирические и героические, тогда как у Бабы партия строится на ритмической декламации. Следует отметить, что пульсирующий фон сопровождения подобен *ритму Рока* (ц. 135):

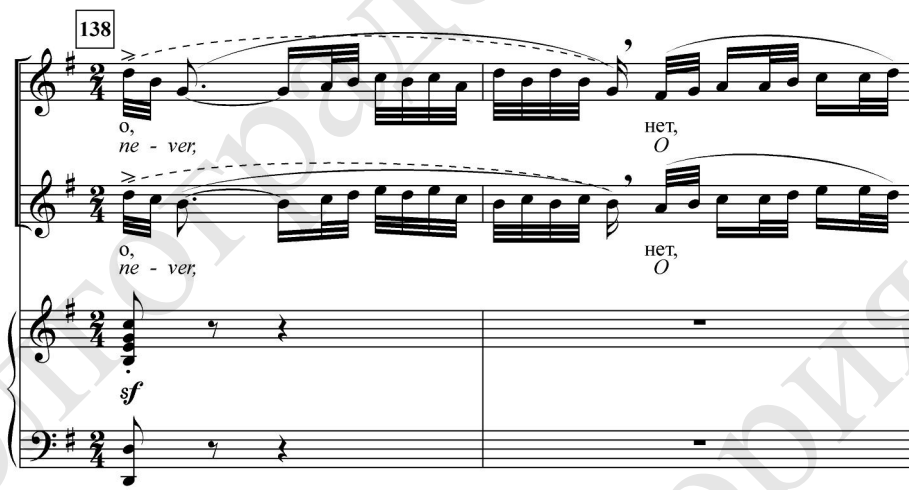
9.

134

Ста - рай - ся, ста - рай - ся, о, серд - це,
O bu - ry, o bu - ry the heart there

В итоге Энн произносит в конце терцета значительные слова, символизирующие трансформацию её образа: *из «Девы», страстной и любящей, она превращается в «Мать», встающей на защиту своего самого сокровенного дара Судьбы*. Она восклицает: «Пусть не случится это никогда, о, нет!» (ц. 138). Фраза, как и у Мавры (в более ранней опере Стрависнского) в момент «переодевания-трансформации из мужчины в женщину», представляет собой виртуозный вокализ в духе итальянского *bel canto*:

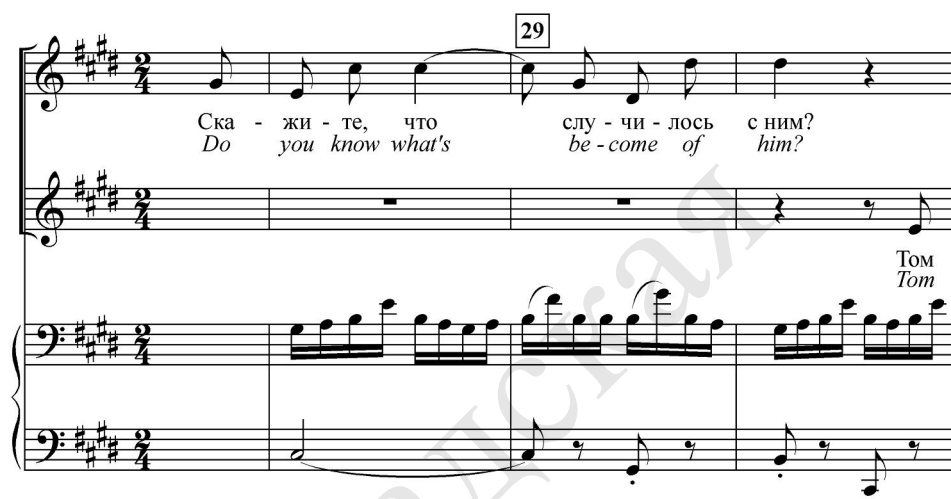
10.



Развязка отношений между Энн, Томом и Бабой-Турчанкой приходится на сцену торгов – на аукционе идёт распродажа имущества Тома (3 д., 1 к.). Входит Энн, которая надеется вернуть Тома: «Не знаете ль, где Том Рейкуэлл?» (ц. 25). В словах «Что случилось с ним?» (ц. 29) проявляется *забота, беспокойство, мучение из-за неизвестности судьбы Тома*. Тем самым укрепляются черты, свойственные архетипу «Матери». Вопросы Энн звучат мягко благодаря лирическим восходящим интонациям сексты и октавы:

11.





Между Энн и чужой ей толпой возникает диалог (ц. 32), прерываемый церемониальными репликами аукционщика Селлема. Энн в отчаянии произносит: «Пойду его искать сама».

Найдя Тома, Энн находит и Бабу-Турчанку. Возникает зеркально-симметричная ситуация: в терцете близкими оказываются партии не Энн и Тома, а Энн и Бабы. При этом Баба уговаривает Энн принять обратно Тома, который все ещё любит её, а она – его (Энн переживает: «То голос Тома» – ц. 109). Образная трансформация Бабы подчёркнута широкой мелодической кантиленой в тональности *C-dur*: «Ты любишь, ну так помоги, он как былинка на ветру» (ц. 114). В ответ Энн *вторит* Бабе: «Меня он любит», «Да я могу ему любовь отдать» (цц. 128–130). То есть с каждой фразой становится очевидно, что **Энн готова снова принять Тома и готова любить всепрощающей любовью, как Мать**¹⁰⁶. Широкая кантиленная фраза заканчивается нежным мерцанием терции в *F-dur*:

12.



¹⁰⁶ Очевидна здесь и христианская коннотация: блудного сына принимает Отец.

130

му лю - бовь, лю - бовь, лю - бовь от - дать.
him all love, all love en - gage.

да. Вла - сти - тель - ни - цей бу - ду я сер - дец. Уй
time, can I, can I de - nu my time its rage? My

Далее следует финал-стретта, открывающийся решительной фразой Энн «Я иду к нему!» (ц. 138) в драматическом *c-moll* в лирико-экспрессивном характере:

13.

Я и - ду к не - му, и -
I go to him, I -

sim.

Сквозной фразой «Спасти его!» Энн выражает материнскую заботу о Томе. Повторный мотив воспринимается как *заклинание*: «Любовь смелей, всегда будь верной и сильной, чтоб спасти его!» (цц. 140–142). Ключевое слово «спасти его» выделено скачком на $\uparrow$ ч.5 и остановкой на «*f*» второй октавы на протяжении трёх тактов, за которыми следует фермата и остановка на «*fes*»:

14.

140

Лю - бовь, сме - лей, все - гда будь
O - love, be - brave, Be swift, be

142

- ной, чтоб спа - сти e - ro! save.
be strong for him and save.

f marc.

В развивающем разделе финала-стретты (цц. 143–146) та же ключевая фраза изложена более крупными длительностями, что создаёт впечатление скандирования. Каждый слог приходится на половинную с точкой на весь такт, и на слове «его!» возникает скачок на расщеплённую октаву:

15.

146

e - ro! save.
to save.

чтоб спа - сти e - ro!
for him and save.

хочешь спа - сти e - ro!
want time e - nough to save.

стро, ес - ли хочешь спа - сти e - ro!
swift if you want time e - nough to save.

стро, ес - ли хочешь спа - сти e - ro!
swift if you want time e - nough to save.

хочешь спа - сти e - ro!
time e - nough to save.

mf

Итогом становится *абсолютное примирение двух женщин*: Энн снова закликает «Спаси его!» и даёт благословение даже своей бывшей сопернице, Бабе: «Господь с тобой». Материнское начало Энн обращено теперь ко всем: широкая фраза с мерцающей в аккомпанементе терцией в *Es-dur* символизирует новое состояние Энн – божественное:

16.

L'istesso tempo, $\text{♩} = 63$
(к Бабе)
(to Baba)

147

Гос - подь с то - бой!
May God bless you!

p *f*

Развязка отношений между Энн, Томом и Ником Шедоу происходит в сцене игры в карты на кладбище (3 д., 2 к.). Всю обстановку действия на кладбище, игру в карты с дьяволом Л. Данько ассоциирует «с романтической оперой Вебера», отмечая, что здесь есть и «интонации в стиле Генделя» [см. подробнее: 2, 115: *курсив мой – И.П.*]. Во время третьей решающей сдачи Шедоу давит над Томом: «Должок!» (ц. 197). Том умоляет его помиловать и ждёт, кто подаст ему добрый знак. В это время он слышит голос Энн: «Любовь нашу вспомни и не будешь жертвой ада». Здесь партия Энн выражена через лирико-трагический комплекс выразительности *арии-плача* [ц. 197]. *Мистический характер* приобретает голос Энн за сценой. Мелодическая линия здесь строится на двух интонациях: ламентозных соскальзываниях и на ломаном движении больших скачков, – всё подчёркивает *волнение, тревогу, ужас происходящего*:

17.

$\text{♩} = 84$

Лю - бовь на-шу вспо - мни ско-рей и не ста - нешь, и не станешь жертвой а-да.
A love That is sworn be-fore Tee can plun - der Hell, can plunder Hell of its prey.

Том умолкает, с удивлением заметив, что поет вместе с Энн
He breaks off, startled, when he realizes he is singing with Anne.

Энн во время мистического часа на грани Жизни и Смерти Тома оказывается «проводником» при переходе из мира видимого, реального в мир невидимый, ирреальный. Том её слышит и приходит сначала в оцепенение на словах «мне ничего не надо» (ц. 197), а затем, в момент помутнения рассудка, входит в блаженное возбуждение на словах «Любовь пришла меня спасти!» (ц. 199). Влияние Энн на Тома происходит на подсознательном уровне, т.е. это кульминационный момент перехода от земной жизни к божественной, будто *Дева Мария становится Богородицей*, отдавая миру самое сокровенное: тело и физическое погибают, душа и метафизическое воскресают.

Эпилогом в развитии образа Энн является сцена в Бедламе – доме для умалишенных (3 д., 3 к.). Происходит последняя встреча героев, которая начинается с узнавания нового ИМЕНИ. Энн зовёт Тома, но он не откликается, он даже не шевелится в ответ (ц. 337). Тогда она обращается к нему «Адонис!», и Том принимает её за Венеру (сдвиг в сознании и в отношениях подчёркнут переходом из *Es-dur* в *g-moll*).

В последнем дуэте Том, прощаясь с миром, просит Энн вернуться домой: «С тобою, Венера, я вернусь домой». Энн утешает, успокаивает его: «О, мой любимый, будем вместе» [ц. 249]. Высокий трагический пафос происходящего вызывает ассоциации с воплощением *аффекта страдания в операх К. Монтеверди и К.В. Глюка, а также в Страстях И.С. Баха:*

18.

249 L'istesso tempo ma comodo

О, мой любимый, бу-дем вме-сте
Re-joice, be-lo-ved: in these fields of

Мо-я бо-ги-ня, бу-дем вме-сте
Re-joice, be-lo-ved: in these fields of

p

Энн успокаивает и убаюкивает Тома-Адониса, поёт *колыбельную* «Мимо чудных стран в море-океан кораблик маленький плывёт» (ц. 254). Слово мать убаюкивает сына, Венера убаюкивает

Адониса. В колыбельной закрепляется окончательная трансформация образа Энн из Девы в Мать. Спокойная *лирико-созерцательная* мелодия в тональности *As-dur* повторяется трижды с хоровым припевом (*ges-H, B*). Отрешённая, внеэмоциональная, статичная **речь богини Венеры символизирует абсолютный Покой и Красоту Смерти**: в аккомпанементе звучит знаковый ход смерти от I к V ступени вниз, отражая происходящую трансформацию от «живого» к «неживому»:

19.

Энн
Anne
dolce

254

Ми - мо чуд-ных стран в мо - ре-о - ке - ан ко - раб-лик ма - лень-кийплы-вет.
Gent - ly, little boat, A cross the o - cean float, The crys - tal waves di - vi - ding:

p dolce cantabile

Возвышенный и вместе с тем холодный тембр «флейтовой «глади» (определение Б. Ярустовского) в колыбельной Энн представляет «несомненно удачную драматургическую и великолепную по музыке находку» [3, 218]. Ключевыми становятся слова Энн-Венеры «Остров счастья ждёт» (ц. 255):

20.

255

Он плы - вет, е - го там о - стров сча-стья ждет.
Glide, glide, glide To ward the Is - lands of the Blest.

Образ острова оказывается **символом последнего Приюта, Идеала**. Мелодия колыбельной становится музыкальным символом спасения бессмертной души главного героя. Тем самым можно говорить о воплощении архетипа Матери-утешительницы или христианского образа Богоматери-заступницы. Как отмечает А. Баева, «**обряд погружения в сон-вечность**, возвышенно-поэтический и одновременно по-детски простодушный по характеру музыки, за-

вершает притчевую историю взаимоотношений ангельского и грешного в человеческой душе» [1, 293: *курсив мой – И.П.*].

Трулав-отец уводит Энн, которая обращается с последними словами к Тому: «Том, я клятве верна, но тебе я больше не нужна. Спокойно спи, любимый. Прощай!» (ц. 264).

Заканчивается опера моралите героев, когда после трагического очищения все герои снова «оживают» и, выскакивая на сцену в духе американских шоу, произносят своё кредо. Здесь Энн ещё раз характеризуется как воплощение архетипа Девы-Матери: «Не каждого повесу в трудный час любовь спасает, не каждая так любит, как Энн, обиды забывая».

Подводя итог сказанному, необходимо очертить круг музыкально-поэтических характеристик при воплощении образа Энн. Последний выражен Стравинским через множество **жанровых моделей** лирического комплекса выразительности: *lamento*, *bravure* как моделирование итальянского мелоса. Традиции русской оперной школы усматриваются в моделировании жанра плача, лирико-драматического романса, колыбельной. Особый пласт составляют жанровые модификации, связанные с речевым началом в опере – это драматический речитатив, заклинание.

Из **стилевых аллюзий** следует назвать: барочные риторические фигуры, бетховенские активные стремительные темы и ритм рока, романтические сцены-фантазмагии в духе Вебера и многоплановые ансамбли *a la* Верди.

Поэтический ряд в характеристике Энн складывается следующим образом.

- Весна (цветение, птицы, любовь);
- Тоска по ушедшей любви;
- Решительность спасти возлюбленного;
- Из «Девы», страстной и любящей, она превращается в «Мать», встающей на защиту своего самого сокровенного дара Судьбы;
- Забота, беспокойство, мучение из-за неизвестности судьбы близкого;
- Энн после измены готова снова принять Тома и готова любить всепрощающей любовью, как Мать;
- Абсолютное примирение двух женщин;
- Волнение, тревога, ужас происходящей игры на кладбище;

- Энн во время мистического часа на грани Жизни и Смерти Тома оказывается «проводником» при переходе из мира видимого, реального в мир невидимый, ирреальный;
- Дева Мария становится Богородицей;
- Речь богини Венеры символизирует абсолютный покой и красоту смерти;
- Образ острова оказывается символом последнего приюта, покоя, идеала.

Итак, трансформация образа Энн происходит в преломлении архетипических образов: *от светлой, любящей Девы – через страдание, веру в помощь неба и любви – Энн принимает архетипические черты Матери-утешительницы, Богородицы-заступницы*, когда, как своего ребенка, успокаивает, убаюкивает потерявшего рассудок Тома. Ключевые слова «Клятве я верна, но тебе я больше не нужна» означают, что она всё ещё любит, но уже любовь приобретает более глубокий смысл. Энн через страдания, благодаря своей любви, *обретает Знание Вечной Любви*.

Литература

1. Баева А. Оперный театр И.Ф. Стравинского. М., 2009.
2. Данько Л. Комическая опера в XX веке (очерки). М., 1976.
3. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1982.

А.В. Королёва

БАЛЕТ «АГОН» И.Ф. СТРАВИНСКОГО: К ВОПРОСУ О ПРЕТВОРЕНИИ НЕОКЛАССИЦИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

Стилистическая многоликость И.Ф. Стравинского, неоднократно становилась поводом как критических высказываний, так и предметом серьёзных музыковедческих исследований. Стравинскому на протяжении своего долгого и необычайно плодотворного творческого пути удалось охватить почти все наиболее значительные направления музыки XX столетия. Обращаясь к фольклору, европейской классике или серийному методу, композитор создаёт на их основе произведения, отмеченные яркой творческой индивидуальностью и качеством универсализма. Благодаря активному изучению творческого наследия композитора известными отечественными и зарубежными исследова-

телями¹⁰⁷, все «обвинения» Стравинского в отсутствии единства стиля и оригинальности композиторского почерка в связи с претворением «чужого» музыкального материала, оказались несостоятельными. Более того, его творческие поиски оказались созвучны второй половине XX века. Многие черты композиторского метода Стравинского были развиты композиторами эпохи постмодернизма, в том числе – прямой диалог с музыкальными явлениями прошлого и современности, а также сочетание в рамках одного опуса различных стилистических элементов.

Как известно, творческий путь И.Ф. Стравинского принято разделять на три этапа: «русский», неоклассицистский и поздний, или «серийный». В рамках каждого из них композитор обращался к тому или иному комплексу музыкально-стилистических средств (фольклор, классическая музыка прошлого, серийная техника), что не исключало индивидуальности решения в каждом конкретном сочинении. Кроме того, при подробном анализе произведений Стравинского можно отметить одну удивительную особенность. Художественные открытия, сделанные им в рамках предшествующих этапов, развиваются уже в иных стилистических условиях. Особенно в этом отношении примечательны опусы, созданные «на рубеже» или сразу после очередной, казалось бы, «внезапной» смены стилистической парадигмы. В их числе можно назвать музыкально-театральные «миксты», написанные им в конце 1910-х гг. («Байка про Лису, Кота да Барана», «История солдата»), оперу «Мавра», Септет.

Представляется, что появившийся в 1957 году балет «Агон», завершающий яркий путь Стравинского в жанре балета, может рассматриваться не только как один из репрезентантов серийного периода, но и как некая «точка», поставленная после целого ряда хореографических партитур, созданных в период неоклассицизма.

В 60-е годы XX века И.Ф. Стравинский, беседуя с Р. Крафтом, с оттенком самоиронии признавался – «моя основная продукция – балеты» [5, 109]. Действительно, искусству прекрасного движения в творчестве композитора была предопределена блестящая судьба. Ещё в период с 1909 по 1947 год им на суд критики представлено семь ба-

¹⁰⁷ Стилистические аспекты творчества Стравинского, так или иначе, затрагиваются во многих исследовательских трудах. В этой связи особенно выделяются работы М. Друскина [3] и С. Савенко [4], в которых акцентируется важная мысль – многообразие художественных концепций не исключает существования «глубинных основ», составляющих «ось» содержания его музыки.

летов, две сюиты, а также три балетных произведения с пением. Однако 1950–1960 годы отмечены лишь одним сочинением, балетом «Агон»¹⁰⁸, который и завершает блистательный путь композитора в хореографическом искусстве. При этом Стравинский вплоть до последних лет сохранял творческую активность. В этой связи закономерно возникает вопрос, в чём же причина утраты интереса к жанру, составлявшему основу его творчества?

Во многом ответ на него обусловлен особенностями эволюции балетного театра Стравинского. Как известно, мировая известность пришла к нему после создания первых трёх балетов. «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна Священная» стали ярчайшими событиями музыкальной культуры прошлого столетия. Новаторство этих спектаклей заключалось не только в музыке, ошеломляющей своей непривычной для начала XX столетия ритмикой и яркостью тембровых красок, но и в том, что был создан *новый тип балетного спектакля* – одноактная хореографическая композиция, в которой каждый компонент спектакля, оставаясь самостоятельным, дополнял другой.

В балете «Жар-птица» центральный персонаж становится символом Красоты, а главным смысловым акцентом художественной концепции произведения является созерцание и эстетическое наслаждение её прекрасным образом. Извечная красота искусства, абсолютно недостижимая и, в то же время, реально представляемая в звуках с самых первых опусов и до последних сочинений, становится главной темой творчества Стравинского. Иными словами, идея Красоты, пронизывающая искусство композитора, позволяет говорить о тяготении его творчества к аполлоническому началу.

В «Петрушке» Стравинский впервые обращается к теме, связанной с судьбой искусства в реальном мире. Орфическая проблематика, унаследованная им от Римского-Корсакова, станет одним из сквозных сюжетов в его музыкальном театре.

Далее в буйстве ритмов «Весны священной», когда сдержанный Аполлон уступает место необузданному Дионису, композитор открывает перед слушателем красоту особого рода. Нерегулярно-акцентная ритмика, виртуозное применение техники *ostinato* и великолепие оркестровых средств позволяет увидеть и ощутить прекрасное пробуждение жизненной энергии природы, возрождённой после долгой зимы.

¹⁰⁸ Исключение – хореографическая постановка Д. Баланчина «Движений» для фортепиано с оркестром, а также новые редакции прежних балетов.

В неоклассицистский период яркость красок уступает место строгости возрождённых форм классического балета, освящённых именами П. Чайковского и М. Пети́па. Музыка остаётся самостоятельным компонентом спектакля, составляющим контрапункт хореографическому ряду, а традиционные формы классической балетной сюиты становятся частью одноактного спектакля. Иными словами, новый неоклассицистский тип балетного спектакля, развивавшийся в творчестве Стравинского в 20–40-е годы XX столетия, соединил достижения русского классического балета и ми́рискуснического хореографического театра начала века. Неизменной также остается и концептуальная составляющая – тема красоты искусства и судьба художника. Трагическая обречённость творца – создателя прекрасного – предстаёт в таких сочинениях, как «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи» и «Орфей».

Неоклассицистские черты в «*Агоне*» обнаруживают себя как в идейно-художественной концепции балета, так и собственно в музыкальном языке произведения.

«Агон» относится к числу бессюжетных балетных спектаклей и блистательно завершает намеченную в рамках неоклассицистского периода тенденцию, связанную с воплощением **темы красоты искусства в форме виртуозного игрового состязания**. Напомним, что начиная с первого неоклассицистского балета «Аполлон Мусагет», в хореографических партитурах Стравинского возникает неразрывная связь с концепцией жанра инструментального концерта, и шире – с идеей концертности. Такие имманентные свойства жанра, как диалогичность, игровая природа, репрезентативность, яркая театральность оказались актуальными и для балета. Известно, что в своём творчестве Стравинский возрождает барочную позитивно-объективную концепцию концерта, подразумевающую воплощение радостной гармонии бытия, обретаемой в совместном игровом действии. На уровне реализации в музыкальном тексте принципы концертно-игровой логики ярко проявляются в технике интонационного и ритмического варьирования. Тематические образования, вступая в определённые отношения, друг с другом, меняют свой облик, интригуют слушателя подобно актёрам театра масок. В таком же значении выступают тембры и их сочетания.

Эволюция «концертной линии» в неоклассицистском балетном творчестве Стравинского («Аполлон Мусагет» – «Игра в карты», хореографические сюиты «Концертные танцы» – «Балетные сцены»)

направлена к появлению бессюжетного спектакля, главная смысл которого – воплощение средствами музыки и хореографии совершенства форм и высокого мастерства. В этой связи появление балета «Агон», само название которого обозначает «соревнование, состязание», является закономерным итогом исканий Стравинского в области хореографического театра и завершает развитие художественных идей предыдущих сочинений, осуществляя его на основе серийной техники. Представляется интересным проследить, каким образом осуществляется столь невероятный, на первый взгляд, синтез.

Для «концертных» неоклассицистских балетов, несмотря на различие композиционных решений, характерно, что идея красоты искусства воплощается в трёх основных аспектах. Первый связан с такими категориями, как ясность, соразмерность, уравновешенность. Наиболее ярко он раскрывается в композиции балетов. Второй проявляется через диалог с различными явлениями в музыкальном искусстве, который проявляется через «игру с моделями» (С. Савенко). Третьей составляющей «прекрасной ясности» этих сочинений становится воплощение виртуозного концертно-игрового состязания на всех уровнях музыкального целого.

