

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ  
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**Musical almanac of Tomsk State University**

*Научно-практический журнал*

---

**2018**

**№ 5**

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА**

**ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

**КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич**, солист Томской филармонии, солист Хоровой капеллы ТГУ – ответственный секретарь журнала

**КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна**, доцент Томского государственного университета

**ВОЛКОВА Полина Станиславовна**, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

**ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович**, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

**БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА**

**МАКСИМОВ Виталий Васильевич**, Заслуженный артист РФ, профессор Томского государственного университета

**СОТНИКОВ Виталий Вячеславович**, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Томского государственного университета

**КОЛЯДЕНКО Нина Павловна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

**ЯРОШ Ольга Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

**БАЖАНОВ Николай Сергеевич**, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

**БУЛГАКОВА Людмила Викторовна**, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального исполнительства Томского государственного университета

**КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

**Адрес редакции и издателя:**

634050, РФ, г. Томск, проспект Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета»

E-mail: prihkatja@mail.ru

**Издательство:** Издательский Дом ТГУ

Редактор Н.А. Афанасьева, оригинал-макет А.И. Лелююр, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой  
Подписано в печать 06.07.2018 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 3265.

Дата выхода в свет 12.10.2018 г. Цена свободная

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательского Дома ТГУ.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт:

<http://publish.tsu.ru>. E-mail: [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

© Томский государственный университет, 2018

**Founder** – National Research Tomsk State University

## **EDITORIAL BOARD**

**PRIKHODOVSKAYA Ekaterina Anatolyevna**, the candidate of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor Institute of arts and culture of Tomsk state university – the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

**KLIMENKO Vyacheslav Valeryevich**, the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the soloist of the Choral chapel of TSU – the responsible secretary of journal

**KRIVOPALOVA Veronika Alekseevna**, associate professor Institute of arts and culture of Tomsk state university

**VOLKOVA Polina Stanislavovna**, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban state agricultural university

**PONOMARYOV Vladimir Valentinovich**, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

**BLAZHEVICH Maria Nikolaevna**, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen state institute of culture

## **EDITORIAL COUNCIL**

**MAXIMOV Vitaly Vasilyevich**, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

**SOTNIKOV Vitaly Vyacheslavovich**, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

**KOLYADENKO Nina Pavlovna**, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka

**YAROSH Olga Vladimirovna**, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

**BAZHANOV Nikolay Sergeyevich**, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka

**BULGAKOVA Lyudmila Viktorovna**, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk state university

**KUPROVSKAYA Ekaterina Olegovna**, candidate of art criticism, doctor of musicology of university Sorbonne (Paris)

### **Editorial and publisher address**

Tomsk State University, 36 Lenin Ave., Tomsk 634050, Russian Federation

**E-mail:** prihkatja@mail.ru

### **Contact the Journal**

<http://journals.tsu.ru/music/>

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От редактора</b> .....	6
---------------------------	---

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Елена Богатырёва, Диана Аксиненко. С. СЛОНИМСКИЙ. ПЕСНИ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ. ЖАНРОВОЕ И СТИЛЕВОЕ РЕШЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА .....	8
Станислав Вавилов. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ОСТАПА БЕНДЕРА (ЭССЕ ДЛЯ НЕВНИМАТЕЛЬНОГО ЧИТАТЕЛЯ, НО ДЛЯ ВНИМАТЕЛЬНОГО МУЗЫКАНТА) .....	25
Вероника Кривопалова, Ольга Харламова. СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ. ФОРТЕПИАННАЯ СЮИТА «ТРИ ГРАЦИИ» (1964) .....	37
Екатерина Приходовская, Анна Окишева. ОБРАЗНЫЙ РЯД ИЗ ЖИЗНИ РЕБЕНКА: «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО .....	53

### VERBUM IN MUSICA

Мария Блажевич. ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА В МУЗЫКЕ НЕМЕЦКОГО БАРОККО: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ? .....	65
Екатерина Горкунова. ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО РАЗБОРА .....	71

### ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Виталий Максимов. К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ .....	77
Виталий Максимов. ЧТЕНИЕ МУЗЫКИ С ЛИСТА КАК МОЩНЫЙ СТИМУЛ ОБЩЕМУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ .....	81
Элеонора Выбыванец. ОБ ОПЫТЕ МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ КРАСНОДАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА .....	85

### КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Под небом Трансильвании .....	105
Месса мира .....	110
<b>Сведения об авторах</b> .....	115

**CONTENTS**

<b>From the editor</b> .....	6
------------------------------	---

**WORKS AND CHARACTERS**

Elena Bogatyryova, Diana Aksinenko. S. SLONIMSKY. SONGS ON M. TSVETAeva'S VERSES. GENRE AND STYLE SOLUTION OF THE VOCAL CYCLE .....	8
Stanislav Vavilov. MUSIC WORLD OF OSTAP BENDER (THE ESSAY FOR THE INATTENTIVE READER, BUT FOR THE ATTENTIVE MUSICIAN) .....	25
Veronika Krivopalova, Olga Kharlamova. SERGEY SLONIMSKY. PIANO SUITE "THREE GRACES" (1964) .....	37
Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva. FIGURATIVE ROW FROM THE CHILD'S LIFE: "THE CHILDREN'S ALBUM" OF P. I. TCHAIKOVSKY .....	53

**VERBUM IN MUSICA**

Maria Blazhevich. NUMERICAL SYMBOLICS IN MUSIC OF THE GERMAN BAROQUE: MYTH OR REALITY? .....	65
Ekaterina Gorkunova. JUDGMENT OF THE ART PLAN OF WORK IN THE COURSE OF ITS INDIVIDUAL ANALYSIS .....	71

**TECHNOLOGY OF SKILL**

Vitaly Maximov. TO THE PROBLEM OF SCENIC EXCITEMENT .....	77
Vitaly Maximov. READING MUSIC AT SIGHT AS STRONG INCENTIVE OF AL L-MUSICAL DEVELOPMENT OF THE PERFORMING MUSICIAN .....	81
Eleonora Vybyvanets. ABOUT EXPERIENCE OF MUSICAL AND DRAMA STATEMENT ON THE SCENE OF THE KRASNODAR MUSICAL THEATRE .....	85

**CONCERT LIFE OF THE CITY**

Under the sky of Transylvania .....	105
World mass .....	110
<b>Information about authors</b> .....	115

### *От редактора*

Журнал «Музыкальный альманах» а priori не может содержать только научные публикации – он находится «на пересечении» сфер науки и творческой практики, живого звукового пространства, каким является музыка.

Рубрики журнала формируются в каждом выпуске в зависимости от содержания поступившего в редакцию материала.

В данном выпуске (2018. № 5) можно увидеть четыре рубрики: «Произведения и персонажи» (статьи, посвящённые анализу конкретных произведений (С. Слонимский «Песни на стихи М. Цветаевой» и фортепианная сюита «Три грации», П. Чайковский «Детский альбом») и музыкальных характеристик конкретных персонажей (Остап Бендер)), «Verbum in musica» («Слово о музыке»; статьи о числовой символике в музыке и об осмыслении понятий архетипа и эмотивности в музыкальном произведении), «Технология мастерства» (две статьи В. Максимова, освещающие разные грани исполнительского подхода к произведению) и «Концертная жизнь города» (заметки о событиях музыкальной жизни г. Томска, а конкретно – о постановке студенческой оперы «Под небом Трансильвании» и исполнении хоровой капеллой Томского государственного университета Мессы мира «Вооружённый человек» К. Дженкинса).

Доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

*Е.А. Приходовская*  
главный редактор

## *From the editor*

The Musical Almanac magazine of apriori doesn't may contain only scientific publications – it is "on crossing" spheres of science and creative practice, live sound space what music is.

Headings of the magazine are formed in each release, depending on the content of the material which came to edition.

In this release (2018 No. 5) it is possible to see four headings: "Works and characters" (articles devoted to the analysis of concrete works (S. Slonimsky the Songs on M. Tsvetaeva's verses and the Piano suite "Three Graces", P. Tchaikovsky "A children's album") and musical characteristics of specific characters (Ostap Bender)), "Verbum in musica" ("The word about music"; articles about numerical symbolics in music and about judgment of concepts of an archetype and emotivity of a piece of music), "Equipment of skill" (two articles of V. Maximov lighting different sides of performing approach to work) and "Concert life of the city" (notes about events of musical life of Tomsk, and it is concrete – about statement of the student's opera "Under the Sky of Transylvania" and execution by the Choral chapel of Tomsk state university of the Mass of the world "The armed person" of K. Jenkins).

Kind way according to pages of the Musical Almanac!

*E.A. Prikhodovskaya*  
editor-in-chief

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 781.5

doi: 10.17223/26188929/5/1

*Елена Богатырёва, Диана Аксиненко*

### С. СЛОНИМСКИЙ. ПЕСНИ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ. ЖАНРОВОЕ И СТИЛЕВОЕ РЕШЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

В статье рассмотрен вокальный цикл Сергея Слонимского из пяти песен на стихи Марины Цветаевой. Выявлены особенности жанрового и стилистического прочтения композитором стихотворений, драматургия вокального цикла. Произведён музыкальный анализ миниатюр цикла, их образного, жанрового, стилистового содержания в комплексе средств музыкальной выразительности.