Обозначенные нами аспекты воплощены и в «Агоне». Композицию одноактного балета отличает архитектурная завершённость, кроме того, особую роль в ней играет числовая символика¹⁰⁹. Балет предназначен для 12 танцоров (8 женских и 4 мужских партии), его составляют четыре части, разделённые интерлюдиями. В каждой – по три номера, всего 12. Возникают вполне очевидные ассоциации: 12 месяцев, 4 стихии (стороны света), божественная троица. Музыкальный материал первого номера *pas de quatre* в обращённом виде повторяется в коде, образуя тематическую арку (данный приём характерен практически для всех балетов Стравинского). Особенностью же «Агона» является особая роль числа 12, что может быть соотнесено с количеством звуков в серии.

Несмотря на то, что музыкальную ткань балета наполняют комбинации серийных рядов, композитор полностью не отказывается и от характерного для предыдущего периода диалога с музыкальным искусством прошлого, более того, он раздвигает его рамки. Во второй и третьей частях звучит своеобразная сюита старинных танцев. Среди них: сарабанда 3/4, гальярда 8/4, простой весёлый и двойной бранли,

¹⁰⁹ Роль числа в мифопоэтической системе балета «Агон» подробно проанализирована в диссертационном исследовании А. Аракеловой [1].

кода же второй части на 6/8 весьма напоминает жигу. Атмосфера бургундского двора эпохи Возрождения ощущается не только в типе движения, но и в характерной тембровой окраске. Например, мандолина и арфа в гальярде напоминают звучание лютни. В развитии же тематического материала «Агона» Стравинский часто виртуозно использует полифоническую технику нидерландских мастеров. Наиболее яркий пример – гальярда, в которой последовательно применена техника канона¹¹⁰. Безусловно, в сравнении с неоклассицистскими балетами процесс взаимодействия с жанровыми и стилистическими моделями прошлых эпох проявляется менее явно. При этом высочайший уровень мастерства композитора проявляется и в том, что ему удаётся удивительным образом органично соединить в музыке весьма отдалённое прошлое и самые современные и новаторские достижения композиционной техники XX столетия.

Как уже упоминалось ранее, «сюжетом» «Агона» становится процесс виртуозного импровизационно-игрового состязания. В первую очередь, между собой соревнуются солисты (мужские и женские партии), а также группы танцоров, что ассоциируется с сопоставлением эпизодов *solo* и *tutti* в концерте. Определённую устойчивость композиционной структуре балета придаёт распределение партий. Так, ансамблевые эпизоды с большим количеством участников 4–8–12 отнесены к первой и последней частям «Агона», тогда как вариации солистов и номера с участием двух или трёх танцовщиков сосредоточены в середине композиции. А. Аракелова отмечает, что подобная логика тесным образом связана с претворением Стравинским мифологического мироощущения. То есть, сочетание стремления к строгой регламентации и упорядоченности всех элементов музыкального целого, дополняемое воплощением принципов игрового состязания, составляющее основу музыкальной драматургии композиций Стравинского в «Агоне» достигает логического завершения.

Серийная техника – наиболее регламентированный способ организации музыкальной ткани – становится для Стравинского предметом экспериментирования и изощрённой композиционной игры. В «Агоне» композитор широко использует недвенадцатитоновые серии (например, в весёлом и простом бранлях шестизвучную, а в *pas de deux* из четвёртой части балета две серии по четыре звука). Наряду с этим не соответствуют нормам ортодоксальной додекафонии и двенадцатитоновые серии. Они не излагаются целиком в начале сочине-

¹¹⁰ Подробно об этом см.: Гливинский [2, 96–97].

ния, а постепенно формируются в процессе развёртывания музыкальной ткани. Более того, серийность «маскируется» за диатоническими попевками, тяготеющими то к одному, то к другому устою.

Так, в танце четырёх, открывающем балет, звучат фанфарные мотивы в партии труб, которые явно тяготеют к диатонике с определённым устоем – звуком *c*. В то же время – это первые звуки серии: *c*, *h*, *a*, *d*. Далее к действию присоединяется валторна, в партии которой изложены ещё три звука: *fis*, *e*, *g*. Затем опять включается труба со звуком *f*. В мелодическом материале, излагаемом арфой при явном тяготении к устою *d* появляются ещё два звука *cis* и *gis* и лишь в 26 и 30 тт. звуки *b* и *dis* кларнета и флейты завершают весь хроматический комплекс. Подобным же образом экспонируется серия в следующем танце восьми, а в завершающем сюиту танце двенадцати развиваются мотивы предыдущих номеров путём различных модификаций тем, характерных для серийного метода.

Тембровая драматургия «Агона» отличаются особой изысканностью (это тема отдельного исследования). Особенно необычные тембровые сочетания представлены в сольных номерах. Так, солирующий контрабас соединяется с арфой и мандолиной (гальярда), а солирующая скрипка с ксилофоном и двумя тромбонами в сарабанде.

Итак, «Агон» – сочинение, которое на ином стилистическом материале многими нитями связано с предшествующей эволюцией балетного театра Стравинского. Более того, стремление к воплощению Красоты искусства, ставшее определяющим в неоклассицистском балетном театре, в «Агоне» находит законченное выражение. В этой связи интересной представляется мысль, высказанная А. Аракеловой: «"Агон" – символ полного укрощения Диониса. Танец – главный атрибут дионисова действия полностью подчиняется строгому порядку серийной организации» [1, 24]. Представляется, именно поэтому «Агон» и стал последней хореографической партитурой композитора.

Литература

1. Аракелова А. Творческие принципы Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века: Автореф. дис.. кандидата искусствоведения. М., 2002.
2. Гливинский Г. Позднее творчество Стравинского. Донецк, 1995.
3. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 2-е изд. Л., 1979.
4. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.
5. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971.

СТРАВИНСКИЙ И ДЯГИЛЕВ: НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ УНИКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСКОМ СОДРУЖЕСТВЕ

В начале 1909 года в Санкт-Петербурге в рамках концертов, организованных русским пианистом и дирижёром Александром Зилоти, состоялась премьера «Фантастического скерцо» молодого, подающего надежды, композитора, ученика Римского-Корсакова, Игоря Фёдоровича Стравинского. И неизвестно как бы сложилась судьба автора этого сочинения, и музыкального искусства XX века в целом, если бы на концерт не пришёл Сергей Павлович Дягилев, блестящий организатор «Русских сезонов» в Париже, один из руководителей творческого объединения «Мир искусства». До этого момента они были знакомы и встречались, однако именно в феврале 1909 года Дягилев, обладавший поразительной интуицией, угадал в Стравинском будущего новатора и корифея музыки XX века.

Вот как вспоминал эти события композитор: «Исполнение “Фантастического скерцо” музыкальной деятельности. Отсюда началось мое близкое знакомство с Дягилевым, которое продолжалось двадцать лет до самой его смерти, и перешло в глубокую дружбу, выросшую из взаимной привязанности»¹¹¹. Это был уникальный творческий союз духовно близких людей, связанных общим делом. Необходимо отметить, что ещё до встречи с Дягилевым Стравинский сблизился с художниками, входившими в объединение «Мир искусства». Среди них Стравинский нашёл единомышленников, и верность мирискусническим идеалам он сохранит на всю жизнь, несмотря на многочисленные смены стилевых манер.

В программной статье «Сложные вопросы» (1898), подписанной Дягилевым, мирискусники провозгласили свою главную идею, оставшуюся неизменной на протяжении всего времени существования объединения: предназначение художника состоит не в «общественной пользе», а в служении Красоте и Гармонии. Современный мастер, истинный «служитель Аполлона» должен раскрыть людям эту Красоту в Искусстве, которая существует сама по себе, независимо от жизни и развивается по собственным имманентным законам¹¹².

¹¹¹ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 64.

¹¹² Подробнее об этом см. Эткинд М. А.Н. Бенуа: Монография. М.- Л., 1969..

Эти взгляды стали основой великолепного синтеза, который был воплощён на сцене «Русских сезонов» и «Русского балета», благодаря сотрудничеству художников, музыкантов и невероятной энергии и организаторским талантам Сергея Дягилева. Открытый им гений Стравинского позволил создать спектакли, вошедшие в историю мировой культуры.

Всего Дягилевым было поставлено десять сочинений Стравинского, среди которых: шесть балетов, две оперы и два произведения смешанных жанров. Одно из них – русские хореографические сцены с пением и музыкой «Свадебка» – Стравинский посвятил своему другу, соратнику и покровителю.

При работе над первым балетом «Жар-птица» Дягилев становится для молодого композитора, своего рода, «проводником» в новый для него мир музыкально-театрального дела. Он знакомит Стравинского с опытным балетмейстером Фокиным солистами Нижинским и Карсавиной, художником Головиным, тщательно вникает во все детали, берёт на себя хлопоты, связанные с финансированием спектакля.

В «Хронике моей жизни» Стравинский замечает: «Что, прежде всего, меня в нём поразило, это выдержка и упорство, с которыми он преследовал свою цель. Работать с этим человеком всегда было и страшно, и в то же время спокойно, настолько неодолимой была его сила»¹¹³.

Как известно, Спектакль, состоявшийся на сцене парижской *Grand Opera* 25 июня 1910 года, увенчался триумфальным успехом и стал началом мировой славы Стравинского. Однако в скором времени композитор обретает собственную творческую индивидуальность, поражая даже абсолютно не чуждого к экспериментам антрепренёра.

Когда Стравинский сыграл Дягилеву фрагмент будущего балета «Весна Священная», последний пришёл в замешательство. «Смущённый и раздосадованный, но, не желая меня обидеть, – вспоминал композитор, – он сказал мне слова чрезвычайно оскорбительные: “И долго это будет продолжаться?” Я ответил: “До самого конца, мой дорогой!” Он замолчал, так как понял, что мой ответ серьёзен»¹¹⁴.

После скандальной премьеры балета Дягилев поддержал Стравинского. Тогда он написал расстроенному композитору: «Это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они

¹¹³ Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 68.

¹¹⁴ Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 142.

уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия»¹¹⁵. Уже в 1914 году, исполненная в виде симфонической сюиты, «Весна» была реабилитирована, а в 1920 году Дягилев решился на новую постановку с хореографией Л. Мясина, которая прошла успешно. Стравинский обогатил арсенал средств, с помощью которых можно было воплотить новое мироощущение XX столетия и убедительно доказал, каким образом можно выстроить крупную музыкальную форму и логику развития. Именно поэтому «Весна Священная» стала эпохальным сочинением, оказавшим колоссальное влияние на музыку XX века.

Дягилев не сразу принял неоклассические искания Стравинского. Разногласия возникли по поводу балета с пением «Пульчинелла». В «Диалогах» композитор констатировал: «Он хотел получить стильную оркестровку, и ничего более, моя же музыка так шокировала его, что некоторое время он ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого столетия»¹¹⁶ [3, 173].

Необходимо отметить, что не все постановки произведений Стравинского встречали теплый приём публики. Так, зрителями были не оценены опера «Мавра» (1922), а также представление с пением и музыкой «Байка про Лису, Кота и Барана» (1923). Такие же сочинения, как балет с пением «Пульчинелла», русские хореографические сцены с пением и музыкой «Свадебка» и балет «Аполлон Мусагет» сразу же были приняты публикой, и так было угодно судьбе, что в их создании и сценической судьбе Дягилеву вновь было суждено сыграть особую роль.

Несмотря на то, что Дягилев привлекал в качестве авторов для своих постановок и других композиторов (С. Прокофьева, Ж. Орика, Э. Сати, Д. Мийо) его неизменное расположение к Стравинскому сохранялось долгие годы. Однако необходимо отметить, что он очень ревностно относился к «посторонним» заказам композитора. Открыв миру его гений, он хотел владеть им безраздельно. Как известно, заказ от Иды Рубинштейн на балет «Поцелуй феи» стал поводом для разрыва отношений. К сожалению, они так и не помирились до внезапной смерти Дягилева, случившейся в 1929 году на гастролях в Венеции.

¹¹⁵ Дягилев и русское искусство. М., 2009. Т. 1. С. 213.

¹¹⁶ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Ред. М. Друскин. Л., 1971. С. 173.

Впоследствии враги Дягилева утверждали, что без Стравинского он был бы никем. Завистники же Стравинского утверждали, что без Дягилева он был бы никем.

Оба предположения правильны, что замечали даже их сторонники. С одной стороны, возможно, Дягилев и не имел способности для создания художественных произведений, но с другой стороны – недостаточно иметь талант, даже великий талант, его еще нужно реализовать, чем ярче, тем лучше. Но без человека, поверившего в этот талант и имеющего возможности реализовать его вряд ли удастся оставить значительный след в истории мировой культуры. Своё истинное отношение к Дягилеву Стравинский молчаливо подтвердил, выбрав для себя захоронение в Венеции всего в нескольких шагах от его могилы. Их содружество было удивительным примером художественной общности и взаимопонимания.

Исследование различных аспектов взаимоотношений Стравинского и Дягилева, на наш взгляд, приобретает особую актуальность в связи с тем, что отношение к искусству со стороны государства и бизнес-элиты современной России диаметрально отличается от того, которое существовала ровно столетие назад. После гайдаровских реформ Россия переместилась в крайне правую, неолиберальную экономическую парадигму. То есть, человек стал пониматься как существо, все действия которого определяются выгодой. Именно эта идеология пока реально доминирует в нашей стране.

Что же касается российского делового сообщества начала XXI века, то люди, сделавшие огромные состояния на присвоении народной собственности во времена 90-х, скорее, отдадут деньги на роскошные презентации, а не на развитие культуры, искусства, науки.

В этой связи пример Дягилева показателен именно тем, что в истории остаются имена не владельцев роскошных яхт и дворцов, а тех, кто вовремя сумел оказать поддержку талантливым художникам, поэтам, музыкантам.

Однако даже для своего времени Дягилев – фигура уникальная. Он сыграл исключительную роль в поддержке новых форм и направлений отечественного искусства, в его распространении и пропаганде за рубежом. С его именем связано появление в России совершенно нового типа предпринимателя в области культуры – художественного антрепренёра, соединившего в себе черты мецената, талантливого администратора-организатора, и одновременно глубокого знатока искусства.

Возникает закономерный вопрос, возможно ли появление подобного сотрудничества в современных условиях? Соединение сферы искусства с маркетингом, которое произошло в начале XX столетия, изменило и содержание меценатской деятельности. Она становилась не благотворительностью, а отраслью предпринимательства. Из меценатов, в традиционном понимании, покровители искусства превращались в организаторов «художественного производства», антрепренёров. Начало этому явлению было положено именно Дягилевым. Однако для воплощения таких проектов современные капиталисты не имеют ни достаточного уровня культуры, ни особого желания вкладывать средства в проекты, которые не обещают мгновенной прибыли.

Безусловно, и сегодня создаются частные и корпоративные фонды для поддержки студентов, учёных и деятелей искусства, устраиваются гастроли театров и выступления знаменитых музыкантов, покупаются картины для музеев. Однако широкая публика об этом мало информирована и большинство актов благотворительности воспринимает с подозрением, видя в них лишь ловкий *PR*-ход для достижения неких корыстных целей. Что же касается проектов в сфере музыкального искусства, то современные антрепренёры предпочитают работать с так называемыми «поп-звёздами», при этом качественные характеристики подобной «продукции» оставляют желать лучшего.

Возможно, современные предприниматели станут гораздо щедрее к российской культуре после принятия Государственной Думой РФ закона о налоговых льготах для благотворителей.

Однако даже и в этом случае духовные качества современной бизнес-элиты вряд ли позволят в ближайшее время появиться продолжателям дела Сергея Павловича Дягилева. Именно поэтому меценатство вряд ли сумеет в ближайшие годы, да и не должно, заменить собой государственную стратегию экономической поддержки культуры.

В то же время опыт сотрудничества Дягилева и Стравинского свидетельствует о том, что при определённых условиях искусство вполне может быть успешным бизнес-проектом, который пусть и не сулит сверхприбыли, но может позволить своим создателям наполнить свою жизнь высоким духовным смыслом, а мир сделать чуть лучше и прекраснее.

Литература

1. Балет. Энциклопедия. М., 1981.
2. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 2-е изд. Л., 1979.
3. Дягилев и русское искусство. М., 2009. Т. 1.
4. Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М., 2001.
5. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Ред. М. Друскин. Л., 1971.
6. Стравинский И. Хроника. Музыкальная поэтика. М., 2004.
7. Эткинд М. А.Н. Бенуа: Монография. М.- Л., 1969.
8. Ярустовский И. И. Стравинский / 2-е изд. испр. и доп. М., 1969.

В.С. Гаврилова

ПРОКОФЬЕВ И ДЯГИЛЕВ: ИЗ ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА

Дягилев и Прокофьев – два титана художественной культуры XX столетия, оказавших на её судьбы огромное влияние. Творческая жизнь каждого из них многомерно отражена в исследовательской литературе, породив крупные направления в искусствоведении.

В рамках настоящей работы представляется интересным актуализировать тему творческого сотрудничества двух величайших художников XX века, в котором, словно в магическом зеркале, отразились свойства художественной натуры и мировоззрения каждого из них, и результатом которого стало появление целой серии выдающихся балетных сочинений.

Точкой отсчёта в истории творческих контактов Прокофьева с Дягилевым стал 1914 год, когда Прокофьев совершал свою вторую зарубежную поездку. В Лондоне, где композитор пробыл почти месяц – с 9 июня по 7 июля, в то же самое время находился Дягилев. Описывая историю их знакомства в «Дневнике», композитор отмечал: «Дягилевский сезон был вовсею; Николай Васильевич¹¹⁷ через день должен был петь в опере. Я знал, что в Лондоне Нувель и, помня

¹¹⁷ Андреев, Николай Васильевич – оперный и камерный певец, лирический тенор, музыкально-общественный деятель, солист Мариинского театра (1909–19). В 1913–1914 годах принимал участие в «Русских сезонах» Дягилева в Париже и Лондоне. Друг семьи Прокофьевых, в доме которого в Лондоне Прокофьев останавливался во время своей второй зарубежной поездки.

его склонность повертеться вокруг русских спектаклей, просил Николай Васильевича узнать в театре, не знают ли его адреса. Николай Васильевич спросил у Дягилева, а Дягилев, услышав мою фамилию, сказал, что он хочет познакомиться со мной и имеет ко мне дело. Это произвело на меня чрезвычайное впечатление. Я ехал в Лондон, зная, как там гонятся теперь за русской музыкой, и надеялся завязать сношения. К Дягилевской антрепризе я давно относился с большим интересом и без сомнения очень хотел бы иметь дело с этим блестящим предприятием; когда же теперь само предприятие захотело иметь со мной дело, то это было не в бровь, а в глаз. Дягилев просил Андреева привести меня за кулисы, и на другой день мы отправились. Предстоящее знакомство меня даже волновало. Дягилев, как личность, меня крайне интересовал; кроме того, я знал, что он крайне обаятельная личность» [5, 479].

Встреча произошла не на следующий день, как предполагал Прокофьев, а через день, на премьере оперы Стравинского «Соловей». В Дневнике Прокофьев даёт довольно лаконичное описание самой встречи, представляя, в характерной для него манере, посредством точных и метких замечаний, внешний облик Дягилева, его манеру держаться и деловую хватку: «Он был страшно шикарен, во фраке и цилиндре, и протянул мне руку в белой перчатке, сказав, что очень рад со мной познакомиться, что он давно хотел этого, просит меня посещать его спектакли, интересуется, какое впечатление производит на меня «Соловей», а в один из ближайших дней надо серьёзно потолковать со мной и послушать мои сочинения, о чём мы сговоримся через Нувеля. На этом мы расстались. Я скоро встретил Нувеля, который сообщил мне, что Дягилев хочет заказать мне балет» [там же].

Вторая встреча произошла за завтраком, на котором, кроме Прокофьева и Дягилева, присутствовал Леонид Мясин, тогда – подающий надежды молодой танцовщик и фаворит Дягилева, а впоследствии – хореограф, снискавший мировую славу.

В продолжение этой встречи композитор старался продемонстрировать независимость оценок и суждений в области искусства. Стоит отметить особо тот факт, что Прокофьев к тому времени уже являлся автором оперы «Маддалена» и активно работал над «Игроком»; потому он всеми силами старался перевести разговор на оперу в надежде на то, что ему удастся заинтересовать антрепренёра одним из уже готовых музыкально-театральных сочинений. Однако оперные проекты не встретили энтузиазма со стороны Дягилева, не являвше-

гося, как известно, горячим сторонником этого жанра в принципе. В то же время, придя в восторг от Второго фортепианного концерта, Дягилев предложил осуществить его хореографическую версию. При этом предполагалось, что в спектакле будет задействован сам Прокофьев, который, по мысли антрепренёра, должен был играть на сцене, сопровождаемый хореографическим действием, главными героями которой были бы решённые в духе модернистской эстетики Лель и Снегурочка^{118 119}.

В итоге, накануне отъезда Прокофьева в Россию, было решено, что по приезду он будет представлен поэту Сергею Городецкому – автору нашумевшего сборника стихов «Ярь» (1907), с которым и приступит к осуществлению балетного проекта для дягилевской антрепризы. Таковым, как известно, стал балет «Ала и Лоллий», героями которого являлись древние славянские боги¹²⁰. В монографии о Прокофьеве И. Нестьев высказывает предположение, что некоторые идеи для либретто балета могли быть позаимствованы Городецким из сценария балета «Лейла и Алалей», составленного Алексеем Ремизовым для А. Лядова и неосуществлённого из-за кончины композитора. Так или иначе, Дягилев, рассчитывавший на скорое окончание работы над балетом, активно интересовался процессом создания, ведя активную переписку со своими петербургскими помощниками, и, прежде всего, с Нувелем. В одном из своих писем к последнему Дягилев пишет: «Очень рад, что Прокофьев работает и плодovито <...> Надеюсь очень и на твой присмотр. Лишь бы было сценично!» [цит. по: 4, 108]. В декораторы будущего балета были намечены Ф. Фёдоровский и Н. Рерих. Работа над сочинением растянулась из-за неудачного романа Прокофьева с Ниной Мещерской¹²¹. Будучи уязвлён постигшей его неудачей, Прокофьев уехал в Италию с завершённым вчерне клавиром балета. Когда же композитор сыграл Дягилеву музыку, уже

¹¹⁸ «Он даже имел в виду сюжет, т.е. собственно не сюжет, а сферу, где можно искать его, что-нибудь вроде Леля и Снегурочки, только Леля не «мальчонку-пастушонка», а слегка гротескного, насмешливого» [5, 480].

¹¹⁹ Другой, опять же, балетной, идеей Дягилева, стало возможное создание хореографической постановки на музыку фортепианных пьес Прокофьева.

¹²⁰ Интерес к славянской древности тогда был общим местом в среде русской художественной элиты. Достаточно в этом смысле упомянуть целую серию посвященных этой теме сочинений Николая Рериха, включая знаменитые картины «Идолы», «Славяне», симфоническую поэму В. Сенилова «Скифы» (1912), «Весну священную» И. Стравинского и др.

¹²¹ История взаимоотношений Прокофьева и Мещерской рассматривается в книге И. Вишневецкого [1], а также в статье В. Гавриловой Prokofiev's Akhmatova Songs: A Semantic Analysis (translated by Simon Morrison) // Three Oranges journal. № 23. London: Home Goldsmith; University of London. P. 12–15.

созданную для балета, антрепренёр её не понял, и, критикуя услышанное, сослался на затхлую атмосферу Петрограда и дурное влияние на Прокофьева тамошних музыкантов [1, 113]. В письме к Стравинскому антрепренёр мотивировал свой отказ принять балет к постановке следующим образом: «Сценарий – плохая петербургская поделка: это было бы подходяще для Мариинского театра 10 лет назад, но не годится для нас. В музыке он, по его словам, не ищет подчеркнуто “русских” эффектов. Это не более, чем музыка вообще <...>» [4, 109]. И далее: «Он одарён, но что можно от него ждать, если наиболее образованный человек, с которым он общается, это – Черепнин, импонирующий ему своим авангардизмом <...>», – далее в тексте письма в скобках выставлен выразительный восклицательный знак, означающий явный скептицизм Дягилева в отношении авангардизма Черепнина. Отчасти соглашаясь с Дягилевым, Прокофьев писал к матери 12 (25) марта 1915 года из Рима: «Дягилев находит, что “петроградское болото” имеет ужасающее влияние на моё музыкальное развитие и что я отстаю от европейского пульса. Если мою музыку любят в Петрограде, то значит, я уже отстал... Это не лишено меткости» [цит. по: 1, 114].