*Ключевые слова:* Сергей Слонимский, вокальный цикл, Марина Цветаева, современная музыка, бытовой романс, песня, анализ, миниатюры

Камерно-вокальный жанр в творчестве Сергея Слонимского занимает значительное место и является сквозным. Композитор тяготеет к созданию циклических произведений, которые обращают на себя внимание разнообразием текстовых источников и стилистических решений [3, с. 393]. Первое циклическое вокальное произведение – вокальная сюита для среднего голоса и фортепиано на стихи японских поэтов «Весна пришла!» – было создано композитором в 1958 г. [9]. В камерно-вокальной лирике Слонимского, как и в русском классическом романсе XIX в., нашли воплощение стихи преимущественно метрического типа (собственно силлаботонические или сохраняющие структурно-метрические закономерности силлаботонических поэтических форм) [1, с. 5]. При предпочтении Слонимским метрического вида стихотворной организации диапазон русской поэзии, к которой автор обращается в жанре

традиционного романса, тем не менее, достаточно широк. Он простирается от стихотворений «высокого» стиля (поэзия конца XVIII – первой половины XIX в. и начальных десятилетий XX в.) до квази-классических образцов его кумиров-современников [1, с. 10]. В этом жанре С. Слонимский обращался к стихам к поэтов-романтиков (М. Лермонтов, Ф. Тютчев), представителям Серебряного века (О. Мандельштам, А. Ахматова), современникам (Е. Рейн, Г. Горбовский) и др. [10, 11]. Вокальный цикл из пяти песен на стихи М. Цветаевой был создан в 1986 г. Первоначально цикл был написан Слонимским для голоса и гитары, переложение для меццо-сопрано или контральто и фортепиано было сделано самим автором позднее.

Женская тема в творчестве М. Цветаевой связана с дневниковостью, автобиографичностью [7, с. 244]. Большинство её стихотворений написано от лица женщины. К тому же речь ведётся обычно от первого лица [4, с. 184]. «Со страниц творений поэтессы раздаётся голос не лирического героя, это её душа глаголет, рассказывает, призывает, указывает, просит...» [7, с. 244]. Она одна из первых стала воспевать женский опыт и страдания как поэт [4, с. 191]. Лирику М. Цветаевой называют миром женской души, её исповедью в эмоциональном и чувственном воплощении [7, с. 246].

В основу вокального цикла С. Слонимского легли стихотворения, которые объединяет тема разлуки и одиночества, переживаемых сильной женщиной. Композитор довольно свободно подходит к текстам М. Цветаевой, в некоторых номерах цикла используя их не полностью (номера 1, 2) и допуская в отдельных случаях лексическую замену в тексте. Страницы кратких высказываний героини о своих глубоко личных переживаниях воспринимаются как страницы ее лирического дневника. «Дневниковость» в вокальном цикле – явление, адресующее к романтической традиции. Примером тому являются вокальные циклы Ф. Шуберта и Р. Шумана. В творчестве Р. Шумана эта тема выявлена, в том числе, и с позиции женских чувств, в частности в вокальном цикле «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо.

В русской музыке XIX в. циклов как женских лирических дневников нет. Но отдельные произведения, раскрывающие женские чувства и написанные на тексты женщин-поэтесс, впервые обнаруживаются в произведениях А. Даргомыжского. Композитор рас-

крыл в своём творчестве женскую тему – напрямую и косвенно. Например, в романсе «Мне грустно» в тексте М. Лермонтова говорится о драме женщины, которой суждено испытать «молвы коварное гоненье» и заплатить слезами за недолгое счастье [2, с. 121]. Напрямую от лица женщины эта тема раскрывается, в частности, в романсах на стихи Ю. Жадовской. На рубеже XIX–XX вв. к текстам женщин поэтесс и, соответственно, к женской лирике обращался С.В. Рахманинов. В творчестве же отечественных композиторов XX в. тема женских чувств становится более востребованной.

### 1. «Целый день мне было душно»

Содержание поэтического текста первой песни «Целый день мне было душно» (f-moll) позволяет предположить, что завязка драмы личной жизни героини произошла за рамками начала повествования (прил. 1). Как и в некоторых других песнях цикла, композитор в данном произведении использует не целое стихотворение М. Цветаевой, а его фрагмент. Примечательно использование М. Цветаевой в тексте стихотворения народной символики (где «кровь», например, может означать «жизнь»), а также народных образов («богатырь»), народной лексики («кровушка», «очи»). С. Слонимский дважды меняет лексику в поэтическом тексте: слово «день» вместо оригинального абстрактно-символического «век» вводит в более бытовой контекст, а слово «очи» усиливает народный колорит, по сравнению со словом «уши».

Первая песня является своего рода монологом-рассказом при опоре на фольклорную основу и, соответственно, жанр «русской песни» с чертами плача. Поскольку в песне представлен образ сильной женщины, характер, несмотря на жанровую основу плача, твёрдый, даже несколько суровый. Песня миниатюрна по своему масштабу: это простой восьмитактовый период из трёх предложений ( $a - 2$  такта,  $a_1 - 3$  такта,  $a_1$  – варьирование во втором предложении и его повторение) со вступлением в первый такт, аккорд которого выполняет функцию тональной настройки.

Уровень экспрессии этой песни высок от начала до конца, она начинается сразу *f*, и громкая динамика сохраняется вплоть до окончания. Фольклорное стилевое решение отражается в опоре на диатонику при значительной роли квинтового тона (звук «с») в ме-

лодке, переменный размер, вариантность повторов предложений и фраз, использование арпеджиато в партии фортепиано, имитирующего гитарную фактуру. Жанр плача выявляется в нисходящих интонациях от вершины-источника: каждое предложение начинается с самого высокого звука в песне, и повторность фраз создаёт эффект причета. Диапазон вокальной партии развивается в пределах октавы, обрамленный квинтовым тоном. Песенно-повествовательная природа создаётся через песенный силлабический распев [5, с. 187], сохраняя в песне оригинальный стихотворный ритм в размере четырёхстопного хоря как характерного для жанра песни стихотворного размера [5, с. 185–186]. Пунктирный ритм на первую долю такта с ритмическим выделением квантитативным акцентом [там же, с. 187] слова «день» даёт ощущение затакта в вокальной партии и придаёт выразительность и значимость музыкальному высказыванию. Гармонизация проста и строга: она строится на сопоставлении гармоний тоники и VI ступени в функции субдоминанты. Возникающую плагальность в данном случае можно трактовать и как признак народной стилистики, и как средство, выражающее трагизм. Мощные тяжеловесные аккорды половинными длительностями в размере  $3/2$ , как и аскетизм гармонического решения с чередованием только двух функций (своего рода гармоническая остинатность), создают ощущение суровой статики, давая основу вокальной мелодии. Звучание этих аккордов *sf* напоминает набат, воспринимается с фатальной предопределённостью. Фермата на последнем аккорде выражает некое смысловое многоточие, психологическую открытость.

## 2. «Смотри, чтобы другой дорожкой»

Песня «Смотри, чтобы другой дорожкой» (g-moll) раскрывает тему разлуки в эмоциональном состоянии тоски и усталости (прил. 2). Текст использован, как и в первой песне, не полностью. Как и в предыдущей песне, текст данного произведения изобилует народной лексикой («тать», «сторожка», «голубок»). Песня воспринимается лирически-исповедально, элегично, искренне и проникновенно. Средствами музыкального решения она напоминает бытовой романс в жанре русской лирической песни. В стихотворном тексте используется ямб, который менее характерен для жанра

песни [5, с. 190]. Ритмическая организация текста естественно ложится на затактовое строение фраз. Октавный скачок в вокальной партии с нижнего квинтового тона на верхний с последующим нисходящим поступенным заполнением в темпе *Andante* звучит тягуче и будто устало. Печально никнущая интонация первой фразы вокальной партии во второй компенсируется восходящим движением с остановкой на II ступени, выражающей вопросительность, ощущение ожидания. Значимость, как и в первой песне, квинтового тона, как и натурально-ладовое решение с движением по звукам  $d53$ , выявляет фольклорность стиля. Помимо этого, народный колорит песне придают терцовые вторы голосу в партии фортепиано.

Форма так же миниатюрна и органично соответствует песенному жанру: куплетная, где каждый из двух куплетов написан в форме простого квадратного разомкнутого периода повторного строения с варьированием второго предложения. Гармоническое решение каденций как автентических в обоих предложениях абсолютно совпадает, образуя период из тождественных предложений. Подобная «структурная упрощённость используется композиторами... в музыке с народным оттенком» [8, с. 58].

Вариантность мелодии (ладовая и интонационная во 2-й и 4-й фразах) внутри куплета также выявляет народную природу. В первом предложении мелодия вокальной партии опирается на натуральный минор; в гармонии ощущаются черты дорийского лада (в 3-м такте септаккорд II ступени с окраской дорийской субдоминанты). Во втором предложении и вокальная партия, и партия фортепиано решены в гармоническом и мелодическом миноре. Таким образом, первое предложение воспринимается в стилистике народной крестьянской лирической песни, а второе – в стилистике городской. Окончание песни с остановкой в вокальной партии на II ступени (и доминантовой гармонии) даёт ощущение психологической недосказанности.