Дягилев настоял на новом балетном проекте, в котором должно было, по его замыслу, в полной мере раскрыться то важнейшее качество прокофьевского стиля, которое осталось «за кадром» в «Але и Лоллии» – а именно столь ценимый и угаданный Дягилевым в Прокофьеве «национальный стиль». Возможно, именно это качество, заложенное в музыке Прокофьева, и привлекло к нему Дягилева, прежде всего прочего, ещё в самом начале их знакомства¹²². Таковым стал балет «Сказка о шуте». Сюжет был почерпнут в одной из книг по фольклору, имевшихся в изобилии у Стравинского. Давая Прокофьеву творческое напутствие, Дягилев призывал его: «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски». Мощным творческим импульсом для Прокофьева мог стать его повышенный интерес к русским сочинениям Стравинского, включая «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные», «Байку», но, прежде всего, к «Свадебке», первоначально задуманной в виде балетных сцен, от которой Прокофьев был

¹²² Об этом говорил сам композитор на заре знакомства: «Между прочим, одним из моих достоинств он считал склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определённо, обещая много в будущем, но пока тонул в музыке интернациональной» [5, 480].

в восторге. Для создания декораций «Шута» в Италию были приглашены художники Михаил Ларионов и Наталия Гончарова. Премьера планировалась на май 1916 года. Приехав в Россию, Прокофьев увлечённо засел за сборники русских песен, ища в них вдохновения. В течение лета 1915 года в клавире были сочинены все шесть картин балета, однако в силу ряда обстоятельств его постановка состоялась только через 5 лет¹²³.

Постановка одноактного балета из шести картин состоялась в Париже 17 мая 1921 года, когда Прокофьев уже три года жил за рубежом России. Эти годы открывают большой и полный творческих открытий период жизни композитора, когда он находился в самой гуще культурных событий Европы и Америки и сам задавал тон многим из этих событий; разумеется, в этот период его жизни Дягилев был одним из тех, с кем он постоянно общался.

Перед постановкой балета Прокофьев приехал к Дягилеву в Монте-Карло и к своему огорчению узнал, что Леонид Мясин покинул антрепризу. Это произошло в пору расцвета таланта Мясина как хореографа, когда он, по воспоминаниям Сергея Григорьева, достиг «своей хореографической зрелости» и «мог бы начать создавать исключительно интересные балеты» [цит по: 1, 250]. Одновременно Прокофьев познакомился с новым дягилевским фаворитом Борисом Кохно, театральным деятелем, о котором здесь ещё будет сказано и к которому композитор с самого начала не питал особой симпатии; вполне вероятно, тут сказалось влияние на Прокофьева истории с уходом Мясина. А Дягилев совершил весьма экстраординарный поступок, поручив хореографию балета художнику М. Ларионову. Риску в этой связи предположить, что антрепренёром в данном случае руководило то самое желание радикального обновления искусства, которое составляло суть его кредо в художественном мире. И Ларионов, как один из апостолов русского авангарда и основоположник лучизма, оформивший до этого целую серию музыкальных спектаклей, включая балеты «Ночное солнце» (на музыку Н. Римского-Корсакова), «Кикимора», «Русские сказки», «Баба Яга» (на музыку А. Лядова), вполне мог показаться Дягилеву подходящей фигурой для

¹²³ В качестве причин можно назвать и расширение театра военных действий в Европе, вследствие чего третья итальянская поездка Прокофьева к Дягилеву не состоялась, и растущую популярность Прокофьева как пианиста и композитора на родине, породившая множество творческих проектов, и работу над другими сочинениями (включая «Скифскую сюиту», «Сарказмы», романсы *op.* 23 и на стихи Ахматовой, оперу «Игрок»), и события февральской, а затем и октябрьской революций.

осуществления очередного новаторского прорыва в искусстве. По словам исследователя, в основу нового проекта легла идея солнечно-кубистического балета, основой для которой стали поиски Ларионова как «лучиста», органично сочетавшиеся с солнцепоклонничеством молодого Прокофьева» [см.: 1, 250]. Танцовщик Тадеуш Славинский, назначенный Ларионову в помощники для хореографического осуществления данных идей, был фигурой, по масштабам таланта не сопоставимой с Мясиним, и не оправдал возлагавшихся на него надежд. Хотя, справедливости ради, следует отметить, что премьера балета, состоявшаяся в Париже 17 мая 1921 году в театре «*Gaite Lyrique*», в целом была удачной¹²⁴.

После «Шута» Прокофьев, не вполне удовлетворённый полученным результатом, взялся за сочинение Третьего фортепианного концерта, за которым последовала галерея важных событий как на творческой, так и на личной стезе, включая продолжение работы над «Огненным ангелом», женитьбу на Лине Кодиной (1 октября 1923 в Эттале), рождение первого сына Святослава (27 февраля 1924), смерть матери (с 12 на 13 декабря 1924), работу над Второй симфонией. Именно благодаря этому сочинению сотрудничество Прокофьева с Дягилевым возобновилось, приведя к созданию нового балета.

Все началось с генеральной репетиции симфонии, на которой присутствовал Дягилев и его ближайшее окружение. Это событие позже описывал Владимир Дукельский: «Попав на последнюю репетицию громоздкой, но широко развёрнутой второй симфонии Прокофьева, премьеру которой готовил Кусевицкий (успеха симфония не имела), умнейший и на редкость чуткий ко всему музыкально значительному Валечка Нувель, главный дягилевский оруженосец, насаждавший прокофьевскую музыку ещё в дореволюционное время в Петербурге, зажёгся священным огнём и решил действовать. Злобно покашливая и покручивая седоватые усики, Валечка (это было при мне) стал ратовать за немедленное заключение мира с “гениальным Серёжей”. «Это тебе не французские штучки-брючки, кхе-кхе... – съязвил Валечка, злобно ухмыляясь. – Накрадут канканчиков из Оффенбаха или Лекока, прицепят фальшивые ноты – вот тебе, кхе-кхе, и музыка... А Мийо в “Голубом поезде” даже о фальшивых нотах забыл – очевидно, поленился: сойдет и так! <...> Хотя я и был в самых дру-

¹²⁴ Специально для программ к балету Дягилев заказал Анри Матиссу карандашный портрет Прокофьева. Главные роли исполняли: К. Девилье, Т. Славинский, Л. Соколова.

жестких отношениях со всеми поставщиками “канканчиков”, за исключением, разве, Мийо, – я не преминул горячо поддержать Нувеля и выразить свой чистосердечный восторг от мужественной, свободной от модных ужимок музыки Сергея Сергеевича. Дягилев сначала надулся, пробормотал что-то о “косолапых скифах” и “талантливых дураках”, но скоро сдался, сделав вид, что он и сам думал заказать Прокофьеву новый балет» [цит по: 1, 288–289].

Очередной дягилевский заказ не заставил себя долго ждать, и в качестве генеральной идеи для концепции нового сочинения Прокофьеву было предложено создать балет, отражающий жизнь постреволюционной советской России. Чтобы понять, каким образом эмигранту и представителю культурной элиты Европы Дягилеву пришла в голову эта мысль, следует принять во внимание изменения, происходившие в это время в его взглядах на творчество и его эстетическую эволюцию. Как отмечает И. Вишневецкий, «к концу 1920-х внутренний разлад Дягилева с буржуазным стилем жизни и ретроспективно-реставраторской эстетикой достигнет наивысшей точки: в одном из писем <...> он будет призывать на голову зовущего “назад, к Баху” Стравинского и поддерживающих его французов хоть “большевиков”, хоть нового Наполеона, только чтобы не видеть тупика, только чтобы не чувствовать смрада» [1, 289].

По всей видимости, «на гребне» этой эстетической эволюции, происходившей внутри Дягилева, именно Прокофьев, непокорный, зачастую дерзкий, за которым прочно закрепилось реноме варвара-блондина и музыкального бунтаря, показался ему наилучшим кандидатом на создание балета о новых людях, посмеявшихся перевернуть многовековые устои старого мира.

Решительный разговор между Прокофьевым и Дягилевым на тему нового балета состоялся 18 июля 1925 года. На этой встрече присутствовал Сергей Лифарь, отмечавший в своих воспоминаниях, что Прокофьев не сразу принял идею большевистского балета. Прокофьев предвидел одиозность такой темы для западной аудитории, в основном негативно относившейся к свершившейся в России революции; кроме того, на тот момент у него обозначилась перспектива гастрольной поездки в Советскую Россию, и он опасался, что отечественная аудитория может также негативно истолковать спектакль подобного рода. В качестве контраргумента Дягилев призвал ориентироваться на выросшее поколение новой советской молодёжи, на которую, главным образом, судя по приводимому исследователем его

высказыванию, и был нацелен новый балетный проект: «В России сейчас двадцать миллионов молодёжи <...> Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика меня не интересует!» [цит. по: 1, 291].

К постановке нового балета Дягилев планировал привлечь Александра Таирова либо Всеволода Мейерхольда, но оба под разными предлогами отказались, причём, в отказе Мейерхольда исследователями усматривается элемент творческой ревности к Дягилеву. Косвенным подтверждением тому может служить то обстоятельство, что после парижской и лондонской премьер балета «Стальной скок» Мейерхольд заявил о желании осуществить собственную – советскую – постановку спектакля.

Балет, первоначально названный «Урсиньоль», а впоследствии переименованный в «Стальной скок», стал одним из самых авангардных сочинений в творчестве Прокофьева и по музыкальному языку, и по эстетико-художественному наполнению. Премьера спектакля в хореографии Леонида Мясина состоялась 7 июня 1927 года в парижском театре Сары Бернар.

Премьера балета была сопровождена огромным успехом публики и полемическим накалом среди музыкальных критиков; те из них, которые принадлежали к среде правых эмигрантов, усмотрели в новом балете прославление большевистского режима. Позже, 4 июля, «Стальной скок» был показан в Лондоне, в театре «*Prince's Theatre*», и снова на страницах ведущих изданий разгорелась ожесточённая полемика; в частности, стоит отметить довольно едкую рецензию за авторством Сент-Джона Эрвайна, опубликованную 10 июля на страницах «*The Observer*» – издания, которое ранее весьма горячо поддерживало балет. Как и предвидел Прокофьев, в большинстве своём западные критики не смогли воспринять спектакль. Рецензия изобиловала весьма нелицеприятными оценками, вроде такой: «сон утомленного заклепщика, прикорнувшего на посту»; здесь же весьма нелицеприятно говорилось о Дягилеве.

Своё мнение высказали и те, кто стал горячим сторонником нового сочинения, и в числе – Владимир Дукельский, написавший на страницах издания «Вёрсты» следующее: «...Динамический размах, порой неистовый разбег, при редком богатстве мелодики (а не мелизмов) – не привлекательнее ли это того пиитического педантизма, что под различными масками просачивается в современную музыку? <...>» [цит. по: 1, 331]. Здесь же композитор даёт оценку Дягилеву:

«Сергей Павлович Дягилев – самый «весенний» человек на земле: от весны и измены, и уклонения. Но эта последняя весна – настоящая. Закончим этот обзор надеждой на дальнейшие сюрпризы такого же рода и порадуемся выглянувшему (пора!) из-за тюка модных товаров лицу России» [там же].

В истории взаимоотношений Прокофьева и Дягилева не раз случались моменты непонимания и разногласий, но, пожалуй, никогда они не разрастались до таких масштабов, как в случае с постановкой балета «Блудный сын».

Создание этого сочинения стало знаковым событием и для Дягилева, и для Прокофьева. До сих пор не вполне ясно, почему для работы над балетом по евангельской притче антрепренёр избрал именно Прокофьева, а не, к примеру, известного своей религиозной Стравинского. В определённой степени свет на этот вопрос проливает Борис Асафьев, являвшийся одним из самых близких друзей Прокофьева до окончательного его переезда в СССР. Во время французской командировки Асафьева в 1928 году он беседовал с Дягилевым, который объяснил причину своего заказа тем, что, по его мнению, Прокофьеву необходимо было усилить этическое начало в своём творчестве¹²⁵. Думается, однако, что важным побудительным мотивом для Дягилева стало иное. Достаточно тесно общаясь с Прокофьевым в течение многих лет, Дягилев по всей вероятности, был в курсе того, что тот уже много лет являлся адептом *Christian Science*.

Так или иначе, но Прокофьев сразу же согласился с предложением Дягилева и написал основной музыкальный материал для балета за весьма краткий срок – с 10 ноября по 1 декабря 1928 год. Однако во время подготовки к постановке между композитором и хореографами спектакля, коими Дягилевым были назначены Борис Кохно и Джордж Баланчин, обнаружились противоречия из-за принципиальных отличий в видении её концепции. Дягилев и Кохно с Баланчиным стремились к созданию эксцентрического зрелища с акцентированием эротических элементов¹²⁶, Прокофьев же категорически возражал против того, что он сам называл «чувственными эксцессами»

¹²⁵ Объясняя причины того, почему балет на евангельский сюжет он заказал именно Прокофьеву, Дягилев сказал: «Он нуждается в усилении этического начала в творчестве. Вот почему я настаивал на сюжете “Блудного сына”. В вашей стране эта линия его искусства должна восторжествовать» [цит. по: 1, 342].

¹²⁶ Ради этой идеи Б. Кохно ввел в либретто балета образ Красавицы – Сирены.

стремясь, по его собственным словам, «защитить евангельскую притчу от неприличия» [6, 704]¹²⁷.

20 мая 1929 года, на генеральной репетиции, конфликт вылился в открытый скандал композитора с Дягилевым.

Тем не менее, премьера, состоявшаяся в Париже 21 мая 1929 году, имела ошеломительный успех. Её посетили многие представители политической и художественной элиты Европы, в том числе Аристид Бриан, княгиня Полиньяк, Пабло Пикассо, Жан Кокто, Поль Валери, Игорь Стравинский, Сергей Рахманинов. Последний после показа особенно выделил финальную сцену возвращения Сына. В успехе спектакля стоит отметить и роль Сержа Лифаря, тогда – ещё подающего надежды молодого танцовщика дягилевской труппы. Лифарь – исполнитель партии Блудного сына – настолько проникся духом прокофьевской музыки, что фактически начал отождествлять себя со сценическим образом. Позже в воспоминаниях он писал: «В ушах звучит прокофьевская музыка, и я вдруг озаряюсь. Начинаю понимать <...> создам своего блудного сына – себя» [цит. по: 3].

Исполнительская версия Лифаря довольно существенно отличалась от того, что от него требовали постановщики. По сути, это была импровизация. Так образовался, своего рода, идейный союз между Лифарём и Прокофьевым. И не случайно впоследствии, уже после смерти Дягилева, именно Лифаря Прокофьев называл едва ли не единственным, кто был способен продолжить его дело¹²⁸.

После премьерного показа балета отношения Прокофьева с Дягилевым и частью его окружения существенно осложнились и оставались таковыми вплоть до внезапной смерти последнего 19 августа 1929 года в Венеции. Это событие описывает композитор в своём Дневнике, и в словах его сквозит подлинная боль: «Смерть Дягилева случилась как раз тогда, когда я, в связи с расхождениями при поста-

¹²⁷ В этом смысле особенно красноречива история с либретто балета, написанным Борисом Кохно, вызвавшим возмущение Прокофьева. Ситуация усугубилась тем, что ни с текстом либретто, создававшимся Кохно независимо от музыки, ни с особенностями хореографических решений, предложенных на его основе С. Лифарем Прокофьев долгое время не имел возможности ознакомиться. В итоге и либретто и хореография балета были охарактеризованы Прокофьевым как пошлость, идущая вразрез и с музыкой, и с декорациями Дж. Руо, которые композитор назвал «очень сильными и библейскими» (см. дневниковые записи с 18 по 21 мая 1929 г. С. 702–705). После премьерного показа балета началась судебная тяжба Прокофьева с Кохно, претендовавшего на авторские права. Эта ситуация существенно осложнила отношения Прокофьева с Дягилевым и частью его окружения.

¹²⁸ Впоследствии Лифарь был приглашён Прокофьевым для работы над балетом «На Борисфене».

новке “Блудного сына” как-то отошёл от него. То, что в кохновский истории Дягилев стал против меня, ещё более подчеркнуло эти расхождения. Мне стало казаться, что с этими балетами цикл моих отношений с Дягилевым исчерпан. В деловом отношении эта кончина, казалось, не ударила по мне так, как она, несомненно, ударила по другим, более молодым композиторам: Риети, Набоков, Дукельский; для них, конечно, рушилась масса надежд. Но Дягилев – как гениальный руководитель, но Дягилев как замечательно интересная личность, как “вещь” (Сувчинский когда-то про Шаляпина: “Он мне нравится как вещь”!) – вот где я чувствую потерю» [6, 720–721].

Но даже после смерти Дягилева история сотрудничества имела виртуальное продолжение: Серж Лифарь, укрепивший свои позиции в *Grand Opera* и ставший духовным наследником Дягилева, предложил идею балета, который предполагалось посвятить его памяти. Таким музыкальным монументом стал балет «На Борисфене»¹²⁹, созданный Прокофьевым в 1930 году в содружестве с М. Ларионовым и Н. Гончаровой. Сценаристом и хореографом спектакля стал сам Лифарь, он же выступил в заглавной партии.

После успешной премьеры, состоявшейся в конце 1932 года на сцене *Grand Opera* критики отмечали существенное, даже в сравнении с «Блудным сыном», смягчение музыкального языка Прокофьева, который уже семимильными шагами шёл в сторону «новой простоты», и существенное усиление роли лиризма, в котором композитору неоднократно отказывали прежде.

И в этом лиризме, ставшем, собственно, главной идеей балета, во многом отразилось глубокое почитание Прокофьевым памяти одного из самых влиятельных и талантливых художников современности. И древний величественный Борисфен, на фоне которого в балете разворачивалась история любви двух молодых людей, во многом стал символическим олицетворением мифической Леты, унесшей в своём бесконечном потоке одного из самых талантливых художников XX века – Сергея Павловича Дягилева...

Итак, история творческого сотрудничества Прокофьева с Дягилевым продолжалась 15 лет. В этой истории были взлёты и падения, моменты плодотворного сотворчества и острых разногласий, переходящих порой в открытые нападки и столкновения. Вместе с тем, очевидно, что могучая творческая энергия Дягилева была мощным сти-

¹²⁹ Ныне балет более известен под названием «На Днепре» (название пришлось скорректировать ввиду того, что слово «Днепр» было труднопроизносимо для французов).

мулом для Прокофьева, каждый раз пробуждавшим его собственный креативный потенциал. А результатами этого содружества стали выдающиеся произведения, давно и прочно ставшие классикой XX века.

Литература

1. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая Гвардия, 2009.
2. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005.
3. Лягущенко А. Гении мирового балета, рождённые в Украине // <http://lifarcomp.com.ua/rus/lifar.html>
4. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973.
5. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933 (часть первая). *Paris: rue de la Glaciere*, 2003.
6. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933 (часть вторая). *Paris: rue de la Glaciere*, 2003.
7. Фёдоровский В. Сергей Дягилев или закулисная история русского балета. М, 2003.

В.С. Гаврилова

ПРОКОФЬЕВ-РЕЖИССЁР (К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ЛИБРЕТТО «ИГРОКА»)

Оперный театр Прокофьева представляет собой во многом уникальное явление. Творческий путь мастера в жанре оперы неизменно был сопряжён с непрерывным поиском новых идей, приводя к созданию оригинальных художественных концепций, способных вызывать живой интерес и сопереживание. Всё многообразие оперных исканий Прокофьева, несмотря на очевидность жанровых и стилевых отличий, тесно взаимосвязано, с различных сторон отображая принципы его театрального мышления. Театральность Прокофьева – многоаспектное явление, проявляющееся, прежде всего, через поиск сценической убедительности каждого из компонентов оперного целого – образов, сюжетных мотивов, сценарного плана, либретто, вокальных высказываний, симфонических характеристик. Художественным эталоном для композитора был спектакль, в котором все эти начала взаимообусловлены и каждое в отдельности «работает» на главную идею. В этой связи актуальна мысль исследователя о «высшей синтетичности всех элементов» в рамках оперного театра композитора¹³⁰.

¹³⁰ См.: [4, 57].

Обретение данного качества было бы невозможно вне реализации режиссёрского дара Прокофьева. Во многом, поэтому для композитора одним из важнейших для определения успеха или неуспеха будущего оперного спектакля был вопрос художественного качества его либретто. К созданию либретто своих опер композитор подходил с особой тщательностью, никогда не перепоручая этот процесс третьим лицам¹³¹. Построение вербальной конструкции, способной предзадавать «нерв» будущего сценического действия и содержать в потенциале его эмоциональный тонус было важнейшей задачей Прокофьева как оперного драматурга. Её усложняло то обстоятельство, что объектами оперных исканий композитора становились прозаические произведения, включая сложнейшие тексты первых лиц русской литературы – Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Брюсова. Блестяще решить её Прокофьеву помогли незаурядный литературный талант, уникальная способность к расшифровке философско-эстетических «кодов» первоисточника, а также специфически-прокофьевское понимание времени в музыке, отразившее стремительную динамику XX века. Время в операх Прокофьева – это процесс непрерывного развития и обновления, исключая моменты отстранённости и самоуглубления. Именно поэтому, по словам самого композитора, «либретто должно быть составлено так, чтоб никакой служебной музыки не было. <...> Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой, а декламационный момент требовал музыку для усиления впечатления» («Дневник», 22/I/1924) [5, 235].

Проявления режиссёрского мастерства Прокофьева ярко иллюстрирует либретто оперы «Игрок»¹³².

Отправной точкой для концепции оперы стало стремление композитора воплотить на сцене характерные типажи игроков, для которых жизнь – не что иное, как игра, а игра зачастую превращается в жизнь. В интервью для брюссельской *Etoile Belge* от 30 апреля 1929 года Прокофьев говорил о том, что в своей опере стремился

¹³¹ Как известно, либретто опер «Маддалена», «Игрок», «Любовь к трём апельсинам», «Огненный ангел» Прокофьев создал сам. В тех же случаях, когда в процессе работы над либретто были задействованы другие лица («Семён Котко», «Дуэнья», «Война и мир», «Повесть...») творческая воля композитора всегда играла решающую роль в возникающих спорах. В этой связи примечательна история создания либретто оперы «Семён Котко» (см. об этом: [2, 428–429]).

¹³² Объектом анализа в данном случае является вторая редакция оперы, осуществлённая в 1927 году.

«отобразить характеры особенные, которые только и можно встретить на курортах, в казино и в игорных домах» [цит. по: 3, 78]. Ключевым сюжетным мотивом в опере является мотив *игры*: с игры действие начинается, игра находится в точке его золотого сечения, игрой же оно оканчивается. В той или иной мере игроками являются все герои оперы, в их отношениях друг с другом устанавливается цепь игровых зависимостей. Чередой уловок и предательств становится и сама святая святых – любовь, для главных героев оперы – Полины и Алексея она трансформируется в «любовь-ненависть» (М. Тараканов); искреннее отношение к Алексею отнюдь не мешает Полине манипулировать его чувствами; в свою очередь, чувства и любовь Полины зависят от изменчивой фортуны расчётливого Маркиза, который, не задумываясь, бросает её, узнав о проигрыше Бабуленьки; ту же модель поведения разыгрывает *Blanche* по отношению к Генералу. Наконец, в игрока превращается и Бабуленька; впоследствии только она, пройдя искушение, находит в себе силы к его преодолению. В этой игровой квазиреальности особое значение приобретают ирония, насмешка, гротеск. Не случайно сюжет Достоевского Прокофьев, по его собственным словам, решает в духе «музыкальной комедии»¹³³. Это предопределяет многие нюансы в построении текста оперы.