### **3. «Вот опять окно»**

Третья песня «Вот опять окно» (e-moll) по своему характеру контрастна двум предыдущим и создаёт перелом в общем драматургическом развитии цикла (прил. 3). Эта песня о встречах людей, об их трепетных ночных разговорах и о святости этих встреч («По-

молись, дружок, за бессонный дом, за окно с огнём»). Масштабы данной песни шире, чем предыдущих: она написана в куплетной форме, где каждый из двух куплетов имеет черты трёхчастности, так как в середине куплета – речитатив а саpella. Поэтический текст первой строфы при прочтении может восприниматься в спокойно-повествовательном тоне, на что влияет обилие повествовательных предложений, содержащих рассуждения с использованием преимущественно эмоционально нейтральной лексики, перечислений. Но в музыкальном прочтении выявляется иное эмоциональное решение: характер песни беспокойно-смятенный, а в репризе строфы он становится, вместе с тем, горячо-волевым и раздольным. Взволнованное состояние передаётся за счёт остигатной пульсации октавными унисонами в басу с паузой на третью долю в темпе *Vivace*, ассоциирующейся с трепетным стуком сердца. Затактовая организация мелодии вокальной партии придаёт устремлённость в её движении, усиленную ритмической остигатностью её мотивов. Ритмическая организация темы с постоянным акцентом на третий звук даёт так называемый встречный ритм [6, с. 128] по отношению к оригинальному стихотворному размеру (трёхстопный хорей), не предполагающему затактовую организацию, и за счёт отклонения от заданного изначально размещения количества слогов на долю такта [1, с. 11] создаётся ощущение анапеста. Вокальные интонации темы в крайних разделах имеют песенную природу при простоте мелодического решения: плавность движения в пределах терции в двух первых повторяющихся фразах с последующим секвентным смещением на терцию в третьей фразе и замыкание на тонике.

Середина куплета решена как введённый монтажно небольшой речитатив в свободной метрической организации без обозначения размера с ровной ритмикой и силлабичностью, что усиливает внимание слушателя к тексту (прил. 4). В поэтическом тексте размер в этот момент меняется на трёхстопный хорей. Речевая интонация всегда появляется в определённой звуковой ситуации, она подготовлена музыкально и сама подготавливает дальнейшее музыкальное развитие [5, с. 133]. В третьей строфе, при отклонении в *C-dur*, происходят высветление колорита и, одновременно, динамизация: усиливается динамика, мелодия вокальной партии переходит в высокий регистр, и в ней появляются экспрессивные квинтовые скачки. Примечательно окончание песни: последний аккорд звучит в

одноимённом мажоре, что рассеивает печаль предыдущих песен и создаёт некий эмоциональный предикт к следующему, более светлому по характеру, произведению цикла.

#### **4. «Где слезиночки роняла»**

Песня «Где слезиночки роняла» (с-moll), по стилистическому решению самая «народная» из всех в данном цикле (прил. 5). В песне лирическая героиня говорит о том, что на место её горя непременно придёт счастье, которое она заманит в свои «непростые» сети. Поэтический текст в размере четырёхстопного хорея выявляет песенный жанр как основу и изобилует народной лексикой («слезиночки», «кружавчики», «сплетала», «плеть»). Характер песни, с позиции внешней стороны, воспринимается как довольно отрядный и беспечальный.

Форма песни – куплетная, каждый из двух куплетов написан в форме простого квадратного однотонального периода повторного строения с простым и типичным для бытовых песенных жанров тонально-гармоническим решением: второе предложение начинается сопоставлением в параллельном Es-dur и заканчивается в основной тональности.

В песне проявляется опора на жанр частушки в его лирическом женском варианте – частушки-страдания, «где обычно говорится о любви и чаще всего о ее печалях и радостях» [3, с. 384]. И, скорее, именно жанр дал возможность вывиться эмоциональному решению, в котором ощущается некий внутренний второй план: радость кажется немного наигранной и несколько «напускной». В контексте жанра можно рассмотреть и средства решения: типичные для частушек «плясовые» ритмогруппы (например, восьмая-две шестнадцатых) сочетаются с небыстрым темпом (*moderato*), нарочитостью акцентности. Последнее проявляется во вступлении: стаккато и маркато – в конце каждого четырёхтакта на громкой динамике; стаккато в вокальной партии в начале каждого предложения как бы привносит «колкость» в нисходящее движение мелодии. Преимущественно минорный лад также даёт намёк на внутреннюю печаль, скрытую под маской веселья. Народность в этой песне выражена, помимо опоры на жанр, в кварто-квинтовых скачках в мелодии вокальной партии в конце фраз и терцовых вторах в партии фортепиано. Окончание куп-

лета звучит даже вызывающе-дерзко: *Rallentando* с короткими секвентными мотивами терцовых интонаций и категоричным движением к тонике с усилением динамики в партии фортепиано.

### 5. «Проста моя осанка»

Последняя песня «Проста моя осанка» (с-moll) является кульминационной в отношении содержания и даёт утвердительный итог вокального цикла (прил. 6–7). Она наиболее полно характеризует лирическую героиню и её позицию в жизни через её монолог, воспринимающий искренне, исповедально. Эта песня о вечном одиночестве, сопровождающем героиню, и о «чужих» ей людях, которые приходят в её жизнь и бесследно уходят. Но тема одиночества звучит из уст сильной женщины, привыкший к такому течению жизни, и поэтому она вновь и вновь выпускает людей в свой кров («Взглянул – так и знакомый, вошёл – так и живи»), хоть это и вызывает у неё беспокойство («Живу – никто не нужен, вошёл – ночей не сплю»).

Поэтический текст написан в размере трёхстопного ямба, более характерного для жанра романса, и практически не содержит в себе народной лексики, в отличие от предыдущих песен. Этот фактор, в сочетании с заменой композитором слов «наши законы» на «мои законы», подчёркивает индивидуальность, обособленность героини. Содержание воплощает любовную тему, но в несколько «опосредованном» виде в таких фразах, как «Согреть чужому ужин – жильё своё спалю», «Ну а ушёл – как не был, и я – как не была».

Форма данной песни – куплетная, где третий сокращён. Куплет написан в двухчастной безрепризной форме. Песня представляет, по сути, эмоционально-экспрессивный, страстный женский монолог, при этом с чертами жанра русской песни, что проявляется и в большой роли квинтового тона, и в натурально-ладовом решении. Внешняя подача реализует себя через стилевые признаки бытового романса со свойственной ему несложной и типично аккомпанирующей трактовкой партии фортепиано с фактурой гитарного типа и чертами вальсовости. Размер 6/8 при выдержанности равномерной пульсации в партии фортепиано создаёт ощущение непрерывного движения как плавного неизменного течения жизни. В вокальной партии большая роль квинтового тона и использование натурального минора выявляет стилистику жанра русской песни.

В первой части куплета вокальная партия, раскрывая лирически-исповедальный характер, начинается широкой мелодической фразой через квинтовый тон к септимеру натурального минора с последующим, в основном нисходящим движением ко II ступени с автентическим кадансом в конце первого предложения. Второе предложение более широкое по диапазону с направленным движением к верхней тонике и решительной нисходящей тонической квинтой в каденции.

Вторая часть куплета начинается сопоставлением с параллельным мажором, и движение *f* по звукам тонического квартсекстаккорда проясняет решительность, сопротивление героини течению жизни, усиливая смысловую нагрузку текста («никто не нужен»). Два предложения второй части куплета представляют собой период единого строения: границы предложений скрадываются за счёт тонально-гармонического решения. Это создаёт непрерывную линию эмоционального развития с движением к кульминации в вокальной партии на звуке «es» второй октавы (самом высоком в этой песне). Гармонический план этой части (в Es-dur): T-D-S(=VI)-D-K64-t. Использование доминантовой гармонии после субдоминантовой сферы ломает функциональную логику и даёт яркое, экспрессивное звучание. Быстрый спад (всего за два такта) после кульминации звучит к концу с трагическим накалом, в согласии со смыслом текста («жить своё спалю» в первом куплете – идея жертвенности; «и я – как не была» во втором – неизбежное страдание). Третий куплет, который сведён по масштабу к начальному периоду, отличает заключительный восходящий скачок в вокальной партии на чистую кварту, звучащий утвердительно, активно, по-волево и с долей вызова.

Вокальный цикл С. Слонимского на стихи М. Цветаевой, состоящий из пяти песен, решён в стилистике русского бытового романса XIX в. Романс – жанр-посредник между неавторской, народной, фольклорной традицией и авторскими, так называемыми высокими жанрами – камерно-инструментальной музыкой, оперой, симфонией [5, с. 180]. Все тексты М. Цветаевой, взятые композитором для данного цикла, в большей или меньшей степени отличает народность лексики. Преобладание хорей в поэтических текстах большинства номеров даёт возможность реализации вокальной мелодики как именно песенной, со свойственной ей значимостью не только фразы, слова, но и слога [5, с. 187].

Изначально использование гитары в качестве аккомпанирующего инструмента выявило исполнительскую традицию бытового романса, что в последующем тембровом решении (с фортепиано) дало эффект имитации гитарной фактуры. Для романса – одного из самых демократичных камерно-вокальных жанров – характерны соединение музыки и слова, лаконичность формы [2, с. 3]. В формах песен данного цикла используется либо период (первая песня), либо куплетная форма (песни вторая–пятая). Русский классический романс вырос на почве народно-песенного искусства [2, с. 4], и в данном цикле песни опираются на народные вокальные жанры: лирическая крестьянская и городская, частушка, плач. Индивидуальность композиторского решения проявляет жанровый сплав в некоторых песнях: монолог + плач, монолог + лирическая песня. Точнее, все песни являются монологами, но в различном фольклорно-жанровом песенном облике. О песенности в цикле С. Слонимского об этом свидетельствуют характерные для этого жанра решения: сохранение метричности стиха в повторяющихся музыкально-ритмических фигурах [1, с. 8–9]. С. Слонимский сочетает стилистические черты крестьянской и городской песни. Это говорит о некоторой связи с творчеством А. Даргомыжского, упомянутого во введении. Даргомыжский был первым, кто попытался сблизить два течения русской песенности: романс и городскую песню [2, с. 124]. В романсе как лирическом жанре раскрывается всё богатство внутреннего мира человека, поскольку важную роль в нём занимает тема личности [2, с. 3]. В рассматриваемом цикле – это широкая гамма чувств женщины в лирически исповедальном дневниковом решении.