Открывается либретто «галереей» портретных характеристик главных действующих лиц, почерпнутых из текста Достоевского. Композитор указывает на те детали внешности, поведения, характеров персонажей, которые кажутся ему наиболее важными в опере. В «авангарде» данного ряда не случайно появление характеристики Генерала. Этот персонаж во многом олицетворяет собой дух Рулеттенбурга – его лицемерие, ханжество, абсолютное отсутствие моральных принципов, и, конечно же, безраздельное преклонение перед властью денег. Как наследник громадного состояния, Генерал является центром игрового мира, стягивая на себя нити отношений. Из текста Достоевского Прокофьев выбирает следующий фрагмент:

Генерал: «Пятьдесят пять лет. Он был довольно сановит и приличен – росту почти высокого, с крашеными бакенами и усищами (он прежде служил в кирасирах), с лицом видным, хотя несколько и обрюзглым. Манеры его были превосходные. Фрак он носил очень ловко. С таким – пройтись по бульвару было не только возможно, но, если так можно выразиться, даже рекомендательно»;

¹³³ См. упомянутое интервью композитора для *Etoile Belge*.

Полина: «Падчерица генерала. Поглядите на неё, особенно когда она сидит одна, задумавшись: это что-то предназначенное, приговорённое, проклятое! Хороша-то она, впрочем, хороша. Высокая и стройная. Очень тонкая только. Мне кажется, её можно всю в узел завязать или перегнуть надвое. Волосы с рыжим оттенком. Глаза настоящие кошачьи, но как она гордо и высокомерно умеет ими смотреть».

Приведём ещё несколько примеров:

Маркиз: «Принадлежность его к порядочному обществу не подвержена сомнению. Он со всеми небрежен и важен. Маркиз действительно выручил прошлого года генерала и дал ему тридцать тысяч для пополнения недостающего в казённой сумме при сдаче должности. И уж, разумеется, генерал у него в тисках. Весёлый и любезный, когда это надо и выгодно, и нестерпимо скучный, когда быть весёлым переставала необходимость, он явно не скрывал своего пренебрежения к Алексею. Козлиная борода Я знаю здесь одного человека, встречавшего его и под другим именем»;

Баронесса: «В шёлковом, необъятной окружности платье, светло-серого цвета, с оборками, в кринолине и с хвостом. Она мала собой и толстоты необычайной, с ужасно отвислым подбородком, так что совсем не видно шеи. Лицо багровое. Глаза маленькие, злые и наглые. Идёт, точно всех честью удостаивает».

Так Прокофьев визуализирует будущую сценическую конструкцию, указывая, какими должны появиться на сцене персонажи, как они должны мыслить, держать себя *etc.* При этом «между строк» обозначается множество нюансов, выявляющих авторское видение сути того или иного воплощаемого типажа. Если в образе Баронессы акцентируются типично гротескные черты, то, например, Маркиз в прокофьевском прочтении – это человек с «двойным дном», что отражено в смысловой трансформации его характеристики, начало которой выдержано в духе рекомендательных писем высшего света, а в конце обозначается явный намёк на авантюрную подоплеку его жизни. Характеристика Генерала в трактовке Прокофьева «недотягивает» до подобающего ему статуса высокой сановной фигуры из-за внедрения в неё профанирующих деталей: «*почти* высокий рост», «лицо видное, хотя *несколько и обрюзгл*». Явная авторская симпатия к Алексею сквозит в лаконичном тексте, посвящённом ему: в его начале Прокофьев оперирует преимущественно односоставными назывными предложениями: «Двадцать пять лет. Кандидат университета.

Дворянин». Смысловый акцент, резюмирующий авторское отношение, явно приходится на последнюю фразу: «Очень прилично, даже щегольски одет, как человек, вполне принадлежащий к самой порядочной публике».

Построение вербального слоя оперы сопряжено с поиском образно-рельефных и эмоционально-«энергоемких» лексических единиц, способных в максимальной степени отразить динамику действия, передать суть героя и возникающей сценической ситуации. При этом, сообразно специфике комедийного текста, композитор нередко делает упор на выразительность междометий, частиц, широко применяет и прибегает к дроблению структуры слова.

Так, например, смысловой кульминацией первой сцены оперы, предвосхищая рассказ Алексея о проигрыше в рулетку, становится восклицание Генерала, ошарашенного непомерностью проигранной суммы. Дробление слова «шесть», подчеркнутое ремаркой «поперхнувшись», вскрывает комический контекст происходящего:

Blanche (подошедшему Алексею, поддразниваяюще): «Как вы печальны, проиграв шесть тысяч гульденов!»

Генерал (поперхнувшись): «Ше...ше...шесть тысяч?» (ц. 21).

Всеобщее изумление и растерянность, связанные с внезапным появлением Бабуленьки в финале II действия (тем паче, что только что присутствующие практически «похоронили» её) фокусирует в себе фраза-«приветствие» Генерала, безуспешно пытающегося принять приличный ситуации тон и бессильного справиться с охватившим его чрезвычайным волнением. Психологический «ступор» персонажа иллюстрирует фраза, метко обозначенная ремаркой «заикаясь»:

Генерал: «Ба-бу-бу-бу-бу-буленька, бабуленька, бабуленька, как-и...ка-ки-ки-ким же это образом пы-пы-пы-пы... прие...приеха...ехали?» (ц. 253).

Ярким примером подобного рода является также знаменитый эпизод «голошения» Генерала, возникающий на кульминации третьего действия оперы. Находясь в высшей степени отчаяния от проигрыша Бабуленьки и осознавая, что это привело его к разрыву с *Blanche*, Генерал постепенно переходит от упрёков и обвинений к открытому излиянию эмоций, окончательно «теряя лицо». В тексте его партии акцентируются трансформирующие повторы слова «неблагодарность», переходя в горестные завывания:

Генерал: «Ведь это же неблагодарность! Неблагодарность! Неблаго... Неблаго... ..годарность... ..дарность... Ы-ы-ы-ы! А!».

Самодовольство Маркиза вкупе с презрительным отношением к окружающим проявляется в периодически повторяющихся в его характеристиках похотываниях.

Нередко в либретто возникает приём *повторов и внезапных обрывов* вербальных построений; введение его в том или ином случае служит различным задачам в зависимости от драматургического контекста сцены. В ряде случаев данный приём служит проводником внешнего действия, сигнализируя о внезапном появлении в сцене других персонажей; возникает эффект *речи, прерванной на полуслове*. Пример подобного рода – сцена Алексея и Астлея: при виде подходящего к ним Маркиза Алексей мгновенно прерывает свой эмоциональный рассказ о Полине:

Алексей: «...Она способна на все ужасы жизни и страсти, она... она...» (обрывает, увидев подошедшего Маркиза. Пауза) (ц. 209).

С воплощением внешне-действенной стороны драматургии связано и введение повторяющейся фразы: «Не велено пускать» в партии Потапыча в эпизодах, когда Генерал в отчаянии от близкой потери наследства пытается прорваться к Бабуленьке (цц. 399–400; 415–418).

Однако в большинстве случаев в опере подобный приём используется как средство выявления истинных, незамаскированных чувств, выхода неконтролируемых эмоций героев.

Так, в сцене Алексея с Маркизом в момент, когда последний теряет надежду образумить зарвавшегося юнца (речь идёт о возможной дуэли Алексея с Бароном), он сначала теряется, не понимая, что предпринять далее, а затем, по мере того, как разумное решение всё не приходит ему в голову, Маркиз более и более злится, постепенно переходя от учтивой речи к открытым угрозам и оскорблениям. Нарастание агрессии иллюстрирует затухивание в его высказывании логической связи, приближая его к «внутренней речи» (термин С. Гончаренко). Эта «сейсмограмма» эмоций получает точнейшее выражение в тексте:

Маркиз: «Хорошо. Прекрасно. Прекрасно. Если так... Прекрасно. Если так, если никакие просьбы не имеют на вас влияния... Прекрасно. Отлично. Если просьбы не имеют влияния, то будут приняты меры. Тут есть начальство. Вас вышлют сегодня же. Кой чёрт! Такой молокосос хочет вызвать на дуэль... кого? Почти сановника, барона» (цц. 217–220). Столь же показательный пример использования обозначенных приёмов даёт продолжение данной сцены после прочтения Алексеем записки Полины. Теперь уже растерян и подавлен сам

Алексей, в его голове проносится шквал мыслей, временно затормаживая внешние реакции; речь его замедляется, однако он приходит в себя и переходит к прохладно-учтивому тону гораздо быстрее, чем Маркиз:

Алексей: «Хорошо... скажите, чтобы... чтобы... *mademoiselle... mademoiselle...* была спокойна... была спокойна... Однако вместо того, чтоб болтать о пустяках, вы, казалось, должны были начать с этого!» (цц. 229–232).

Ещё один пример – повторы слова «играет» в начале монолога Генерала, открывающего третье действие оперы, иллюстрирующие его заикливость на идее возможного проигрыша Бабуленьки:

Генерал: «А старуха всё играет, всё играет. Играет... Играет... Уже пятнадцать тысяч профершпилила. Пятнадцать тысяч! И всё играет, и играет, и ставит... и ставит всё время на *zero*. Разжижение мозгов!» (цц. 297–303).

Повторы – напоминания слов и фраз подчёркивают ярко-театральную ситуацию в духе оперы-*buffa*, разворачивающуюся в сцене Алексея и Астлея во II действии (цц. 182–209), когда последний рассказывает о сомнительном прошлом *Blanche*. Реплики Астлея осуществляют информативную функцию в то время как фразы – реакция Алексея кодируют эмоциональную составляющую сцены. Привнесение действенного элемента связано с двукратным вторжением героини рассказа, ищущей Генерала. Таким образом, происходят временные нарушения структуры диалога, после чего каждый раз возникает ситуация напоминания: Алексей произносит окончание последней реплики Астлея, произнесённой перед появлением *Blanche*. В первом случае это фраза: «она осталась без князя» (ц. 190), во втором – «её удалили из зала».

Ещё один приём, придающий специфичность либретто «Игрока» – введение в текст множества речевых оборотов на французском, немецком и английском языках. Возникающее в результате «многоязычие» главным образом служит для характеристики «иноязычных» героев – Бланш, Маркиза, Барона и Баронессы, Толстого англичанина. С развитием же главной драматургической идеи оперы – превращения Алексея, человека с его страстями, страданиями и метаниями, в игрока, для которого единственной реальностью жизни и единственной целью существования становится игра – связано акцентирование в либретто ещё одного языка. Это условный язык игрового мира, которым оперирует царящий в этом мире Крупье и который, словно

мантры, повторяют собравшиеся за игорным столом люди.

В творчестве Прокофьева «Игрок» являет собой образец блистательной прокофьевской *режиссуры ремарок*. Роль ремарок здесь столь существенна, что позволяет «увидеть» ход спектакля во всём многообразии его нюансов. Это приближает оперное сочинение Прокофьева к законам драматического театра. Соответственно, уместно подробно рассмотреть этот вопрос. Наряду с ремарками – координаторами сценического действия, большое значение в опере приобретают ремарки, предзадающие вокально-речевое поведение персонажей. Посредством ремарок отображены все значимые сюжетные линии оперы. Так, развитие линии взаимной любви-ненависти главных героев выражено ремарками «горячо», «болезненно», «в исступлении», «с волнением» (Алексей); «с презрительным удивлением», «надменно», «гневно», «негодующе», «странно», «с судорожными рыданиями», «истерика» (Полина). Столь же ярко зафиксирован и момент трансформации Бабуленьки из грозной московской барыни в страдающую женщину: «Генералу, тыча пальцем», «рассматривая *Blanche*», «стукнув палкой», «резко», «уничтожающе» (до проигрыша); «медленно и важно склоняя голову», «и вдруг по-старчески» (после проигрыша). Ремарки являются важным средством характеристичности, точно отображая сущностные стороны каждого из персонажей. Повторы ремарок в характеристике того или иного героя призваны акцентировать внимание на наиболее значимых чертах его характера. Так, частые повторы в характеристике Маркиза ремарок «деловито», «назидательно», «небрежно», «со снисходительной любезностью» отображают лицемерную суть ростовщика, навязчивую приторность *Blanche* выражают ремарки «поддразнивающее», «кокетливо», «сладко», «очаровательно».

Безусловно, наибольший «удельный вес» сценических ремарок Прокофьева приходится на характеристику Генерала. Наиболее яркую «эмоциональную кривую» представляет линия отношений Генерала с Алексеем. В связи с перипетиями сюжета, отношение его к бедному учителю колеблется от повелительно-снисходительного поведения хозяина до униженного положения просителя. В качестве характерного примера рассмотрим сцену Генерала и Алексея в III акте. Находясь в отчаянном положении, Генерал осознает, что именно Алексей – его последняя надежда образумить безудержно проигрывающую Бабуленьку. Почти каждую из фраз, произносимых Генералом, сопровождают ремарки, точнейшим образом указывающие на

смену интонационно-речевых ситуаций. В начале сцены Генерал, по старой привычке, входит в повелительный тон господина: первая его фраза «Алексей Иванович!», сопровождаемая ремаркой «решительно шагнув», звучит как властный окрик, команда, не терпящая возражений. В вокальной линии возникает размашисто-утверждающий ход на большую сексту с последующим скандированным «утверждением» на тоне «е» в динамике *f*. Однако постепенно Генерал осознаёт, что подобный тон неуместен в ситуации, когда сам он выступает в роли просителя. Его растущую растерянность иллюстрирует краткий оркестровый фрагмент, основанный на «суевающейся» малосекундовой интонации. Последующая произносимая им фраза, регулируемая ремаркой: «не зная, что сказать», звучит на значительно более низкой высоте, в приглушённой динамике, её амбитус гораздо уже – ум.4; в качестве мелодических опор теперь выступают «умоляющие» *lamento*-интонации. И совсем глухо, в самой глубине басового диапазона, звучит третий вариант фразы «Алексей Иванович». Дальнейшее развитие вокальных фраз (от ц. 331) основано на постепенном разрастании мелодического диапазона по мере того, как Генерал снова обретает уверенность в себе, и, наконец, согласно ремарке «входя в распекающий тон», снова начинает отчитывать Алексея. Вокальная линия мгновенно «реагирует» на смену речевой модели – в ней «воскресают» и получают широкое развитие широкие утвердительные ходы в сочетании с угрожающими скандированными формулами. И только суетливые шиканья *Blanche* и Маркиза возвращают Генерала к реальности. Понимая, что его партнёр зарвался и не способен далее продолжать игру, Маркиз берёт инициативу на себя. В начале его интонации, направляемые ремаркой «ласково», звучат мягко, успокаивающе, отражая стремление поскорее загладить конфуз, вызванный поведением Генерала. В вокальной линии партии Маркиза подчёркивается поступенное движение, «обволакивающие» опевания, однако вскоре и он оказывается в тупике: ремарка «ищет выражение» определяет изменение вокальной линии, в которой появляются отрывистые суетливые интонации по типу скороговорки. Найденная, наконец, фраза: «...просит не губить его» подчёркнута ритмическим замедлением (ровные четверти вместо восьмых с остановкой на протянутой половинной), восходящей мелодической линией с кульминацией на вершине источника – тоне *f*, приходящейся на ударение фразы «не губить». Дальнейшее развитие сцены связано с ситуацией торопливого убеждения (в партии Маркиза продолжается нервически-

лихорадочное движение по типу скороговорки, в партии Генерала – широкие «резюмирующие» обороты, в партии присоединяющейся к уговорам *Blanche* – вкрадчивые чувственно-пряные хроматизированные линии), приводя к «взрыву» – общему крику отчаяния в момент, когда Нильский приносит известие об огромном проигрыше.

Как и в других операх, в «Игроке» композитор задействовал выразительные возможности *пантомимы*. В соответствии с общей концепцией «сжатого времени», эпизоды-пантомимы здесь возникают подобно мгновенно вспыхивающим «кадрам», материализуя гротескные ситуации. Так, два одинаковых эпизода-пантомимы воплощают озадаченность Генерала, постепенно осознающего, что Маркиз дал ему займы под немыслимые проценты. Сценическая ремарка иллюстрирует потерю дара речи: «Немая сцена между Генералом и Маркизом» (ц. 105). Попытка Генерала собраться с мыслями прерывается появлением Алексея: увидев его, Генерал по привычке принимает мину хозяина жизни и даже отдаёт некие распоряжения, но с уходом Алексея он снова теряет почву под ногами: «Генерал оборачивается к Маркизу. Немая сцена повторяется» (ц. 107).

Галантность Алексея и Астлея при появлениях *Blanche* в первом действии проиллюстрирована сценической пантомимой – учтивыми вставаниями мужчин. Чтобы подчеркнуть шаблонность их поведения, автор использует повтор оркестровой темы. Повторы вокальных интонаций в партиях героев отражают ситуацию напоминания последней фразы после каждого «вторжения» *Blanche*.

По сути, пантомимой является и сцена оскорбления Алексеем Баронессы Вурмергельм: все, что произносится участниками до знаменитого «*Ja wohl!!*» уступает по значимости динамике жестов и сценического движения актёров, иллюстрируемой ремарками.

В целом, учитывая всё сказанное, можно говорить о наличии в «Игроке» развитой *системы ремарок*. В этом смысле наиболее близким сочинением представляется опера «Любовь к трём апельсинам», что, возможной, не случайно, учитывая нахождение обоих опер «в ауре» единого культурного времени и пространства.

Таким образом, режиссёрское прочтение Прокофьевым сюжета Достоевского выявляет сущностные стороны его мышления в жанре оперы, специфику которого определяет сочетание яркого театрального дарования, проявляющегося, прежде всего, через интерес к созданию детальных, ярко характеристичных «портретов» и дар тончайшего психолога, умеющего различить в еле заметных нюансах истинную

сущность мотиваций поведения героев. Режиссура либретто «Игрока» раскрывает перед воспринимающими этот художественный текст исследование человеческих характеров, осуществляемое автором со стороны заинтересованного наблюдателя, стремящегося не упустить ни одной детали, но и не становящегося на сторону того или иного действующего лица.

Мастерство Прокофьева – режиссёра либретто – также обусловлено его пониманием неразрывной связи слова и музыки в опере как важнейшего фактора драматургической выразительности. Очевидно, что либретто «Игрока» композитор сознательно выстроил так, чтобы в максимальной степени выразить суть возникающих речевых ситуаций, отражающих сейсмограмму эмоций героев. Таким образом, обратившись к сюжету Достоевского, композитор создал на его основе новаторский тип спектакля, в котором органично соединились закономерности музыкального и драматического жанров, создав тем самым мощный импульс к обновлению оперного жанра в XX веке.

Литература

1. Арановский М. О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева // «Келдышевские чтения». Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша. М., 1999.
2. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М., 1991.
4. Сабина М. Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965.
5. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933 (часть вторая). Paris, 2003.
6. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева: Исследование. М.; Магнитогорск, 1996.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ОПЕРЕ «ВОЦЦЕК» А. БЕРГА

Опера «Воццек» А. Берга – образец музыкального театра экспрессионизма. Трагедия главных героев – Воццека и Марии – развёртывается поэтапно в сольных номерах и диалогических сценах. Важное значение в концепции оперы имеют библейские мотивы, которые вносят в эту историю индивидуальных судеб общечеловеческий смысл.

В сольных номерах характеристика Воццека содержит библейские мотивы, обнаруживая пропасть между мечтой о счастье и унижением человеческого достоинства. Его внутреннее обращение к Богу – единственная защита в мире ханжества и предательства. В словах Воццека просвечивает природная мудрость и *христианская нравственность*, когда в сцене с агрессивным Капитаном он восклицает: «Ужель Господь обращать внимание захочет, прочитали ли молитву прежде, чем был малыш сделан? Господь сказал: «Пусть приходят ко мне дети!» (I д., 1 к.: 3 т. до ц. 130 – ц. 130, т. 3). Данная фраза подчеркнута обострённой альтерацией и укрупнением длительностей.

Вопросом *о смысле жизни* Воццек задаётся в сцене с Доктором, который ставит на нём опасные для психики опыты. Интонации Воццека строятся на мотиве вопроса (восходящие секвенции): «Если мир в потёмках весь, то руками шарить и всё наощупь идёшь, будто весь покрыт паутиной. Ах, что-то есть, и нет ничего!» (I д., 4 к.: ц. 55).

В сцене пирушки образ буйно веселящейся толпы ассоциируется у Воццека с содомическим грехом, описанным в Библии. *Мотив грехопадения* слышен в его взвинченных угловатых фразах. В кульминации многократное повторение большого септаккорда почти с натуральной точностью передаёт биение сердца Воццека, который подобно «библейскому пророку», обличает весь человеческий род: «Вертитесь! Танцуете! Зачем Бог на затушит солнца! Всё закружилось в бесстыдстве: мужчина и женщина, человек и скот!» (II д., 4 к.: цц. 515 – 520).

Мотив чистой веры у Воццека возникает искреннее: фразы из Библии с сцене драки с Тамбурмажором вырываются у него естественно, а не как заученные формулы. Осознавая, что его психика уязвима, и он живёт в мире кошмарных видений, герой пытается вернуть чистый рассудок молитвой «Отче наш». Разорванность больного соз-

нения подчёркивается приёмом монтажа коротких музыкальных фраз: одна за другой сменяются ритмоформулы вальса, фанфары Тамбурмажора, лейттема «Мы бедный люд» и декламация библейской молитвы (II д., 5 к.: 2 т. до ц. 755 – 2 т. до ц. 760).

Молится Воцек и тогда, когда в абсурдном «стыке» следуют друг за другом сначала в бешеном темпе полька с её псевдовесёлостью, затем песня-баллада о трёх всадниках с замедленным темпом и однородностью попевок на фоне хорального аккомпанемента (III д., 3 к.: ц. 145). В развитии появляется тритон с синкопой, неудобная тесситура для голоса – знаки предельного напряжения психики героя перед убийством возлюбленной. Молитва сметается потоком болезненного сознания. Экспрессивный финал – логичное звено в цепочке трагического непонимания между ним и Марией.

Диалогические сцены Воцек и Марии развиваются как цепочка кульминаций. Воцек преследует один из страшных образов библейской истории – в его сознании живёт картина светопредставления – пламени мирового пожара, он слышит ангельские трубы Судного дня. В разговоре с Марией *мотив апокалипсиса* (I д., 3 к.: 2 т. до ц. 445 – ц. 450) окрашен в мрачные тона кошмарных видений Воцек (он полон пережитых в лесу страхов – в предыдущей картине с Андреасом). Мария тщетно пытается перевести разговор на заботу о ребёнке.

Мотив греха и мотив материнства усложняют характеристику Марии, отражая внутренний раскол в душе героини: она любит подаренными Тамбурмажором серёжками и пугает ребёнка «букой», «цыганами», «ослепляющими ангелами». Деформация интонаций колыбельной из I действия (диссонирующие скачки, судорожный ритм, сонорная оркестровка) становится «проводником» нового состояния героини, которая произносит: «Пусть же всё идёт к чёрту – муж, жена, дитя!» (II д., 1 к.: 1 т. до ц. 135 – ц. 140).

Мотив любви раскрывается в конфликтной ситуации – герои ссорятся из-за подозрения Воцек в неверности Марии, что влечёт использование композитором манеры шпрыхштимме. Здесь Воцек пропевает единственную в сцене лирическую фразу, напоминающую библейский текст: «Как грех, ты прекрасна» (II д., 3 к.: 1 т. до ц. 385). Итогом является пророческая реплика героя с застывшей большой септимой подобно мучительному стону у потерявшего любовь человека: «Душа – это пропасть! Взглянешь туда лишь, потеряешь ум! Мне страшно!» (II д., 3 к.: ц. 400).

Тихой кульминацией трагедии души становится сцена, в которой Мария читает Библию. Интонационное расслоение на интонации плача и экспрессивные крики передают внутреннюю боль героини. Мольба о прощении (III д., 1 к.: ц. 5), *мотив прощения* грешников (там же: ц. 15) продолжены *притчей о сироте* (там же: 2 т. до ц. 35 – ц.40), предвещающий трагический финал оперы – громкую кульминацию в сцене убийства.

В Эпilogе детская песня-считалочка становится неким остранием. Несоответствие случившейся трагедии и наивной простоты ребёнка высвечивает *мотив «крестного пути»* человека – мучений в мире непонимания и тщетности усилий на пути поиска любви. Варьирование тритоновой интонации страдания (Воццека) и интонаций колыбельной (Марии) сливаются в *мотив распятия тела и воскрешения Духа* (III д., 5 к.: 3 т. до ц. 375).