В цикле прослеживается определённая эмоциональная драматургическая линия, психологическая динамика в развитии чувств лирической героини. Первая песня выражает сдержанные душевные переживания героини, поданные в несколько суровом ключе, во второй песне героиня будто бы чуть сильнее даёт им волю, и манера её повествования становится более нежной. Третья песня является неким драматическим переломом и ярким контрастом вносит смену настроения с элегически-печального на разухабисто-раздольное. Четвёртая песня отражает несколько ироничную точку зрения на предшествующие страдания. Последнее произведение цикла – кульминация и итог. В ней наиболее полно отражены позиция и привычный образ жизни героини, утверждается неизменность этой ситуации, которая сохраняется на протяжении долгого

времени и, скорее всего, будет продолжаться всегда. Таким образом, все песни в вокальном цикле объединяются через идею дневничности в чутком ощущении поэтического и эмоционального строя стихотворений М. Цветаевой.

#### Использованные источники

1. *Варядченко Н.С.* Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского классического романса XIX века. Проблемы структуры и композиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 19 с.
2. *Васина-Гроссман В.А.* Русский классический романс XIX века. М. : Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. *Долинская Е.Б.* История современной отечественной музыки : учеб. пособие. М. : Музыка, 2001. Вып. 3. 656 с.
4. *Лосская В.К.* Песни женщин. Анна Ахматова и Марина Цветаева в зеркале русской поэзии XX века. Париж ; Москва : Редакция журнала «Московский журнал. История государства российского», 1999. 320 с.
5. *Ручьевская Е.А.* Работы разных лет. Т. 2: О вокальной музыке. СПб. : Композитор, 2011. 504 с.
6. *Ручьевская Е.А.* Юрий Владимирович Кочуров // Ю.В. Кочуров. Письма и материалы. СПб. : Композитор, 2011. 672 с.
7. *Ускирева К.В.* Поэзия «женской души» М.И. Цветаевой в оценке критика Г.В. Адамовича // Наука XXI века: актуальные вопросы, проблемы и перспективы : материалы Междунар. (заочной) науч.-практич. конф. / под общ. ред. А.И. Вострецова. М. : Мир науки, 2017. С. 243–247.
8. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
9. URL: [https://www.remusik.org/sergej\\_slonimsky\\_chamber\\_vocal/](https://www.remusik.org/sergej_slonimsky_chamber_vocal/)
10. URL: <https://www.remusik.org/сергей-слонимский>
11. URL: <http://music-school37.ru/Список произведений.docx>

**Elena Bogatyryova, Diana Aksinenko**

#### **S. SLONIMSKY. THE SONGS TO POEMS OF MARINA TSVETAYEVA. A GENRE AND STYLISTIC SOLUTION OF VOCAL CYCLE**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 8–24. doi: 10.17223/26188929/5/1

The vocal cycle of five songs of Sergey Slonimsky on poems by Marina Tsvetayeva is examined in this work. There are identified the stylistic, genre features of composer's interpretation of the poems and dramaturgy of the vocal cycle. There is made a musical analysis of miniatures of the vocal cycle and their imaginative, genre and stylistic content in a complex means of musical expressiveness.

*Keywords:* Sergey Slonimsky, vocal cycle, Marina Tsvetayeva, contemporary music, household romance, song, analysis, miniatures.

## Приложение 1

ЦЕЛЬНЫЙ ДЕНЬ                    1                    I SUFFOCATED  
МНЕ БЫЛО ДУШНО                    ALL DAY LONG

Andante ♩ = 76 *f*

Цель. ный день\* мне бы. ло душ. но от той кро. вуш ки - кро. ви...

От кро. ви мо. ей бо. га. той, той, что в очи\*\* бьёт на. ба том, мо. лотом в висках куёт,

о - чи за - стит красной ту - чей, от кро. ви силь но - мо. гу. чей пленного бо. га. ты. ря.

\* Первоначально цикл был написан для голоса и гитары. Переложение для мезсо-сопрано (или контральто) и фортепиано сделано автором.

The cycle was initially composed for voice and guitar. Arranged for mezzo soprano (or contralto) and piano by the author himself.

\*\* У М. Цветаевой: *век*.

\*\*\* У М. Цветаевой: *е уми*.