В.С. Гаврилова

К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ МИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ОПЕРЕ С.С. ПРОКОФЬЕВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Позднее Средневековье и XX век: два историко-культурных времени, два типа человеческого сознания. В судьбоносные, наполненные апокалипсическими предчувствиями годы начала двадцатого столетия Валерий Брюсов соединил две столь далёкие и вместе с тем многим столь схожие эпохи в рамках единого художественного текста – романа «Огненный ангел» (1905–1907). В сложном сплетении сюжетных перипетий сочинения сквозь типично средневековый сюжет о явлении человеку загадочного существа из мира иного просвечивает мистифицированная автобиографическая история. В полифонии событий в романе существенное место занимают описания «пограничных» состояний психики: вещего сна, видений, галлюцинаций, отражая внимание автора к внутренней энергии вещей, жизни духа, диалектике взаимодействия сверхтонкой и сверхплотной материй, потоков сознания. При этом ощутимо господство субъективной оценки происходящего со стороны «очевидца» и «автора» – странствующего рыцаря Рупрехта. Для него история об Огненном ангеле – не только повод рассказать о необыкновенных явлениях, но и личная исповедь о любви. Отсюда доминирующий в романе субъективно-исповедальный характер.

Тексту романа Брюсова было суждено перешагнуть границы литературы и обрести новую жизнь в музыкальном театре. В 1928 году Сергей Прокофьев завершил работу над оперой «Огненный ангел», начавшуюся девятью годами ранее¹³⁴.

Как известно, основной материал оперы был создан сравнительно быстро – с 1922 по 1923 годы в немецком Эттале. Композитора вдохновляли «готический» сюжет и неповторимая атмосфера немецкой старины, царившая в городе. В это время, по воспоминаниям супруги Прокофьева Лины Кодина, происходило буквально его вживание в сюжет и атмосферу романа: «Жизнь в Эттале, где была написана основная часть оперы, наложила на неё несомненный отпечаток. Во время наших прогулок Сергей Сергеевич показывал мне места, где “происходили” те или иные события повести. Увлечение средневековьем поддерживалось спектаклями мистерики. И теперь многое в опере напоминает мне ту обстановку, которая окружала нас в Эттале, и оказала влияние на композитора, помогая ему проникнуть в дух эпохи» [5, 180].

Главным объектом внимания в опере Прокофьева становится *мистический тип сознания*, отражённый в образе главной героини. Исследование его сквозь призму трагедии Ренаты составляет суть драматургии этого сочинения. Ситуация Ренаты типична для Средневековья: чудесное явление неземной сущности в облике «ангела» Мадиеля; платоническая любовь, внезапно обернувшаяся роковой страстью; исчезновение «ангела»; сон, в котором он обещает вернуться, теперь уже в земном облике; появление человека, во всём подобного Мадиелю – графа Генриха; любовь, исчезновение Генриха и поиск, результатом которого в конечном итоге становится смертный приговор инквизиции. «Соприкосновение мира земного <...> с миром иным <...> пересечение обоих миров» порождает «напряжённое действие, которое влечёт за собой чрезвычайные последствия» [3, 27].

Одной из ключевых в концептуальном поле романа является проблема *проводника* – посредника между реальным и потусторонним мирами. Соответственно, драматургическая канва I, II, и III действий оперы являет, своего рода, галерею – череду экспозиций «проводников». В их числе Генрих, Гадалка, Глок, Агриппа; все они представляют так называемый «иррациональный» пласт образов в драматургии оперы. Смысловой стержень, объединяющий эти образы – во-

¹³⁴ Следует, однако, уточнить, что и позднее, а именно вплоть до 1930 года, Прокофьев неоднократно возвращался к опере, внося коррективы.

прос «кто ты?». Кем на самом деле является Генрих: земным человеком или мистическим Мадизэлем; кто Гадалка – шарлатанка, нанятая хозяйкой придорожной гостиницы с целью избавления от ненужной постоялицы или зловещий оракул страшной судьбы Ренаты; кто скрывается за маской Глока: странный, но безобидный букинист или тайный поклонник магии; кто Агриппа: учёный и философ, или зловещий колдун, подчинивший себе демонов? Попытка ответить на эти вопросы приводит к главной дилемме сочинения: *существует ли мир за гранью реальности или этот мир – всего лишь плод больного воображения, кажимость?* В поиске разрешения данной дилеммы писатель и композитор идут разными путями. Брюсов в романе осуществляет игру с читателем, одновременно нагнетая мистический колорит и последовательно разоблачая его в комментариях Рупрехта. Интонация скепсиса, сомнения, смешанного с любопытством, является сквозной в романе. Прокофьев, напротив, сгущает атмосферу таинственности, усиливая роль эпизодов, связанных с выявлением мистического начала. При этом композитор делает акцент на показе переживаний и эмоций человека в так называемом «пограничном» состоянии сознания, балансирующего на грани реальности и иллюзорности в момент кажимости присутствия потусторонних сил. Это состояние сам композитор охарактеризовал выражением «мистический ужас». Оно нередко возникает среди многочисленных помет Прокофьева на полях романа Брюсова, по которому композитор разрабатывал либретто оперы.

Ведущим средством выражения этого состояния в опере, безусловно, становится музыка. Музыка оперы, наполненная небывалым, колоссальным энергетизмом, даёт возможности, недоступные литературному тексту. В то же время музыка в опере неразрывно связана с текстом либретто, сценическим действием и, более опосредованно, – с литературным текстом первоисточника. Проследить взаимосвязь всех трёх факторов драматургии в нагнетании атмосферы «мистического ужаса» возможно, анализируя их соотношения в рамках драматургического развития «иррационального пласта».

Первый этап – *сцена галлюцинаций Ренаты* (цц. 6–38), открывающая оперу. Рупрехт встречает женщину, в ужасе отгоняющую невидимого призрака. Текст либретто, музыкальное и сценическое развитие раскрывают внутреннее состояние героини – состояние мистического ужаса. Литературный текст, сочинённый Прокофьевым, синтезирует элементы заклинания и бреда. Характерный для заклинания

приём многократного повтора отдельных слов и фраз как бы гипнотизирует сознание слушателя на их страшном смысле. Элементы бреда выражаются через «афористичность и поливекторность “эмоции-мысли”», свободный набор элементов из цепи возникающих ассоциаций, превалирование ассоциативности над каузальностью» [2, 96]. Музыкальное развитие иллюстрирует и дополняет литературный текст. Словам-заклинаниям соответствуют «афористические комплексы <...> звуковые рефлексии, которые энергично вовлекаются в орбиту оstinatных движений» [4, 196–197]. Наиболее ярко музыка выражает мистический колорит в оркестровом эпизоде – первой кульминации сцены (ц. 16). Сценически это пантомима – «эпизод оцепенения»: *“Рената стоит, распластавшись у стены против выломанной двери, в неопишном ужасе”* (из ремарки). Начало эпизода знаменует сигнал трубы – дление тона *gis*, сопровождаемое динамическим нагнетанием от *p* до *ff* на фоне оstinatных вибраций ритма и созвучий-кластеров. Постепенно из звукового хаоса формируется восходящая мелодическая линия: *gis-ais-h*, оборачивающееся нисходящим движением *g-f*. В мелодическом рисунке этой темы узнаются контуры одного из ведущих символов оперы – лейтмотива галлюцинаций Ренаты. Данный лейтмотив символизирует наваждение, навязчивую идею героини в драматургии оперы. Традиционный символ смерти в музыке – нисходящее движение *catabasis* по звукам хроматической гаммы – сопровождает двукратное проведение лейтмотива. Резюмирует эпизод формулообразный мотив *d-e-cis-as-g-as*, возникая в мерном движении четвертей в размере 6/4. Таким образом, музыкальное развитие в зоне экспозиции героини в свёрнутом виде содержит «конспект» её пути в опере: роковое наваждение ведёт её на путь страданий, грозя Судом и гибелью.

Реминисценция рассмотренного эпизода «ужаса» возникает в *рассказе-монологе* Ренаты и приходится на переломный момент обнаружения основного конфликта оперы: невозможности соединения возвышенной и чувственной любви. Рената, во власти роковой страсти, молит Мадизеля о физической близости¹³⁵. Тематизм эпизода «ужаса» возникает и в завершении земного пути героини, в IV д. (ц. 426).

Следующий этап в развитии драматургии «иррационального» пласта – *рассказ-монолог* Ренаты (от ц. 44). Эмоциональный тон и

¹³⁵ «Когда мне минуло шестнадцать лет, я стала молить его, чтоб он сочетался со мной и телесно. Он сам говорил мне, что выше всего любовь» (цц. 65–66).

форма сцены – последовательность контрастных тематических эпизодов-кадров – связаны с текстом Брюсова¹³⁶. Форма высшего порядка в сцене – рассредоточенный вариационный цикл, рефреном которого служит лейтмотив Мадиеля, символизируя подчинение сознания героини невидимой сущности. Сцена делится на две смысловые зоны. Первая связана с экспонированием *истории Мадиеля* (цц. 44–79), вторая – *истории Генриха* (цц. 79–91). Так экспонируется образ первого из «проводников» в потустороннее. Примечательно, что и на уровне принципов организации либретто и на уровне принципов музыкального развития в опере проводится идея тождественности, взаимной обратимости образов Мадиеля и Генриха. На уровне текста это одна и та же последовательность событий: *явление Ренате Мадиеля/Генриха – любовь – исчезновение – тоска Ренаты – предупреждение о помощи со стороны иного мира*; на уровне музыкального развития – репризные проведения тематизма Мадиеля в те моменты действия, когда речь идёт о Генрихе. Эпизод появления Генриха (ц. 79) в музыкальном отношении является реминисценцией эпизода «явления» Мадиеля (ц. 44); аналогично и в эпизодах «исчезновения» (ц. 69 – ц. 84). Идея подобия последовательно проводится в драматургии оперы: в сцене литании (I д.), в финале сцены стуков (1-я к. II д.), в сцене Ренаты перед домом Генриха (1-я к. III д.). Данная идея также отражена на уровне сценарной драматургии. Вплоть до первой картины III действия Генрих, так же, как и Мадиель, предстаёт как персонаж-невидимка. Образ, с которым зритель по воле композитора связывает разрешение главного вопроса оперы, мелькает в драматургии подобно тени, не появляясь на сцене реально. Появление же его в эпизоде *вызова на поединок* (ц. 338) обозначает его как *персонаж-силуэт*, лишённый вокальной характеристики. Генрих в опере *не приносит ничего*, и вопрос о том, кто он – земной человек или небесный вестник, остаётся открыт. Оба появления Генриха на сцене (кульминация сцены вызова на поединок и дуэль – антракт между 1-й и 2-й картинами III д.) представляют собой сценическую пантомиму с интенсивным музыкальным развитием. Показателен эпизод «явления» Генриха, возникающий в драматургии в момент, когда Рената в лирически проникновенном ариозо «Мадиель» (цц. 335–337) призы-

¹³⁶ «Рената, как казалось, даже не расслышала моих слов и, крепко сжимая мои пальцы, однако смотря в сторону от меня, начала говорить быстро-быстро. Первое время я почти не понимал её слов, с такой стремительностью сменялись у неё мысли, и так неожиданно переходила она от одного предмета к другому».

вает своего ангела явиться ей. Постепенно характер моления насыщается экспрессией, завершаясь кульминацией – отчаянным призывом: «явись, как ты являлся в детстве!». «Ответом» на призыв становится эпизод, снабжённый выразительной ремаркой: «Большое окно во втором этаже прерывисто распахивается. В нём появляется Генрих. Он подобен огненному ангелу» (ц. 338). В основе музыкального развития – уже упомянутая реминисценция эпизода «явления» Мадиеля в рассказе-монологе. Нивелирование вербального текста иллюстрирует движение «тонкой энергии»: перелом в сознании Ренаты, которой кажется, что она снова обрела своего ангела.

Другие «проводники» в потусторонний мир, – Гадалка, Глок, Агриппа, – в опере связаны между собой единым музыкальным символом – «лейтмотивом гаданий». Символичным представляется тот факт, что данный лейтмотив на основе хроматизированной опевающей формулы в объёме дважды уменьшённой кварты является квазицитатой темы струнных, открывающей «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. Смысловой потенциал этой темы связан с образами шабаша, нечисти. Так Прокофьев приоткрывает завесу таинственности над обозначенными персонажами, трактуя их как развитие единого типа содержания, экспозицией которого является сцена галлюцинаций.

Сцена гаданий, в центре которой оказывается фигура Гадалки (цц. 147–163) строится в соответствии с логикой ритуальных заклинаний. И литературный текст, и музыкальное развитие сцены представляют собой рондообразную структуру, рефреном которой служит заклинательная формула: «*sista, pista, rista, xista*». Упоминаемая в тексте романа лишь вскользь, в опере эта формула, многократно повторяясь, наделяется мистически зловещим смыслом. Её музыкальное выражение – малотерцовый мотив: *es-ges* является конструктивным ядром сцены. Музыкальное развитие наглядно иллюстрирует, как постепенно заклятья Гадалки пробуждают к жизни тёмные силы. Зловещий смысл заклятий Гадалки подчёркнут повторами слова «кровь». Таким образом, Прокофьев вновь использует приёмы, ранее опробованные в сцене галлюцинаций: элементы внутренней речи в сочетании с гипнотизирующими сознание оstinatными повторами слова, служащего смысловым «кодом» сцены. Эффект апофеоза ситуации «мистического ужаса» возникает и в музыке. Мерное механистичное движение диссонантных аккордов в четырёхдольном метре на *ff* – типичный эпизод шествия Ужаса в музыкальной культуре XX века.

Следующий этап в развитии драматургии иррационального пласта оперы – *сцена с Глоком* (2 к. II д.). Глок – проводник двух наиболее зловещих персонажей оперы – Агриппы и Инквизитора. В момент, когда Глок в диалоге с Рупрехтом произносит фразу: «Здесь в Кёльне бродят шпионы от инквизитора» (ц. 188), в оркестре звучит лейтмотив гаданий. Здесь же, в ариозо Глока: «Я вас сведу к учёному магистру» (от ц. 243) возникает один из трёх лейтмотивов Агриппы.

Образ Агриппы венчает галерею «проводников». Агриппа Прокофьева – это не маг, учёный и философ, как в романе Брюсова, но материализованный дух тьмы, искушающий Рупрехта, персонифицированный символ смерти. Данная идея последовательно раскрывается в драматургии *сцены Рупрехта с Агриппой* (2 к. II д.). Диалог героев строится как конфликтный поединок, где обличающим вопросам Рупрехта противопоставлена острая эмоциональная реакция Агриппы. Показательно начало сцены: когда Рупрехт называет Агриппу великим магом, Агриппа отрицает это: «Я не маг, я учёный и философ». И, словно разоблачая его во лжи, в оркестре звучит лейтмотив гаданий (ц. 259). В основе музыкальной характеристики Агриппы три лейтмотива, которые с полным основанием можно назвать квинтэссенцией иррационального пласта в музыкальной драматургии оперы. Первый из них связан с жанром *траурного* марша. Его ядро – интонация квинтовой раскачки с ритмически акцентированным вспомогательным ходом малой секунды и хроматическим «скатыванием» – заполнением с последующим замыкающим ходом дезальтерации: «*as-a*». Второй лейтмотив гармонически окрашен колоритом увеличенного трезвучия – традиционного музыкального символа волшебства и фантастики¹³⁷. В основе третьего лейтмотива – нисходящий ход по звукам увеличенного трезвучия: *a-f-des* с последующими ритмически акцентированными «возвратами» к тону «*f*» и стремительными нисхождениями-«скатываниями».

Примечательно в этой связи появление увеличенного трезвучия в вокальной партии Рупрехта, причём, именно в тех репликах, которые подчёркивают мистический смысл¹³⁸. В вокальной же характеристике Агриппы семантическим значением наделено нисходящее хроматическое движение – символ смерти и присутствия потусторонней

¹³⁷ Для сравнения можно привести, к примеру, «сферу Черномора» в опере М. Глинки «Руслан и Людмила».

¹³⁸ «Проникший на шабаш может узнать там великие тайны» (*ges-b-d*); «Силой заклятья...» (*ges-b--d*); «А ваши таинственные опыты над черепами...» (*fis-b-d*).

силы в опере¹³⁹. Несомненная сценическая удача Прокофьева – введение в сцену трёх говорящих скелетов; таким образом, фактически, в сцене оказывается три участника: Рупрехт (человек), Агриппа (проводник, маг), скелеты (оживающая смерть, потусторонний мир). Обличающие реплики скелетов вторгаются в развитие, усиливая inferнальный смысл.

Дальнейшее развитие иррационального пласта происходит в IV д., в зоне перехода действия в притчевый план. Это эпизод поедания Мефистофелем мальчика-слуги (*сцена в таверне*). Здесь вновь композитором использована пантомима на фоне интенсивного музыкального развития, выражая соединение реального действия и кажимости. Сценическое решение представлено в характерной ремарке: «Мефистофель хватает мальчишку, оскаливает зубы, поднимает его, кладёт на стол и целиком съедает. Фауст брезгливо отодвигается. Рупрехт, несмотря на свою удручённость, от удивления вскакивает. Из таверны появляется испуганный хозяин. Не смея подойти к Мефистофелю, он останавливается поодаль. Мефистофель, покончив с мальчишкой, залпом выпивает стакан вина» (цц. 453–454). Фарсовый смысл эпизода опровергает музыкальное развитие, основой которого становятся известные прокофьевские «варваризмы»: многослойная хроматизированная фактура, остродиссонантное гармоническое *ostinato* с включением кластеров, стремительный темп, динамические нагнетания. Стихийная мощь этого эпизода резко контрастна «облегчённой» звуковой атмосфере сцены.

Завершение «земного» конфликта Ренаты прерывает линию «проводников». Пятый акт переводит действие в объективный план, все средства драматургии здесь направлены на обобщение трагедии. Прямого ответа на главный вопрос в опере, как и в романе, нет: его не может быть априори в текстах, представляющих жизнь духа, эмоциональный и психический мир человека. Ведущий принцип драматургии оперы – «балансирование между альтернативами» (М. Арановский).

В качестве послесловия хотелось бы заметить следующее.

Опера «Огненный ангел» – единственное сочинение Прокофьева, в центре идейно-художественной системы которого оказалась проблема двоичности мира, мысль о возможности существования рядом с реальным бытием некоего инобытия. К тому побуждал компо-

¹³⁹ В разделах «Я не маг, я учёный и философ» (*ges-f-e-es-d-des-c-h-b*), «Вы книгу мою прочитали невнимательно...» (*g-ges-f-e-es-d-des-c-h*).

зителя роман Брюсова. Но, разумеется, было бы ошибочным считать, что композитор лишь повиновался захватившему его сюжету. Он стал его соавтором и внёс немало творческой инициативы. Музыка должна была воссоздать воображаемый двоичный мир, порождённый расколотостью сознания главной героини. Воссоздать его *как бы* существующим во всей его контрастности, алогичности и драматизме вызванных мистическим сознанием конфликтов. Хотя мир, воссоздаваемый в опере, является, по сути, проекцией расщеплённого сознания героини, он должен был убеждать, впечатлять, потрясать, как если бы всё, что происходит в сознании Ренаты, являлось не плодом её воображения, а реальностью. Музыка оперы, таким образом, была призвана *материализовывать* мистическое сознание, превращая его в квазиреальность. При этом мы наблюдаем в опере постоянную взаимопереходность от реального к мистическому, вызывающую двойственность интерпретаций и выводов. В отличие от Брюсова, для Прокофьева это не игра, не стилизация средневекового мышления (как бы виртуозно она не была воплощена), а серьёзная мировоззренческая проблема, которую он должен решать во всеоружии доступных ему музыкальных средств. Таким образом, по сути, идейным стержнем оперной концепции «Огненного ангела» становится дуализм реального и ирреального как метафизическая проблема.

Литература

1. Гаврилова В. Драматургические и стилевые особенности оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел»». Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008.
2. Гончаренко С. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск, 1993.
3. Гуревич А. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.
4. Долинская Е. Ещё раз о театральности у Прокофьева // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. М., 1993
5. Прокофьева Л. Из воспоминаний // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1965.
6. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева: Исследование. М.; Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996.

МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА УРСУЛЫ-БЛУДНИЦЫ В КОНЦЕПЦИИ СИМФОНИИ «ХУДОЖНИК МАТИС» ХИНДЕМИТА

В истории музыки XX века неоднократно возникали произведения-спутники: написанные на один сюжет и на одном материале, они представляли в различных жанрах. Таковы 3-я симфония и «Огненный ангел» Сергея Прокофьева, его же 4-я симфония и балет «Блудный сын». В творчестве Пауля Хиндемита это симфония и опера «Художник Матис», а также «Гармония мира».

В фокусе нашего внимания – *концепция симфонии «Художник Матис»*. Как известно, сочинение данного опуса происходило в 1934 году, тогда как одноименная опера была написана и поставлена в Цюрихе в 1938 году. Многие исследователи – в том числе Н. Бать [1], Т. Левая и О. Леонтьева [2] – отмечают, что художественная идея в симфонии и в опере различны. В финале оперы средневековый художник Матис Грюневальд, ученик Гольбейна старшего, создаст главное творение своей жизни – Изенгеймский алтарь (ок. 1510 года). На нём изображено семь библейских сцен: оплакивание Христа, Христос на кресте, Мария с младенцем Иисусом и ангелами, Благовещение, Воскресение Христа, Святой Павел и Святой Антоний в пустыне, искушения Святого Антония. Создав это творение и увидев смерть возлюбленной Регины, Матис «уходит, чтобы в одиночестве встретить смерть» [3, 244], так как смысл жизни – труд и любовь – иссяк.

Такой акцент на театрально-эффектный финал с идеей вечного странничества Художника в мире, в симфонической концепции присутствует, но несколько усложнён философской проблемой смысла Творчества. Кульминацией в концепции цикла является финал. Предыдущие I и II части не содержат внутреннего конфликта, а являют собой две контрастные образные сферы. В I части, названной «Концерт ангелов», в различных ракурсах предстаёт образная сфера Радости: на фреске изображены ангелы, которые пением приветствуют рождение Христа. II часть представляет образную сферу Трагедии: на фреске отражён напряжённый момент «Положения во гроб» тела Христа. Вслед за статичными частями следует действенный финал, названный, как и одна из картин Пабло Пикассо, «Искушения святого

Антония». В сознании Матиса предстают страшные видения: искушения властью, соблазны любви и ложной мудрости, адские чудовища в облике Антония и кардинал Альбрехт в образе Святого Павла. Лишь святая молитва воскрешает в Художнике силу Духа. Тем самым идея заключается в *этико-религиозном очищении внутренней жизни Художника в Мире* и составляет ядро симфонической концепции Хиндемита, которую следует определить как *орфическую*. Вечная жизнь произведения искусства вносит гармонию в душу Художника и формы его освящённого творчества. Сотворение картины, как и сотворение мира – источник веры, надежды и любви.

Очевидно, что ключевым мотивом в орфической концепции Хиндемита является *мотив «поиска гармонии»*. Вопрос о гармонии – сквозной не только в творчестве композитора, но и во всей человеческой истории, а в культуре XX века он приобретает особую важность, и это неслучайно. Исследуя ракурсы эстетического понимания гармонии в XX веке, В. Шестаков называет некоторые из причин, которые обусловили «напряжённый, порой мучительный характер» поиска гармонии: «Возникли новые виды искусства, разрушившие традиционную систему искусств, появилось новое массовое искусство с его эстетикой и новыми художественными критериями. Всё это расшатало привычные эстетические понятия и нормы, многие из них обесценились, оказались несовременными, устаревшими» [4, 193].

Ностальгия по «золотому веку» и «утраченному раю» гармоничного искусства классиков вызывает всплеск идеи «порядка» и «диалога» в неоклассицизме. Неизбежно, начиная с 1930-х годов, актуализируются классические концепции, в центре которых – идея гармонии: будь то пифагорейская «гармония сфер», идеальная гармония «эйдосов» Платона или «предустановленная гармония» Лейбница. В зарубежной эстетике и философии появляется множество работ, интерпретирующих актуальные для понимания современности идеи прошлого. Среди них: «Человек, музыка и космос» А. Ланге (1926), «Искусство как опыт» Дж. Дьюи (1935), «Очерк о человеке» Э. Кассирера (1945), «Искусство и схоластика» Ж. Маритена (1947), «Искусство и социальный порядок» Д. Готшалка (1947), «Эстетические понятия» Ш. Лало. В этом ряду симфоническая концепция Хиндемита – закономерный и весьма показательный пример отражения общих черт европейской картины мира. Он пишет о цели своего творчества: «Речь идёт <...> о поисках гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной» [5].

В симфонии «Художник Матис» «поиск гармонии» формирует композиционные и интонационные особенности финала. Так, в композиционном плане важным оказывается принцип зеркального отражения материала в репризе, что на концептуальном уровне воплощает идею противодвижения (как движение киноплёнки в обратную сторону), идею *нейтрализации роковых образов* – основных интонационных идей экспозиции, а именно тем вступления, главной и побочной партий. Все они – лики абсолютного Зла: вступление – в духе мефистофельских тем Берлиоза и Листа; главная – агрессивная, названная исследователями «темой скачки». О ней О. Леонтьева пишет: «Это момент психологического раскола в душе Художника *alter ego*. “Твой злейший враг – в тебе самом”, – говорят бесы Матису. – “Мы терзаем тебя <...>. Вскочив на коней, мы скачем к небесам <...>. Они сдирают с тебя одежду, рвут твои волосы <...>. Ты мечешься <...>. Зверь кусает твою руку. Всё рушится кругом”» [6, 208]. Побочная тема определяется как «тема жертвы», в кульминации которой появляется «мотив крика».

В репризе темы движутся не только в обратном порядке, но и в образно-интонационном и фактурно-ритмическом вариантах. Какое же место в этом композиционном плане занимает образ Урсулы?

В структуре финала образ Урсулы-блудницы раскрывается в эпизоде вместо разработки: это ещё один из ликов искушения. Тема Урсулы относится к типу интонаций «гротескная пластика» в квази-лирическом амплуа (возникает аналогия с чашой любви, наполненной ядом). Пластичная гибкая тема героини начинается с выразительных восходящих секст и «мотива томления» *a la* Вагнер:

1. Хиндемит. «Художник Матис». Финал. Эпизод «Урсула-блудница»



2. Вагнер. «Тристан и Изольда». Тема вступления
Langs am imd schmachtend



В данном разделе, который имеет рондообразную форму, эпизоды строятся на другом элементе – ровном нисходящем движении в хоральной фактуре:

3. Хиндемит. «Художник Матис». Финал. Эпизод «Урсула-блудница» (В)



Тем самым в образе Урсулы подчёркивается *двойственность*: страстность, эротизм – и бесстрастность, пустота. Такая двойственность характерна для романтической эстетики при сопоставлении двух типов образа «вечной женственности» (здесь вспоминаются Кармен и Микаэла, Купава и Снегурочка, Маргарита и Елена Прекрасная...).

Если сопоставить данный симфонический эпизод с сюжетом оперы Хиндемита «Художник Матис», то становится очевидным, что и в театральном опусе героиня трактуется двойственно. Сначала Урсула появляется как любовница Художника, которая должна стать жертвой «государственного» брака, а затем она самоотверженно ухаживает за больной Региной, невестой Матиса.

Ещё одна важная для понимания концепции *аллюзия* возникает с темой из другой симфонии Хиндемита – «Гармонии мира» (1951 года). Речь идёт о среднем разделе из II части: у солирующего гобоя звучит печальная тема (в опере это характеристика возлюбленной учёного Кеплера):

4. Хиндемит. «Гармония мира». II часть. Средний раздел



Тема Урсулы в начале среднего раздела в финале симфонии «Художник Матис» – и тема гобоя в среднем разделе II части симфонии «Гармония мира» близки в образно-драматургическом смысле. Их можно определить как образ, в котором сочетаются *эротизм* и *меланхолия*. Объясним сказанное введением художественной аллюзии, возникающей в интертекстуальном пространстве музыки и живописи.

Изображения Урсулы на фресках Матиса нет. Равно не существует иллюстраций к «Гармонии мира». Однако, по оригинальной точке зрения Т. Корнелюк, с содержанием «Гармонии мира» сопоставимы «Мастерские гравюры» Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Святой Иероним в келье», «Меланхолия» (1513–1514). Исследователь, анализируя образ, заключённый во II части симфонии (близкий образу Урсулы), интерпретирует его через гравюру «Меланхолия». Дюрер акцентирует внимание на женщине с венком из трав, которая расположилась на нижней ступеньке рядом с геометрическими фигурами и свернувшейся клубочком собакой. В символический ряд гравюры входят песочные часы, весы, колокольчик, магический квадрат. Из природных явлений в смысловом поле оказываются море, комета и радуга. Общее настроение гравюры сфокусировано на слове «Меланхолия» и Единице, начертанных на крыльях летучей мыши [7, 125].

Т. Корнелюк замечает, что Дюрер следовал учению Агриппы Неттесгеймского «о трёх стадиях меланхолической одержимости <...>: первая – низшая стадия – доступна художнику» [8]; вторая – учёному, третья – теологам, которым открыты божественные помыслы. Сделаем предположение, что не только для теологов, но и для музыкантов, в нашем случае для Хиндемита, стало возможным познание божественной гармонии мира. Меланхолия и эротизм, заключённые в женских образах, становятся в симфонической концепции Хиндемита необходимым звеном на пути обретения гармонии. И Урсула в жизни Художника, и Сусанна в жизни Учёного Кеплера – их *alter ego*, некая подсознательная противоположность не только в плане мифологемы «мужское – женское», но и как диспозиция «земная судьба – небесный дар», «напряжение – покой», «устремление – знание». Заметим, что судьбоносный смысл, связанный с образом Урсулы, высвечен композитором интонационно. Так, в развитии темы Урсулы появляется ямбическая ритмика, свойственная многим так называемым «темам судьбы», вопросительная интонация («*as-g-b*» и «*a-gis-h*»), гармоническая неустойчивость. В качестве сравнения напомним здесь «тему судьбы» из оперы «Валькирия» Р. Вагнера.

Обе симфонии заканчиваются величественными гимнами – темой Аллилуйя в «Художнике Матисе» и темой Космоса в «Гармонии мира»:

7. Хиндемит. «Художник Матис». Финал (кода). «Аллилуйя»

Brcite Halbc



8. Хиндемит. «Гармония мира». Финал



Некоторые наблюдения за композиционными и интонационными особенностями в общехудожественном ракурсе позволяют сделать вывод, что в симфоническом творчестве Хиндемита 1930–1950-х годов сложилась концепция, в центре которой мотив «поиска гармонии» – гармонии творческого (Вечного, Космического) и чувственного (конечного, земного) опыта в жизни Человека.

Примечания

1. Бать Н. Полифония и форма в симфонических произведениях Хиндемита // П. Хиндемит. Статьи и материалы: Сб. ст. / Ред. И. Прудникова. М.: Сов. композитор. 1979. С. 210-261.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
3. Там же.
4. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1973. 256 с.
5. Эти слова Пауля Хиндемита относятся к одноименной опере, но изложены в качестве программы в Предисловии к симфонии «Гармония мира».
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество.
7. Корнелюк Т. П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира» // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы научных конференций 24–25 апреля 2002-2003 годов / Ред.-сост. О. Шупжова. Владивосток: ДГУ, 2004. Вып. 9, 10. С. 122–127.

Д. ШОСТАКОВИЧ – И. МАШКОВ: ПО ПРОЧТЕНИИ СОВЕТСКОГО МИФА В 1930-Е ГОДЫ

1930-е годы – время мифологизации советского общества, составляющими которой являются вера в идеальное коммунистическое будущее, культивирование личности вождя и исключительной героичности Человека страны Советов. В художественной жизни укрепляются принципы социалистического реализма, контролируемых творческими союзами – художников, писателей, композиторов.

Из XXI века становится очевидной парадигма советского мифа в предвоенные годы, когда СССР являет собой тоталитарное государство, вооружённое утопическими идеями, ради которых судьбы искусства и творческих личностей должны были нести эти идеи в массы. Очевидно, что отношения «Власть и Художник» переживают сложный период. Одна из страниц советской истории может быть «прочитана» при сравнении произведений Дмитрия Шостаковича и Ильи Машкова. Возникающие аллюзии стали возможны спустя многие десятилетия. «Поводом» для подобных сопоставлений стала юбилейная выставка в ноябре 2011 года, посвящённая И. Машкову в Волгоградском музее изобразительных искусств, имя которого он носит.

Полнее всего в волгоградском собрании представлено творчество Машкова 1930-х годов. Пожалуй, самое парадоксальное и драматичное произведение этого десятилетия – **«Привет XVII съезду ВКП(б)»** (1934, ВМИИ). Материальная достоверность великолепно переданной фактуры полированного дерева, в поверхности которого даже отражаются цветы, задают восприятию установку на *иллюзорную объективность изображения*. Одновременно, знаковое, симво-

лическое звучание всемерно усилено Машковым. Абсолютная симметрия расположения бюстов и цветов ассоциирует работу с некоей *архаической алтарной композицией* или же *праздничным убранством сельского храма*. Колорит работы также несет печать фольклорного воздействия.

Своей грандиозностью, даже по меркам Машкова, *агрессивностью и утопичностью* идеи, этот натюрморт имеет внутреннее родство



¹⁴⁰ Ольга Петровна Малкова – кандидат искусствоведения, зав. научного отдела Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. Машкова.

с гигантскими фантастическими образами и проектами, господствующими в общественном сознании (Дворец Советов, перелёт через северный полюс, московское метро) и поддерживающими самоощущение исключительности, беспрецедентности. Пространство, процветшее диковинными соцветиями, вероятно, отражает идею мирового расцвета и изобилия. Однако предметы здесь вступают в заговор против Машкова, живопись упорно не умерщвляется и «не отпускает» художника. Соседство бюстов вождей и плодов земли *почти комично*, цветовое решение столь задорно, что, помимо воли художника, производит впечатление ярмарочной продукции, а современным сознанием воспринимается как приём соцарта. Выполненный со всей серьёзностью, *натюрморт является ярким образцом не столько тоталитарного искусства, сколько народных представлений о красоте и торжественном величии.*

Когда была создана картина Машкова, точно не известно. И.Н. Непокупная при поступлении работы датировала её 1934 годом, по году проведения съезда. XVII съезд ВКП(б), названный «съездом победителей», призванный зафиксировать окончательную победу советской власти, оказался «съездом расстрелянных делегатов», поворотной точкой в истории нашей страны и ознаменовал начало массовых репрессий. Машков мог написать натюрморт и в более позднее время, когда всё большая ритуализация, канонизация всех проявлений общественной жизни и культуры, умерщвление инакомыслия определили настроения в обществе. Художник, который обладал настолько острым восприятием, как Машков, не мог не проникаться духом времени. Его публичные выступления, насыщенные клятвами верности, восхвалениями партии и вождей [1], не убывающая общественная активность говорят не только о стремлении к выживанию, но и о горячем стремлении принять своё время. Однако его чувство жизни проступает, скорее всего, неосознанно, и проявляется в качествах художественного языка. *В мавзолееподобной композиции ощущение близости смертельной опасности, ирреального ужаса, запретной жути, безусловной мертвоты всего изображенного звучат одновременно с торжественной мелодией.*

Парадоксальное сочетание победоносного гимна и крика ужаса слышится во многих произведениях **Дмитрия Шостаковича**. Так, в его **Пятой симфонии**, написанной в 1937 году, в последних тактах финальной коды возникает семантическая ситуация, обозначенная в музыковедении понятием «двойной код», что говорит о двойственно-

сти концептуального решения и дало повод для самых разных оценок содержания данного опуса. Сразу после премьеры в полемике участвовали не только композиторы – А. Александров, Г. Попов, Д. Кабалевский, но и писатели – А. Толстой, А. Фадеев, и даже лётчик М. Громов. Наиболее известными стали слова А. Толстого о том, что Пятую симфонию Шостаковича завершает «финал грандиозного оптимистического подъёма» [2]. С противоположным знаком даёт оценку А. Фадеев: «Конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжёлые» [3].

Феномен такой двойственности объясняет М. Арановский: «Секрет состоит в композиционном построении финала: за каждым аргументом в пользу оптимистической трактовки <...> следовали их опровержения. Слушатель мог выбрать то, что казалось ему более вероятным. Мажорные эпизоды, конечно, привлекали слух своей броскостью и яркостью, и сделано это было, разумеется, намеренно, но именно «опровержения» несли истинный итоговый смысл финала, а, следовательно, и симфонии в целом. “Имеющий уши да услышит”» [4]. Что здесь следует услышать? В коде достигает апогея балансирование между альтернативами – героическим и трагическим как диссонанс между блестящими фанфарми *D-dur* и прорезающими их мотива крика со звуком «*b*» (ц. 133). Праздничное массовое шествие и трагедия индивидуального сознания сосуществуют.

Не менее феерическое и грандиозное видение Машкова – тематический натюрморт «**Советские хлебы**» (1936, ВМИИ). Композиция и сама идея этой группы работ связаны с *вывесочными прототипами*. Натюрморт призван был восприниматься как символ *изобилия, богатства и могущества родины*. Идея избыточности выражена здесь переполненностью холста, практически полным исчезновением фона. Симметричная композиция, в отличие от более организованных работ 1910-х и 1920-х годов, отличается большей хаотичностью, тяготеет к *ковровости*. Высятся горы блинов, пирамиды из кексов среди россыпи неисчислимых булок, тортов и пирожных. Выше, среди симметрично установленных батонов, как среди лучей восходящего солнца, установлен съедобный герб СССР. В стране, только что пережившей страшный голод, такая натура должна была восприниматься как священный объект. *Гиперреалистичность, мелкий мазок, статичность, подчеркнутая декоративность* отличают эту работу от близкого на-



тюрморта 1924 года, но, как и в более ранней работе, Машков испытывает здесь подлинное вдохновение. *Утопизм* искусства 1930-х годов выполнял компенсаторную функцию в трагическую эпоху. Тематические натюрморты Машкова – это также часть советского мифа, прославляющего действительность, в которой великая земля и великие герои производят феноменальные плоды и продукты.

Однако нельзя забывать, что большинство его натюрмортов, включая самые ранние, – это гимн во славу разнообразных чудес природы. Фантастическая, грандиозная картина мира, запечатлённая в натюрморте, была подспудной смысловой доминантой искусства Машкова на протяжении всего творчества. Его восприятие формы, предметного мира – патетическое. Меняя технические средства, делая свой язык близким к общеупотребимому, Машков сохраняет неизменной утверждающую, оптимистическую интонацию, обязательную и для произведений официального искусства.

Созвучна своей оптимистичной интонацией картине Машкова **«Праздничная увертюра» Шостаковича**. Музыка была написана в честь открытия Всероссийской сельскохозяйственной выставки и включалась несколько раз ночью – когда работала светомузыкальная подцветка фонтанов. Как пишет А. Демченко о подобной музыке (на материале 1910–1920-х годов), относя её к жанрово-бытовой сфере, таковая была выражением жизнелюбия: «Это шло от переполняющих её жизненных соков и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях» [5].

При всей серьёзности отношения и торжественности «Советские хлебы» оставляют впечатление веселого зрелища. Активная идеологичность, ставшая основной чертой произведений менее талантливых художников, здесь выглядит чужеродной и входит в противоречие с вещественностью, от чего приобретает *комический оттенок* и придает зрелищу оттенок *картины абсурда*. Наивно-искренняя картина избыточного изобилия и безудержной радости, картина-миф написана с увлечением и убеждённой уверенностью, что делает невозможным трактовать её как сугубо конъюнктурную.

Абсурдность – основное качество одного из самых загадочных по содержанию симфонических финалов **Шостаковича**. Речь идёт о его **Четвёртой симфонии** 1936 года. Показательной с точки зрения пересечения активной идеологичности и комичности является, по словам М. Сабининой, «ярмарочная сюита» [6] – средний раздел финала данного цикла. Именно здесь пародирование бытовых танцев и шлягерных интонаций, в том числе пионерских маршей и советских массовых песен, становится основным художественным методом, направленным на показ уродливых сторон жизни. Тем самым акцентируется идея «перевернутой картины мира». Интонационно-лексический фонд симфонии здесь как бы отражён в кривом зеркале. Музыкальными средствами композитор создаёт мир, созвучный миру М. Зощенко, А. Платонова, В. Маяковского, поэтов группы ОБЭРИУ» [7]. Добавим к ранее сказанному, и художника И. Машкова.

Полученные нами наблюдения свидетельствуют о точной вписанности искусства Дмитрия Шостаковича и Ильи Машкова в то время, когда советский миф определяет векторы общекультурного процесса в России 1930-х годов.

Примечания

1. «...если Солнце способно светить и освещать мир, то наука Маркса–Ленина, приводя в действие науки, технику и искусство, способна не только освещать, но и помогает человечеству проникать во все глубины и фибры природы человека и т.д. Не понимая, не чувствуя этого, подлинным художником стать невозможно». (Выступление Машкова о постановлении 23 апреля 1932 г. // *Вечерняя Москва* 4 мая 1932. № 102).
2. Подробнее в статье «Пятая симфония Шостаковича» в газете «Известия» за 28 декабря 1937 года.
3. *Фадеев А.* За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе. М., 1957. С. 891.
4. *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // *Русская музыка и XX век*. М.: ГИИ, 1997. С. 105–106.
5. *Демченко А.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М: Музыка, 2006. С. 85.
6. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 477 с.
7. *Шмакова О.* Из истории отечественной музыки XX века: симфонические циклы от Танеева до Шостаковича: Уч. пособие. Волгоград: ВМИИ им. П.А. Серебрякова, 2008. С. 99.

АРТ-РОК: К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ И РОК-МУЗЫКИ

Взаимодействие академической и рок-музыки отражает различные векторы развития в современной культуре. С одной стороны, это антиподы, достаточно назвать один из манифестов их конфронтации – песню «Долой, Бетховен!» Чака Берри. С другой стороны, эстетизация рока – устойчивая и плодотворная тенденция, породившая такое направление, как арт-рок. Сложный спектр обозначенной проблемы находит отражение в трудах отечественных и зарубежных исследователей: В. Конен¹⁴¹, А. Козлова¹⁴², О. Королёва¹⁴³, Е. Овчинникова¹⁴⁴, Л. Переверзева¹⁴⁵, В. Ткаченко¹⁴⁶, А. Троицкого¹⁴⁷, А. Цукера¹⁴⁸, Л. Чижовой¹⁴⁹, *P. Bertrando*¹⁵⁰, *T. Kneifa*¹⁵¹, *L. Roxona*¹⁵².

По определению В. Сырова, в контактах классического наследия и рока усматривается «не случайный каприз моды или прихоть интеллектуалов, а глубокая закономерность <...>, которая может быть определена категорией жанрового стилевого диалога»¹⁵³. Под последним в арт-роке понимается сочетание в музыкально-поэтической основе произведений элементов рока, академической музыки и джаза. Арт-рок сложился во второй половине 1960-х годов и, как отмечается в одном из энциклопедических словарей, «имеет внутреннее сходство с поставангардистскими направлениями в ака-

¹⁴¹ Конен В.Д. Третий пласт. М.: Музыка, 1994.

¹⁴² Козлов А.С. Рок. Истоки и развитие. М.: Синкопа, 2001.

¹⁴³ Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. М.: Музыка, 2006.

¹⁴⁴ Овчинников Е.В. Рок-музыка. История. Стили: Лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.

¹⁴⁵ Переверзев Л.Б. От джаза к рок-музыке // Конен В.Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Сов. композитор, 1977. С. 365-391.

¹⁴⁶ Ткаченко В.В. К проблеме бинарности рок-музыки // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов-на-Дону: РГК ми. С.В. Рахманинова, 1996. С. 126-138.

¹⁴⁷ Троицкий А.К. Блеск и рутина техно-рока // Музыкальная жизнь 1983, № 14. С. 49-58.

¹⁴⁸ Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Сов. композитор, 1993.

¹⁴⁹ Чижова И.А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен // Автореф. (...) дис. ... канд. иск.. М., 1993. 24 с.

¹⁵⁰ Bertrando P. King Crimson and Robert Fripp. Arcana, 1984.

¹⁵¹ Kneif T. Rock-music. Ein Handbuch Zum Kritischen Vershandnis. Hamburg, 1982.

¹⁵² Roxon L. Rock Encyclopedia. N. Y., 1970.

¹⁵³ Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: Изд-во НГУ, 1997. С. 9.

демической музыке (наподобие джазового “третьего течения”, джаз-рока)»¹⁵⁴. Следует также учитывать, что арт-рок внутренне неоднороден: условно его можно разделить на барокко-рок, классик-рок, симфо-рок, техно-рок.

Родиной арт-рока стала Великобритания. Именно в этой стране тяготение музыкантов к глубинам психоделики¹⁵⁵ с её интересом к интеллектуальному, философскому, иносказательному, экспериментаторскому нашло отражение в творчестве *King Crimson*, *Yes*, *Genesis*, *ELP*. Признаки арт-рока наблюдаются и в позднем творчестве *The Beatles*, *Pink Floyd*.

Взаимодействие академической и рок-музыки может рассматриваться с нескольких позиций:

1. экспериментирование в области звучания в результате соединения акустических и электронных инструментов;
2. усложнение содержания и формы рок-композиций;
3. использование в рок-музыке цитат из «классики».

В **звучании** одним из важных вопросов является инструментарий, который во многом определяет звуковой облик арт-роковых коллективов. Например, электрогитара из доминирующего инструмента становится равноправной со всеми другими, такими, как клавишные, духовые, струнные. При этом экспериментирование в сфере фониических возможностей гитары привело к тому, что данный инструмент может имитировать любой другой – саксофон, гобой, скрипку (ярко эта тенденция представлена в позднем творчестве *King Crimson*).

В широкое употребление входят акустические духовые инструменты – трубы, гобои, флейты и саксофоны. Группу *Van Der Graaf Generator* нельзя представить без саксофона Дэвида Джексона. На концертах и в альбомах *Jethro Tull* особый саунд создает флейта. Напомним, что и *The Beatles* вводит в свои композиции струнный квартет, как в «*Yesterday*».

Арт-рок испытывает влияние новейших технологий во всем их многообразии. В частности, появляются различные модели клавишных инструментов. Так, синтезатор «*Moog*» является показательным для группы *Yes* (клавишник – Рик Уэйкман, имеющий академическое

¹⁵⁴ Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. М.: Музыка, 2006. С. 11.

¹⁵⁵ Согласно мнению А. Козлова, психоделическому року «свойственна спонтанность, бесформенность и бескрайняя эмоциональная раскованность». См.: Козлов А.С. Рок. Истоки и развитие. Указ. изд. С. 63.

консерваторское образование). Синтезаторами, как подчёркивает В. Холопова, «укрепляли больше всего ритмическую партию (были, например, синтезаторы ритм-бокс, драм машина)»¹⁵⁶, что, в свою очередь, усиливало энергетизм воздействия на публику.

К числу подобных экспериментирующих групп относится *ELP* (*Emerson, Lake & Powell*), в которой Кит Эмерсон считается одним из самых влиятельных клавишников (его называли «Хендриксом органа»). На волне успеха группы выходит концертный альбом «Картинки с выставки» – современная версия фортепианной сюиты М.П. Мусоргского. Как отмечает В. Сыров, «наряду с интересными прочтениями классического шедевра (“Гном”, “Избушка на курьих ножках”) в альбоме <...> эксцентрика порой перерастает в крайность: “Старый замок” трансформируется в залихватскую жигу в духе ритм-энд-блюза, а “Богатырские ворота” распеваются на манер английских баллад»¹⁵⁷. Жёсткая версия возникает при аранжировке Эмерсоном «*Allegro barbaro*» Б. Бартока и «Токкаты» А. Хинастеры, напоминающая пьесу «Ученик чародея» Дюка. Во всех указанных опусах доминируют «эмоции энергетические», о чём пишет В. Холопова, связывающая своеобразие сценической манеры рок-трио с темпераментом лидера, который «стремился предельно динамизировать свои программы»¹⁵⁸.

Обработки «старинных» произведений для синтезатора – ещё одно успешное начинание, но уже в среде композиторов-профессионалов. К таковым относится, например, альбом «*Switched On Bach*» Уолтера Карлоса.

Другой путь взаимодействия – новации в **содержании и форме рок-композиций**, «заимствованных» из академической музыки. Внимание слушателей усиливается благодаря усложнению тематики произведений арт-групп. Композиции становятся более философичными, ибо музыканты направляют свои мысли вглубь человеческого сознания, подсознания, надсознания. Повествование преимущественно идёт от третьего лица, и зачастую музыкальный рассказ включает историю о вымышленных персонажах. Музыкантам интересны исторические, мифологические, фантастические, романтические сюжеты. У *King Crimson* в песне «*Inner Garden*» («Внутренний сад») сквозной становится мысль: «Осень пришла, чтобы найти покой в её саду.

¹⁵⁶ Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: Уч. пособие. М., 2010. С. 253.

¹⁵⁷ Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород, 1997. С. 54.

¹⁵⁸ Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: Уч. пособие. М., 2010. С. 252.

Пришла, чтобы раскрасить деревья пустотой и нет прощения всему тому, что вернулось к началу, как листья на землю».

Добавим, что реальная действительность в содержании композиций арт-рокеров присутствует, но в меньшей степени. Они пытаются создать очень яркий, странный и несколько пугающий мир – бликов, отражений, странных небес и существ. В некоторых песнях преобладает мрачное настроение, связанное с сильными переживаниями слабого человека, что позволяет сравнить опыты рокеров с опусами экспрессионистов. Ярким примером служит группа *Van der Graaf Generator*, тематика творчества которой окрашена в нарочито тёмные тона и связана с образами смерти, войны, передавая нервное напряжение, ощущение безысходности и безумия¹⁵⁹. Подобная тематика встречается также у *Pink Floyd* в песне «*Goodbye cruel world*» («Прощай жестокий мир»): «Прощай, жестокий мир, сегодня я покидаю тебя. Прощай. Прощайте, и вы, люди, вам нечего сказать, чтобы я передумал. Прощайте».

Усложнение формы в рок-композициях – вопрос, подробно изучаемый Сыровым. Так, учёный усматривает в «*Close to the edge*» группы *Yes* четырёхчастность сонатного типа (экспозиция – «Внутреннее время перемен», «Общая масса сохраняется»; разработка «Я взлетаю – я падаю», реприза – «Периоды в жизни человека»)¹⁶⁰. Сюитность – наиболее распространённая музыкальная форма в арт-роке. Назовём в этой связи «Сюиту пяти мостов» группы *Nice*; «Путешествие к центру земли» и «Шесть жён короля Генриха VIII» Р. Уэйкмана, сюиту «Орфей» по опере Монтеверди группы «*Focus*».

Третий параметр, по которому прослеживаются пути взаимодействия академической и рок-музыки – это **цитирование**. У *The Beatles* наблюдается не столько прямое введение цитат, сколько опосредованное претворение жанровых и стилистических элементов классической музыки. Они стали создателями направления *барокко-рок*. Показательны для данного направления две очень известные песни – «*Yesterday*» и «*Eleonor rigby*». Во второй песне отыгрыши скрипки цитируют тему баховской органной фуги ре минор, где сохраняются балладная мелодия, суровая маршевая поступь и отголо-

¹⁵⁹ Питер Хэмил, лидер группы *Van der Graaf Generator*, признаётся, что «тёмные подспудные аспекты существования представляют значительно больший интерес для размышлений, чем оазисы счастья и благополучия, которые почти всегда характеризуются душевной поверхностностью и отсутствием глубины переживаний». Цит по: Баччи У. Питер Хэмил // Экзотика. 1992, № 1. С. 44.

¹⁶⁰ Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород, 1997. С. 101.

сок церковной полифонии. Среди продолжателей *The Beatles* выделяется группа *Procol Harum*. В песне «*A White Shade of Pale*» угадываются очертания знаменитой баховской арии из «Страстей по Матфею». Романтик-рок обогатил музыку образцами подлинной красоты и одухотворённости. Достаточно назвать «Нимфу танцующей воды» *King Crimson* и «Ламию» из «Агнца на Бродвее» *Genesis*. Стилистика авангарда ярко проявилась в записях *Henry Cow*, ранних работах *King Crimson*.

Обращение к жанрам классической музыки изначально не свойственно року, но всё же со временем находит своё воплощение. Таковы вальс («Гранд отель» *Procol Harum*), марш («По следам Посейдона» *King Krimson*, «Трилогия» и «Таркус» *ELP*).

В заключение отметим, что взаимодействие академической и рок-музыки не исчерпало себя в наши дни. Достаточно назвать работу групп *The Mars Volta*, *The Flower Kings*, *Transatlantic*. Очевидно, что гуманистический статус, высокохудожественный уровень – основа, на которой возможно взаимодействие весьма различных по генезису и способу бытования явлений, таких как академическая музыка и рок-музыка¹⁶¹. И практика, и теория данной проблемы далеко не исчерпаны. Некоторые векторы дальнейшего изучения стилевых диалогов определяются в работе о музыкальных эмоциях В. Холоповой. Автор пишет: «Крайности соприкасаются реально – К. Эмерсон сделал обработку “Варварского аллегро” Бартока, Люк Лемай, лидер группы “*Gorguts*”, говорит о влиянии на него Шостаковича. С другой стороны, <...> Губайдулина написала Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, где большую часть отвела агрессивной музыке в характере рок. Суперэмоциональность в сфере вокала, уходя от классического “прекрасного пения” человеческого голоса к его перенапряжению, гипертрофии, породила говор-пение в партитурах Шёнберга и в вокале Хендрикса, пение в фальцетном регистре в опере Щедрина и в исполнении Гиллана в группе “*Deep Purple*”»¹⁶². Иными словами, история взаимодействий – закономерный исторический процесс: рок вслушивается в классику, а классика вслушивается в рок-музыку.

¹⁶¹ В.Д. Конен подчёркивает: даже первые выступления *The Beatles* отделили «музыку старших от музыки молодёжной, культуру от контркультуры». Цит по: Конен В.Д. Третий пласт. М., С. 43.

¹⁶² Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: Уч.пособие. М., 2010. С. 257–258.

**О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ АЛЬБОМА
ГРУППЫ БИТТЛЗ
«ОРКЕСТР КЛУБА ОДИНОКИХ СЕРДЕЦ
СЕРЖАНТА ПЕППЕРА»**

Художественная культура XX века представляется удивительным сплавом самых разных стилей, направлений, художественных моделей прошлых времён, осмысленных в новом контексте. Именно в XX веке диалогичность становится ведущим качеством мышления, которое отражается в разных стилевых направлениях эпохи. Одним из них является всё большее значение рок-музыки, которая занимает важное место в системе культуры XX века, является частью духовного процесса эпохи. В настоящее время это направление приобретает всё большее значение и поэтому требует глубокого изучения.

Как и любое художественное явление, рок внутренне неоднороден. Существует два противоположных представления о сущности рок-музыки. Один из полюсов подчеркивает негативную, разрушительную энергию, где рок мыслится как антитеза академической культуре. Этот полюс выразился в движении пан-рок. Другой полюс представляет собой особый способ миропонимания и прочитывает традиции европейской культуры на «своём» языке. Воплощением этого полюса является так называемый «серьёзный» рок (он же «интеллектуальный», «прогрессивный», «арт-рок»). Среди лучших произведений арт-рока можно назвать альбомы «Обратная сторона луны» Пинк Флойд, «При дворе малинового короля» Кинг Кримсона, «Агнец на Бродвее» Джenezис. Это направление является пластом, мало изученным в отечественном музыкознании.

Из группы работ «на тему» можно выделить работы Валентины Конен «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века», Валерия Сырова «Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке»; Татьяны Воробьёвой «История ансамбля Биттлз».

Возникнув в шестидесятых годах XX века, рок сразу выявил ряд ярких стилевых принципов, позволяющих выделить его из ряда других явлений.

- представление о роке, как модификации вечного конфликта «отцов и детей», явление молодежной культуры, вступающей в оппозицию с традиционными жанрами академического искусства.

- музыку рока воспринимают как музыку протеста.
- рок рассматривают как род музыкально-поэтического творчества, близкого бардам.
- звучание рока ассоциируют с какофонией и усиленным звучанием электрогитар и вообще электронных инструментов.
- рок музыка мыслится противоположностью поп-культуре.

Рассматривая эстетические принципы и разрушая сложившиеся стереотипы, скажем, что *рок – это стилевой вид*, в отличие от «поп», который представляется жанровым видом. Если стиль – это совокупность музыкально-эстетической и музыкально-исторической категорий, служащих для воплощения того или иного идейно-образного содержания, то бытование рока, как и академического стиля можно рассмотреть на социальном, концептуальном, генетическом уровнях.

Рок, как и любой другой стиль, развивается в определённом социальном контексте. Одна из его важных функций – протест против официального уклада жизни, а порой против политической ситуации. Вспомним, что и произведения академической музыки часто имеют в своей основе эту же идею. Например, симфонические произведения Малера и Шостаковича, сатирические страницы музыки Даргомыжского и Мусоргского, Хиндемита и Онеггера.

Концептуальной основой рока является противостояние насилию и потреблению, стремление расширить границы сознания, освободиться от оков рассудка, переступить порог стандартов и норм.

В академическом направлении образы воплощаются в музыкально-эстетических воззрениях романтиков, импрессионистов, символистов. В музыке это находит выражение в изобилии образов-состояний, психологической рефлексии, созерцания остановившегося времени. Таковы некоторые страницы Первой симфонии Скрябина, искания Дебюсси, Веберна.

В рок-музыке эти идеи нашли отражение в понятии *психоделики*. Основой психоделики или «изменённого сознания» являются формы иррационализма раннехристианской мистики, дзен-буддийской медитации, трансцендентные идеи романтиков и современного шаманства.

Психоделика разработала целую систему символов, намёков, шифров, которые скрыты в поэтических текстах, названиях рок-групп и которые стороннему наблюдателю непонятны. Эта же идея зашифрованности мысли встречается и в академическом направлении.

Любой стиль немыслим без генетических связей. Генетическими музыкальными корнями рока выступает блюз, а точнее ритм-энд-

блюз и англокельтская баллада. Но также рок-музыка опирается на достижения джаза, фольклора, соула, классической и авангардной музыки. Таким образом, можно сказать, что рок – это явление, взаимодействующее с множеством направлений.

Закономерен вопрос – эта музыка эклектична или полистилистична? Ответ складывается из множества фактов реальной практики рок-музыки. Например, в рок-музыке встречается множество *цитат* из академической музыки: только в песне «*AN you need is Love*» Битлз – их пять. Это тема баховской инвенции *F-dur* в окружении «Марсельезы», песен Глена Миллера и ранних песен Битлз.

Также в творчестве группы широко применяется *приём стилизации*. Именно их творчество породило течение барокко-рок. В песне «*Eleonor Rigby*» тематические отыгрыши скрипки напоминают баховскую органную фугу *d-moll*, а в мелодии песни соединяются черты баллады, марша, церковной полифонии.

Ещё один пример стилевых диалогов обнаруживается в песне «*Blackbird*», где прослеживаются связи с техникой письма Средневековой музыки. Песня звучит камерно, где аккомпанемент акустической гитары подражает переборам лютни. В фигурациях аккомпанемента намечается двухголосный контур, близкий ранней форме многоголосия, возникшей в английской музыке – «гиммелю», который как бы насажен на стержень – бурдон – звук «соль» в среднем голосе. Скажем, что на сходной трактовке «гиммеля» построены многие популярные классические темы: начало Сонаты *A-dur* Моцарта, хор Глинки «Славься», детская пьеса Майкапара «В садике». Кроме того, звучание некоторых песен оживляет целую гамму «забытых» звуков: восточных инструментов, волынки, переборы лютни, звуки органа. Обнаруживается интерес, вкус к старине и этим создается параллель с тенденцией академического искусства XX века, которая нашла своё отражение в творчестве Стравинского, Бартока, Орфа, Кейджа, Пярта и других.

Иными словами, эволюция рок-музыки шла по линии усложнения и проникновения в стиль рока элементов разных направлений. От рага, латини, фольк, кантри, соул-рока – к барокко-року, арт-року, авангард-року.

Этот путь виден на примере творчества Битлз: от простенькой рок-н-рольной песенки «Посторонись, Бетховен!» – к «Земляничным полянам»; от шлягера «Люби меня» – к авангардистской кол-

лажной симфонии «Революция № 9»; от поп-рока на эстраде к работе в студии.

Попытаемся более подробно рассмотреть взаимодействие академической и рок музыки, на концептуальном уровне на примере *альбома 1967года группы Битлз «Сержант Пеппер»*. В ходе анализа главным представляется выделить ассоциативные ряды с художественными исканиями композиторов академического направления.

Предваряя выводы, скажем, что основу концепции альбома составляет *мотив одиночества*. Сквозным является ощущение «карнавала в одиночку», «спектакля в пустом зале». Это и порождает особую форму чередующихся сценок, порождённых психическим состоянием, воображением главного героя – сержанта Пеппера.

В альбоме 13 песен, он начинается и заканчивается песней «Оркестр клуба одиноких сердец». Она образует своеобразную арку, связывающую все остальные номера. Инструментальное вступление сразу вводит слушателя в атмосферу театра. Оркестр настраивает инструменты, разыгрываются гитаристы, в зале шум. Но вот Пол призывает публику к вниманию и начинается спектакль. Это своеобразное вступление-призыв можно сравнить с началом оперы де Фальи «Балаганчик мастера Педро», с балетом Сати «Парад».

Открывает альбом песня «С небольшой помощью моих друзей», которую исполняет герой Билли Ширз – это псевдоним Ринго Старра. В этой песне современники группы усмотрели призыв к курению марихуаны, но это не так. Песня – яркое воплощение психоделических свойств рока, в ней говорится о другом времени, другом измерении. Это иррациональная линия, вызывающая ассоциации с «Фантастической симфонией» Берлиоза, «Карнавалом» Шумана.

Следующая песня «Люси в небесах с бриллиантами» – это впечатление от рисунка ребёнка, «картинка с выставки». Текст произведения напоминает искания сюрреалистов в литературе:

Нарисуй себя плывущим в лодке по реке
С апельсиновыми деревьями и мармеладными небесами.
Вдруг кто-то зовёт тебя и ты тихо отвечаешь
Девушке с калейдоскопическими глазами.
Вдруг на берегу появилось такси из газет,
Оно ждёт, чтобы увезти тебя прочь.

Ощущение нереальности и детскости передаётся через подражание Джоном Ленноном детскому голосу.

В песне Маккартни «Она уходит из дома» поднимаются вечные темы: непонятости человека человеком, ощущение одиночества среди людей и стремление разрешить эту проблему самовольным уходом из жизни. Эта тема – одна из ведущих в искусстве романтизма. Песня была написана под впечатлением заметки в газете о девушке, погибшей в результате самосожжения. Цитированные слова отца «Мы делали для неё всё, почему же она так поступила с нами?» были использованы автором в качестве полифонического контрапункта главному голосу:

Она – никогда не думали о себе
Уходит – никогда не думали о себе
Из дома – мы всю жизнь трудились,
Чтобы ей было хорошо.

В песне «В честь мистера Кайта» затрагивается тема цирка. Одной из метафор XX века является цирк, балаган, карнавал как символ вечной игры и жонглирования в масках, под которыми скрываются глубокие человеческие переживания. К теме цирка неоднократно обращались композиторы, поэты, художники. Вспомним «Паяцы» Ленковалло, «Петрушку» Стравинского, «Балаганчик» де Фальи, «Парад» Сати, «Балаганчик» Блока. Джон Леннон, автор песни, задумал её, разглядывая старую цирковую рекламу, в которой было объявлено о бенефисе артиста мистера Кайта и упоминалось имя цирковой лошади Генри. Сразу оговорим, что и академическое музыкальное искусство отдало дань «двигателю прогресса» XX века – рекламе. Многие произведения строятся как рекламные заметки или на основе текстов афиш, объявлений и даже канцелярских документов. Это, например, опера Хиндемита «Новости дня», кантата «Бюрократиада» Щедрина.

Ритмично суховатая мелодия куплетов точно передаёт ощущение чтения рекламы, а прозвучавшие в начале фанфарные интонации вводят в атмосферу цирка. Внезапно появляющаяся нарочито банальная мелодия вальса передаёт танец старой и усталой лошади Генри. И ощущение праздника исчезает. Кажется, что мистер Кайт уже не молод и ему совсем не весело.

Песня «Когда мне будет 64» представляется опытом стилизации, обращением к стилю эстрадных номеров 20-х годов, т.е. это ретро-стиль, воспринимаемый с оттенком ностальгии. Тем самым возникает необходимость обращения к джазовым интонациям в мелодии, в использовании кларнета *solo*. Ассоциативный план песни заставляет

вспомнить об опытах стилизации Игоря Стравинского. Подобный опыт ретроспективы стиля ярко представлен в водевиле в стиле модерн, а именно в опере «Мавра».

Полная юмора песня «Доброе утро, доброе утро» – деревенская зарисовка. «Утренние страницы» в академической музыке весьма многочисленны, среди них «Улица просыпается» Прокофьева, «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского. В песне множество звуковых эффектов: кукареканье, лай собаки, сигналы автомобильных клаксонов.

Заканчивается альбом удивительной песней «Один день в жизни». Это пример монтажной техники, так полюбившейся искусству XX века. Сюжетная сторона имеет черты сюрреализма, где фантастический сон и явь переплетаются, и где главный герой не понимает, наяву или во сне происходит звон будильника, расчесывание волос, бег к автобусу, красный свет светофора, разбитая машина, оглушающая тишина и небывалый громкий звук, возвещающий о возврате видений. Вся песня строится как контрастно-составная форма.

Если обобщить ассоциативные ряды при прослушивании альбома, то возникают параллели со многими творческими идеями композиторов XIX–XX веков. С исканиями Шумана, Берлиоза, Даргомыжского, Мусоргского, Верди, де Фальи и других.

Идея обращения ко многим культурам, видам искусства выражена в обложке к альбому на которой изображены 57 фигур уважаемых музыкантами группы людей. Среди них артисты Фред Астер, Боб Дилан, Мерлин Монро, писатели Эдгар По, Льюис Кэррол, Герберт Уэлс, Оскар Уайльд, Бернард Шоу, учёный Альберт Эйнштейн, композитор и теоретик Штокхаузен, психолог Густав Юнг и многие другие известные личности. Сами «битлы» изображены дважды: первый раз – в виде восковых фигур из музея мадам Тюссо; второй – на переднем плане в старомодных красных мундирах.

Тем самым возникает метафора соединения живого-неживого, реального-ирреального, иллюзия некой пограничности бытия, как во время сна, фантазии, некоего ритуала в момент релаксации. Такие состояния уравнивания, как и возможности выхода из состояния одиночества и депрессии необходимы. С этим связан рост медитативной музыки в XX веке. Современный человек нуждается в формах гармонизации в мире социального хаоса, плюрализма эстетических программ и стилевого расслоения. Каждый современный человек «создаёт свой клуб», в котором звучат голоса его друзей, единомышленников, коллег. Уместно напомнить, что подобная идея возникала в

культуре, имея в виду «давидово братство» Шумана, а также мотив одной из песен А. Макаревича «Свеча». Примеры можно умножать.

В заключении подчеркнём, что концептуальные и стилевые диалоги академической и рок музыки были, есть и будут продолжаться. Предоставим слово самому развитию музыки.

В.С. Гаврилова

«BARCELONA» Ф. МЕРКЬЮРИ – М. МОРАНА: КОНЦЕПЦИЯ И НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ АЛЬБОМА

В конце XX столетия музыкальный мир обогатился интересным и необычным событием: великая оперная певица, прима классической вокальной школы Монтсеррат Кабалье и мега-звезда рок-музыки Фредди Меркьюри исполнили совместно сингл «Барселона». Практически сразу песня вошла в ранг мировых хитов, впоследствии став символом Олимпиады 1992 года. В 1988 г. был записан одноимённый альбом, где Меркьюри и Кабалье совместно исполнили восемь песен.

Начальным шагом на пути осуществления этого удивительного творческого проекта стал выход сингла «*The Great Pretender*» («Великий притворщик»¹⁶³), на обратной стороне которого содержалась композиция в духе оперной арии без слов, которая называлась «*Exersises In Free Love*» («Опыты свободной любви»). Ария звучала под аккомпанемент симфонического оркестра. В удивительном меццо-сопрано, исполнявшем эту композицию, и наводившем на ассоциации с пением знаменитых оперных кастратов XVIII столетия, даже искушенные фанаты не узнали голос Меркьюри. Это произведение было адресовано Монтсеррат Кабалье, талантом которой Меркьюри восхищался, и под непосредственным впечатлением от творчества которой возникла названная композиция.

Встреча двух знаменитых музыкантов состоялась в феврале 1987 г. в Барселоне, в ресторане фешенебельного отеля «*Ritz*». Впоследствии Кабалье так описывала эту встречу: «Фредди обратился ко мне со словами: “У меня есть для вас подарок, композиция “*Exersises In Free Love*”. Будьте так добры, исполните её, когда у вас будет время, где угодно, пусть даже и в ванной”. И я стала слушать эту запись

¹⁶³ Здесь и далее названия альбомов и песен даны в переводе автора статьи.

с его сингла “*The Great Pretender*”. Она у него звучала пианиссимо и очень, очень мелодично. И я взяла партитуру, которую он мне вручил, чтобы в дальнейшем исполнить эту вещь» [цит. по: 3, 65]. Триумфальная премьера композиции в исполнении Кабалье состоялась чуть более месяца после упомянутой встречи в «Ковент-Гардене» в присутствии Меркьюри. Певице аккомпанировал известный пианист Майк Моран (*Mike Moran*), являвшийся соавтором песни.

Столь многообещающее начало привело Меркьюри и Морана к решению написать ещё одну композицию, назвав её по имени родного города Кабалье – «Барселона». Удачная премьера в доме Монтсеррат впоследствии стала заглавной в альбоме с одноимённым названием.

Работа над музыкой и текстами альбома «Барселона» продолжалась с марта по ноябрь 1987 г. Меркьюри и Моран стали соавторами музыки и текстов альбома. При этом в создании песен «*The Fallen Priest*» («Падший священник») и «*The Golden Boy*» («Золотой мальчик») принял участие Тим Райс (*Tim Rice*), к тому времени известный как автор либретто рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» (1970), мюзикла «Шахматы» (1984); текст песни «*Ensueño*» («Сон») на музыку композиции «Опыты свободной любви» написала М. Кабалье. «Шлифовка» уже готового музыкального материала заняла ещё несколько месяцев, захватив почти всю первую половину 1988 г. В продажу альбом попал лишь в октябре 1988 г.

Этот альбом стал вторым полноценным композиторским опытом Меркьюри после альбома «*Mr. Bad Guy*» («Мистер Плохой Парень») 1985 года (как известно, музыку к песням «*Queen*» писали и другие музыканты группы) и очередным неожиданным поворотом «великого притворщика», реализовавшим его давнюю любовь к опере. Впоследствии Меркьюри признавался: «Поначалу мне было трудно писать музыку для наших голосов. Может показаться смешным, когда представляешь нас вместе, но факт остаётся фактом – в музыке у нас много общего, несмотря на массу других различий. Это доказывает сама музыка» [цит. по: 2, 113]. Последняя фраза на первый взгляд претенциозна, однако правоту музыканта доказал многолетний творческий опыт «*Queen*».

Рассматривая музыку группы как единый феномен, убеждаешься в том, что она обладает ярко выраженной ассоциативностью, причём спектр ассоциаций часто, фактически с первых шагов группы в мире музыки, оказывался связан с областью музыкальной классики, и

во многих случаях – с классикой оперной. Причину тому, на мой взгляд, следует искать в специфике творческой личности Меркьюри, являвшегося безусловным лидером «Queen». Его страстное увлечение оперой и балетом отмечали практически все, кто лично знал певца. Известный английский танцовщик Уэйн Слип, принимавший участие в ряде творческих проектов Меркьюри, вспоминал: «Фредди был без ума от оперы и балета. Он здорово в них разбирался и мог говорить на эту тему часами. Обычно он демонстрировал какие-то из своих многочисленных записей, и мы долго спорили, кто лучший оперный певец и кто может взять ноту выше. Фредди очень любил сопрано и сам обладал великолепным голосом. В балете ему более других нравился Брайони Бринд, а из спектаклей – “Месяц в деревне”, а также “Лебединое озеро” и “Ромео и Джульетта”» [цит. по: 2, 112].

Наиболее известный из ранних хитов группы – знаменитая «*Bohemian Rhapsody*» («Богемская рапсодия») из альбома с симптоматичным названием «*A Night at the Opera*» («Ночь в опере», 1975) изобилует аллюзиями на оперную классику. Сюда же отнесём и песню «*A hard life*» («Нелёгкая жизнь») из альбома «*The works*» («Работы») (1984), в начале которой звучит цитата из знаменитой арии Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», и песни «*The White Queen*» («Белая королева»), «*Lily Of The Valley*» («Ландыш»), «*Nevermore*» («Никогда больше»), «*The Great Pretender*», в которых звучат многочисленные симфонические и хоровые «вставки».

Наконец, об опере (более того – об истории оперы) напоминают и особенности голоса и сама манера исполнения, свойственные Меркьюри. Как известно, певец обладал сильным голосом необычного тембра с широким диапазоном и особым свойством «полётности», весьма ценным именно в оперных исполнителях. Монтсеррат Кабалье характеризовала тембр голоса Меркьюри как меццо-сопрано. В присущей ему манере сценического поведения элементы эпатажа, без которых невозможно себе представить рок-идола, соединялись с особой изысканностью, элитарностью, выдававшими музыкального эстета. Присущая Меркьюри тяга к театральности проявлялась буквально во всём. Стоит отметить подчёркнуто-театральные жесты, позы певца, многие из которых были восприняты от выдающегося английско-го драматического актера Лоуренса Оливье, талант которого Меркьюри очень ценил; так, одну из знаменитых сценических поз Оливье певец копирует в клипе, снятом на песню «*Who wants to live forever*» («Кто хочет жить вечно»).

Упоминания заслуживают и экстравагантные костюмы Меркьюри, в ряде случаев вызывавшие ассоциации с культурой оперных кастратов (в частности, такой стиль костюма использован в клипе на уже упомянутую песню «*A hard life*»), и классические смокинги, в которых Меркьюри появляется в клипах на песни «*I'm going slightly mad*» («Я медленно схожу с ума»), «*Who wants to live forever*» («Кто хочет жить вечно»), «*Barcelona*» и др.

Отметим и эксперименты Меркьюри с балетным жанром в клипе на песню «*I want to break free*» («Я хочу быть свободным»), что для человека, никогда ранее не имевшего отношения к балету, было настоящим подвигом.

Стоит сказать и об особом внимании, которое Меркьюри уделял режиссуре своих клипов и концертов, в которой, к слову, великолепно разбирался. В этом свете примечательно, что видеоряд к композиции «Богемская рапсодия» ныне общепризнан первым произведением в жанре видеоклипа.

Всё сказанное позволяет утверждать, что встреча, кстати, инициированная Кабалье, и последовавшее за ней сотрудничество, которое, подчеркну, не ограничилось записью альбома, а продолжилось также в виде совместных концертных выступлений с примой мировой оперы, было для Меркьюри скорее закономерным следствием, нежели волей случая.

Тем не менее, для своего времени это был эксперимент, и эксперимент весьма рискованный. Меркьюри испытывал опасения за успех данного проекта в среде фанатов «*Queen*», осознавая, насколько необычной для слуха почитателя традиционной рок-культуры могла оказаться эта музыка. Что же, в конечном счете, обеспечило проекту искомый успех? Почему и т.н. массовый и т.н. элитарный слушатели столь быстро и высоко оценили произведение?

В поисках ответа обратимся к концепции и музыкальному содержанию альбома.

Как уже было сказано, в альбоме восемь песен: «*Barcelona*», «*La Japonaise*» («Японка»), «*The Fallen Priest*» («Падший священник»), «*Ensueño*», «*The Golden Boy*» («Золотой мальчик»), «*Guide Me Home*» («Укажи мне путь домой»), «*How Can I Go On*» («Как мне дальше жить»), «*Overture Piccante*» («Пикантная увертюра»).

Можно с полным правом говорить об образно-эмоциональном, драматургическом и стилевом единстве этого произведения, основу концепции которого составляет символический диалог двух дейст-

вующих лиц – Мужчины и Женщины. В их размышлениях о жизни, любви, о месте человека в мире, о драматизме взаимоотношений, о трагичности существования, о Боге, о добре и зле, о времени, о проблеме нравственного выбора, – очевидно, прослеживается философская составляющая этого художественного текста.

Названные темы формируют сюжет, основанный на противопоставлении двух контрастирующих образно-эмоциональных планов. Идеальный, насыщенный божественной энергией мир, воплощённый в песнях «*Barcelona*», «*La Japonaise*», «*Ensueño*» противопоставляется миру человеческих страстей, сомнений, поисков смысла и духовных противоречий, который, соответственно, олицетворяют песни «*The Fallen Priest*», «*The Golden Boy*», «*Guide Me Home*», «*How Can I Go On*».

Драматургия альбома строится как последовательность своего рода «картин», в каждой из которых слушателю рассказывается некая «история». В первой композиции – это история встречи с городом-мечтой, в котором возможно осуществление самых прекрасных надежд, где человека ждёт только радость и счастье. Вторая погружает в мир далёкого и загадочного Востока, который раскрывается сквозь призму утончённых звучаний японской речи и музыки. В третьей композиции резко заявляет о себе драматическое начало: в её центре – священник, искушаемый земной любовью, и тщетно молящий Создателя помочь ему справиться с наваждениями. Четвёртая композиция вновь воскрешает волшебный мир мечтаний и грёз, в пятой рассказывается история непростых взаимоотношений юноши и девушки, любовь которых отравлена корыстными помыслами и в конечном итоге делает несчастными обоих. Размышления о драматичности жизненного пути человека представляют шестая и седьмая композиции альбома.

В сопоставлении «картин» задействован композиционный приём контраста. При этом, своего рода, зоной синтеза, акцентирующей внутреннюю цельность всего произведения, становится последняя композиция альбома. Она представляет собой попури, где смикшированы фрагменты текстов и музыки всех ранее звучавших композиций. Фактически, это увертюра, но как бы наоборот, если принять во внимание её местоположение в форме альбома; в этом свете весьма примечательно само название данной композиции. Таким образом, можно проводить определённые аналогии с типом синтезирующего финала, нередко встречающегося в оперных произведениях.

Внутреннюю цельность драматургии альбома придаёт и наличие ряда сквозных поэтических символов, приобретающих значение сюжетных лейтмотивов.

Один из центральных – *сон*. Этот символ в различных смысловых оттенках встречается в текстах песен «*Barcelona*», «*Ensueño*», «*How Can I Go On*». В открывающей альбом песне «*Barcelona*» сон олицетворяет собой идеальный мир, исполненный совершенной гармонии, которым правит любовь. В песне «Сон» данный символ спроецирован с привнесением драматического мироощущения. Из текста становится очевидно, что достижение любящими людьми счастья возможно только в мире грёз и мечтаний. И, наконец, открыто драматическую экспрессию данный символ приобретает в припеве песни «*How Can I Go On*»:

«How can I go on, from day to day
Who can make me strong in every way
Where can I be safe, where can I belong
In this great big world of sadness
How can I forget those beautiful dreams that we shared
They're lost and they're nowhere to be found
How can I go on?»

/ «Как мне дальше жить
День за днём
Кто сильным сделает меня во всём,
Где я буду вне опасности,
Где смогу найти свой дом
В этом огромном мире, полном печали.
Разве я могу забыть
Те прекрасные сны, которые видели мы
Их нет, и негде их найти
Как мне дальше жить?» (пер. Е. Митяниной).

Другой концептуально значимый символ произведения – *море*. В альбоме он также предстает во множестве смысловых вариантов. В песнях «*Barcelona*» и «*Ensueño*» данный символ олицетворяет совершенную гармонию. В «Барселоне» это гармония человека и города-мечты:

«Barcelona – Like a jewel in the sun
Por ti seré gaviota de tu bella mar»

/ «Барселона! Будто бриллиант на солнце,

Над твоим прекрасным морем я буду чайкой для тебя!» (пер. Е. Митяниной);
в песне «*Ensueño*» море – аллегория гармонии двух любящих сердец:

«Yo sonaba en ser tu mismo mar, tu mar,
Es puente de union
De nuestras almas»

/ «Мне приснилось, что я твоё море.

Твоё море – Мост, соединяющий наши души» (пер. Е. Митяниной).

Символом прекрасной волшебной мечты является образ моря в песне «*La Japonaise*»:

«Rising sun bless my morning with a smile
A magic pearl from the seas, born in a willow breeze
Loyal friend my guardian angel in the sky».

«Рассветное солнце благословляет мое утро с улыбкой»

«Волшебная жемчужина морей, рождённая в плачущем ветре

Мой верный друг – ангел-хранитель в небесах» (пер. В. Гавриловой).

В песнях «*How Can I Go On*» и «*Guide Me Home*» образ моря является аллегорией человеческой жизни во всей её непредсказуемости, полной неожиданных поворотов и опасностей:

«When all the salt is taken from the sea

I stand dethroned, I'm naked and I bleed

But when your finger points so savagely

Is anybody there to believe in me

To hear my plea and take care of me?» («*How Can I Go On*»)

/ «Лишь только если море будет опреснено,

Меня удастся низвергнуть с высот,

Я буду беззащитен и кровью истекать;

Но если так сердито ты укажешь пальцем на меня,

Найдётся ли тот, кто поверит в меня,

Мольбу мою услышит или проявит обо мне заботу?» (пер. Е. Митяниной);

«Now the wind has lost my sail

Now the scent has left my trail

Who will find me, take care and side with me?» («*Guide Me Home*»)

/ «Теперь, когда ветер парусник мой затерял,

Когда след мой исчез,

Кто отыщет меня,

Кто позаботится обо мне и на помощь придёт?»¹⁶⁴ (пер. Е. Митяниной).

¹⁶⁴ Другой вариант перевода:

«Сейчас, когда мой парусник затерян ветром,

Теперь, когда след мой пропал,

Кто найдет меня, позаботится и станет на мою сторону?» (пер. В. Гавриловой).

Образ *Бога* и сопутствующие ему символы – *музыка, колокола, друг, ангел-хранитель, рай, вечность* – красной нитью пронизывает тексты песен альбома, выявляя обращённость концепции к сакральным сферам.

В финальной композиции альбома, соответственно её синтезирующей функции, задействованы символы другого рода – наиболее значимые фрагменты текстов предыдущих песен, выявляющие их главную мысль. В этом смысле заслуживает особого внимания последнее четверостишие, взятое из припева третьей композиции альбома – «*The Fallen Priest*»:

«We are mortal
In the hands of Gods who roll the dice
We are mortal
Victims of our weaknesses»
/ «Мы – смертные,
Живущие по воле Богов, играющих нашей судьбой,
Мы – смертные,
Жертвы собственных слабостей» (пер. В. Гавриловой).

Так, оставляя непреодолёнными внутренние противоречия героев, финал этого сочинения проецирует идею предопределённости человеческой судьбы, идею, столь многолико воплощённую в классической драматургии и оперном театре.

Вполне соответствующим столь нагруженному семантикой тексту оказывается музыкальное содержание альбома, в котором знаки оперного стиля становятся важным фактором выявления внутреннего единства этого произведения.

К их числу отнесём, прежде всего, использование традиционной для оперы формы дуэта в обрамлении хоровых эпизодов в семи композициях альбома. При этом трактовка дуэта зависит от развития сюжета: в композициях, воплощающих мир идеального, акцентируются дуэты, аналогичные классическим оперным дуэтам согласия. В композициях, обозначающих контрастный образно-эмоциональный пласт, используются элементы, свойственные дуэтам противоречия.

Характеризуя интонационное пространство альбома, стоит, в первую очередь отметить большое количество развёрнутых виртуозных вокализов и фиоритур в вокальной партии Женщины, самым непосредственным образом апеллирующих к оперной культуре, а также элементы виртуозного стиля в партии Мужчины. Несмотря на то, что

Меркьюри не поёт свою партию в классическом стиле, в целом сохранив особенности своей традиционной исполнительской манеры, голоса певцов органично взаимодействуют, образуя удивительный тембровый синтез. Ощущение же классической оперной манеры в мужской вокальной партии возникает в большей степени благодаря удивительному тембру голоса Меркьюри, о чём было сказано выше.

Также в альбоме используется интонирование, вызывающее аналогии с оперным речитативом. Весьма ярко данный приём, в соединении с выразительной кантиленной мелодикой в стиле народной японской музыки и классическим оперным мелосом, представлен в композиции «*La Japonaise*»¹⁶⁵: она начинается хорovým скандированием, сменяемым чередованием речитативных реплик в партиях солистов и следующим далее собственно дуэтным номером. Таким образом возникает структура, во многом аналогичная оперному речитативу и арии. В композиции «*Ensueño*» дуэт, по сути, оказывается «вмонтирован» в структуру, аналогичную трёхчастной оперной арии.

Характерным «знаком», тесно связывающим данный художественный текст с принципами и приёмами оперного стиля, становится широкое использование хорových средств. Развитая, дифференцированная по голосам и смысловой нагрузке партия хора является активным участником действия, тонко выявляя его нюансы. Так, с образом ангельского пения ассоциируется звучание женского хора в высоких регистрах в «Барселоне»; напротив, ощущение искажения сознания героя, разрываемого внутренними противоречиями и ощущением своей греховности в песне «Падший священник» передаётся при помощи стереофонического расслоения хоровой партии с использованием эффекта «растягивания» интонационных линий.

В свете данных рассуждений стоит отметить и многостороннее использование возможностей симфонического оркестра, богатую тембровую палитру, из которой оказалась практически полностью изъята традиционная для рок-культуры электрогитара (что, кстати, обуславливает отличие данного произведения от рок-оперы). Можно с полным правом говорить о наличии в альбоме драматургии тембров, предполагающей, соответственно, присутствие лейттембров. В данном случае это колокола – музыкальный эквивалент образа божественной гармонии (в композициях «*Barcelona*», «*Overture Piccante*»),

¹⁶⁵ Данная композиция вызывает ассоциации с интонационностью оперы «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини.

тембры фортепиано, струнных, представленные в широком спектре смысловых оттенков.

Всё сказанное выше позволяет говорить об удивительном художественном синтезе, органично соединившем две исполнительские традиции, а по сути, два типа культуры, что выражает важнейшую установку на культурное многоязычие, к которой апеллирует постмодернизм. В этом смысле достойно особого упоминания вербальное и музыкальное «многоязычие» альбома: четыре его композиции написаны на английский текст, одна – «*Ensueño*» – звучит полностью на испанском языке, синтез английского и японского языков возникает в тексте композиции «*La Japonaise*»; наконец, фрагменты звучавших ранее английских, испанских и японских текстов синтезируются в последней композиции альбома.

Идейно-философская направленность концепции альбома, связанная с темами трагичности существования человека, непредсказуемости и одновременно предопределенности судеб, поиска земного рая, – обращена и в прошлое, к лучшим образцам классического оперного искусства, начиная с «Орфея» К. Монтеверди, и в современность, и здесь можно провести аналогии с рок-операми «Иисус Христос – суперзвезда» Э.-Л. Уэббера, «Юнона и Авось» А.Л. Рыбникова, творчеством групп «*The Beatles*», «*Pink Floyd*»... А знаки оперного стиля, задействованные в нём, стали символом тех вечных ценностей, которые способны помочь человеку обрести гармонию «...в этом огромном мире, полном печали».

Литература

1. Кадцын Л.М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: Уч. пособие. Екатеринбург, 2006.
2. Скай, Рик. Фредди Меркьюри: Повесть / Пер. с англ. М., 1993.
3. Сольное творчество Фредди Меркьюри. *Я лишь певец, исполняющий песню* / Сост. А.Л. Рассадин. М., 2000.
4. Цукер А.М. Барочная модель в современной массовой музыке // Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов н/Д, 2003. С. 360–371.
5. Цукер А.М. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов // Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов н/Д, 2003. С. 255–275.

**MOVEMENT IN THE REFLECTION OF MUSICAL LEXEMES:
THE QUESTION EMBODIMENT
CONCEPTS OF JOY AND TRAGEDY**

Musical lexemes are genetically related to verbal speech and plasty of man (marking time, step, run, jump, bow). Movements are reflected in the music and its performance. The basis of translation of human motions in motion music is a deep psychological process compliance muscular, emotional and intellectual activity. So as, in the content of the music there are two main types of concept – the joy and tragedy, it is possible to observe the movement of lexemes according to these concepts.

A lexeme «motor plastic» disclosed in the dance or heroic angles in translating the concept of Joy. These are the main themes of the first pieces of classical piano sonatas Haydn, Mozart, Beethoven, in the neoclassical concerts of Stravinsky, Hindemith, Prokofiev. A lexeme «motor plastic» is composed in theme forming complex, based on the inverse images of joyful movement: diatonic scale jumps and a fast pace, precise rhythm with a rapid succession of images.

A lexeme «grotesque plastic» refers to the reflection of infernal forces in translating the concept of tragedy. Topics rock, fanfare of horror, a chromatic jumps, funeral processions filled romantic piano music: we call f-moll prelude by Chopin, Schumann Toccata, Mephisto Waltz by Liszt, Mendelssohn's Funeral March. In the twentieth century, especially the line represent of the movements of machines: Allegro Barbara Bartok, Perpetual motion Poulenc, Movement Ligeti, Messiaen four rhythmic etudes. A lexeme «grotesque plastic» is composed in theme forming complex: the curved profile in the melody, intricate metro rhythm, motives screaming, demonic trills, expressive dynamics of explosions, ominous fermata.

In other words, the image of the movement in music reflects different vectors of meaning, allowing to implement a musical vocabulary concepts of Joy and Tragedy as a base in the musical and artistic content.

ДВИЖЕНИЕ В ОТРАЖЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЛЕКСЕМ: К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕПТОВ РАДОСТИ И ТРАГЕДИИ

Музыкальные лексемы генетически связаны с вербальной речью и пластикой человека (топтанье на месте, шаг, бег, скачок, поклон). Движения находят отражение в музыке и её исполнении. В основе перевода человеческих движений в движения музыкальные – глубокий психологический процесс соответствия мышечной, эмоциональной и интеллектуальности деятельности. Поскольку в содержании музыки выделяется два основных типа концепта – Радость и Трагедия, то возможно наблюдение за лексемами движения соответственно этим концептам.

Лексема «двигательная пластика» раскрывается в танцевальном или героическом ракурсах *при воплощении концепта Радости*. Таковы главные темы первых частей классических фортепианных сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена; в неоклассических концертах Стравинского, Хиндемита, Прокофьева. Лексема «двигательная пластика» складывается в темообразующий комплекс, в основе которого прообразы радостного движения: диатонические скачки и гаммы в быстром темпе, мелодическая проекция аккорда, чёткий ритм с быстрой сменой рисунков.

Лексема «гротескная пластика» связана с отражением инфернальных сил *при воплощении концепта Трагедии*. Темы рока, фанфары ужаса, смертельная скачка, похоронные процессии заполняют фортепианную романтическую музыку: назовём прелюдию f-moll, Токкату Шумана, Мефисто-вальсы Листа, Траурный марш Мендельсона. В XX веке особую линию представляют образы движения машин: Allegro Barbara Бартока, Три вечных движения Пуленка, Четыре ритмических этюда Мессиана. Лексема «гротескная пластика» складывается в темообразующий комплекс: изломанный профиль в мелодии, прихотливый метроритм, мотивы крика, хроматика, демонические трели, экспрессивные взрывы динамики, зловещие ферматы. Драматургическая функция данных образов – представление «антимира», что создаёт конфликт в трагической концепции.

Иными словами, движения как образ в музыке отражают различные векторы смыслообразования, позволяющие воплотить через музыкальную лексику концепты Радости и Трагедии как базовые в музыкально-художественном содержании.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ 1

СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ И СИМФОНИЧЕСКИЙ ФИНАЛ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

О.В. Шмакова

Симфонический финал как жанр в рамках цикла	5
Симфонические финалы Бартока, Онеггера и Хиндемита: к вопросу воплощения образной сферы Вечности	13
Христианские образы в отечественных симфониях первой половины XX века	29
Музыкально-пластическое воплощение концепции Человека В «Симфонии в трёх движениях» И. Стравинского	36
«Парадигма судьбы» в последнем симфоническом финале Д. Шостаковича	43

ЧАСТЬ 2

НАУЧНЫЕ ИДЕИ В ЗАКЛЮЧЕНИЯХ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ СТУДЕНТОВ КЛАССА О.В. ШМАКОВОЙ

В. Гаврилова

Драматургия оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева как художественно-образная система	50
--	----

А. Королёва

От «Аполлона» к «Орфею»: диалоги в искусстве И. Стравинского	56
---	----

О. Волкова

«Анна Каренина» Р. Щедрина как явление
отечественного неоромантического театра 1970–1980 годов 59

К. Сорокина

Жанровый стиль фортепианных прелюдий Клода Дебюсси:
к проблеме интертекстуальности 65

Е. Белозёрцева

Жанровый анализ оперы «Каменный гость» А.С. Даргомыжского:
к вопросу воплощения «трагического мифа» 75

Ю. Шультайс

«Каменный цветок» С.С. Прокофьева:
к вопросу о художественной концепции балета 79

О. Шабаетова

«Спящая красавица» П.И. Чайковского:
феерия, сказка, академический балет 87

Ю. Куранова

«Персефона» И.Ф. Стравинского:
к вопросу художественной исследовательской интерпретации 96

И. Пехтелева

Архетип Девы-матери
в неоклассических операх И.Ф. Стравинского 100

А. Черницына

«Рейнская симфония»
в контексте романтических исканий Р. Шумана 106

К. Трофимова

«Вестсайдская история» Л. Бернстайна:
к вопросу воплощения жанрового содержания мюзикла 107

ЧАСТЬ 3

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ

О. Шабаета

Драматургическое значение Пролога
в балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского 108

О.В. Шмакова

«Мавра» Стравинского по прочтении Пушкина
(опыт психоанализа творческого процесса) 115

А.В. Королёва

Воплощение лирических образов
в опере «Мавра» и балете «Поцелуй феи» И.Ф. Стравинского 121

Ю. Куранова

Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского 130

А.В. Королёва

Трактовка орфической темы
в оперном творчестве Н. Римского-Корсакова и
неоклассицистском балетном творчестве И. Стравинского 153

И. Пехтелева

Архетипические и музыкально-поэтические
характеристики Энн Трулав
в опере «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского 165

А.В. Королёва

Балет «Агон» И.Ф. Стравинского:
к вопросу о претворении неоклассицистских тенденций 180

А.В. Королёва

Стравинский и Дягилев:
некоторые размышления об уникальном
творческом содружестве 187

В.С. Гаврилова

Прокофьев и Дягилев:

из истории творческого сотрудничества 192

В.С. Гаврилова

Прокофьев-режиссёр (к вопросу о трактовке либретто «Игрока») ..203

О.В. Шмакова

Библейские мотивы в опере «Воццек» А. Берга 214

В.С. Гаврилова

К вопросу о трактовке мистического начала
в опере С.С. Прокофьева «Огненный ангел» 216

О.В. Шмакова

Музыкально-художественное воплощение
образа Урсулы-блудницы
в концепции симфонии «Художник Матис» Хиндемита 225

О.В. Шмакова, О.П. Малкова

Д. Шостакович – И. Машков:
по прочтении советского мифа в 1930-е годы 231

К. Трофимова

Арт-рок: к вопросу взаимодействия
академической и рок-музыки 236

Е. Белозёрцева

О художественной концепции альбома группы Биттлз
«Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» 241

В.С. Гаврилова

«Barcelona» Ф. Меркьюри – М. Морана: концепция Человека
и некоторые черты музыкального стиля альбома 247

P.S.

О. Shmakova

Movement in the reflection of musical lexemes:

The question embodiment concepts of joy and tragedy 257

Для заметок

Волгоградская
консерватория

Научное издание

**ИССЛЕДОВАНИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
МУЗЫКИ**

Избранные научные статьи и материалы

**Автор-составитель
О.В. Шмакова**