СМОТРИ,  
ЧТОБЫ ДРУГОЙ ДОРОЖКОЙ

2

LOOK,  
AS THE OTHER WAY

*Andantino*  $\text{♩} = 80$

*p*

Смо-три, что-бы дру-гой до-рож-ко-ю не  
Но всё же, го-лубок не-лас-ко-вый, я

*p*

вы-крад-ся лю-бов-ный тать, бес-сон-на-я мо-я ду-ша, сто-  
в кни-жи-цу впи-шу Раз-лук: не вы-тос-ко-ва-ла тос-ки — вы-

*(2-й раз — rall.)*

рож-ка-я, за мо-ло-дость от-вы-кла спать!  
тос-ки-ва-ла всей кре-по-стью не-жен-ских рук!

*con Xco.*

*8...1*

*8...1*

*8...1*

с 6072 к

Приложение 3

## ВОТ ОПЯТЬ ОКНО

3

## HERE THE WINDOW AGAIN

**Vivace**  $\text{♩} = 160$

*mf*

Вот о, пять ок - но, где о, пять не спят. Мо. жет —  
Крик раз - лук и встреч - ты, ок, но в но - чи! Мо. жет —

*p* *cresc. molto*

пьют ви - но, мо. жет — так си - дят. Или про - сто рук не раз, ни, мут дво. е.  
сот - ни свеч, мо. жет — три све - чи... Нет и нет у. му мо. е. му по. ко. я.

*rall.* *f* *a tempo*

В каж - дом до. ме, друт, есть ок, но та - ко - е. Не от свеч, от ламп тем, но.  
И в мо. ем до - му за - ве - лось та - ко - е. По - мо - лись, дру - жок, за бес.

*(f)* *dim.* *rall.* *p*

- та за - желась: от бес - сон - ных глаз!  
- сон - ный дом, за ок - но с ог - нём!

*(mp)* *p* *pp*

## Приложение 4

*p cresc. molto* *rall.*

Или про-сто рук не раз-ни-мут дво-е. В каж-дом до-ме, друг, есть ок-но та - ко - е.  
 Нет и нет у-му мо-е-му по-ко-я. И в мо-ём до-му за-ве-лось та - ко - е.

*mf*

## Приложение 5

ГДЕ СЛЕЗИНОЧКИ  
РОНЯЛА

4

WHERE THE TEARS  
WERE DROPPED

*Moderato*  $\downarrow = so$

*f*

*p*

Где сле-зи-ноч-ки ро-ня-ла, зав-тра ро-зы бу-дут цвeть.  
 Вме-сто мо-ря мне — всё не-бо, вме-сто мо-ря — вся зем-ля.

*mf* *rall.*

Я кру-жав-чи-ки сле-та-ла, зав-тра се-ти бу-дут плeсть.  
 Не про-стой ры-бач-кий не-вод пе-сен-на-я сеть мо-я!

*mf* *p* *mf* *f*

## Приложение 6

## ПРОСТА МОЯ ОСАНКА 5 NATURAL IS MY POSE

Allegretto  $\text{♩} = 60$  *mp semplice*

1. Про - ста мо - я о - сан - ка, ниц  
2. Взгля - нул — так и зна - ко - мый, взо.

мой до - маш - ний кров, Вель я ос - тро - ви -  
шёл — так и жи - ви. Про - сты мо - и\* за -

*mf* *f*  
тян - ка са - да - лё - ких ос - тро - вов! Жи - ву — ни - кто не  
ко - ны: на - пи - са - ны в кро - ви. Лу - ну за - ма - ним

ну - жен! Взо - шёл — но - чей не сплю, Со -  
не ба в ла - донь — ко - ди ми - ла! Ну

\* У М. Цветаевой: мамы.

## Приложение 7

Греть чу-жо-му у-жин-жить-ё-ево-ё-спа-до.  
а у-шёл-как-не-был, и я-как-не-бы-ла...

3. Гля-жу на след но-жо-вий: ус-

не-ет ли за-жить до пер-во-го чу-жо-го, ко-

го-рый ска-жет: «пить».

УДК 78.041

doi: 10.17223/26188929/5/2

*Станислав Вавилов*

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ОСТАПА БЕНДЕРА (ЭССЕ ДЛЯ НЕ ВНИМАТЕЛЬНОГО ЧИТАТЕЛЯ, НО ДЛЯ ВНИМАТЕЛЬНОГО МУЗЫКАНТА)**

В статье приведены сведения о музыкальных реминисценциях романа «Двенадцать стульев», изданного в 1929 г. Музыкальные образы, использованные в романе, охватывают большой диапазон форм и жанров – от народных песен и романсовой лирики до произведений оперной и симфонической музыки. Статья содержит сведения о редких и забытых музыкальных произведениях, которые авторы романа используют для характеристики своих героев. Музыкальная мозаика, развернутая в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», может служить прекрасным пособием для изучения массовой музыкальной культуры России. Статья иллюстрирована фотографиями редких нотных изданий из коллекции автора.

*Ключевые слова:* роман «Двенадцать стульев», романс, музыка быта.

В 1929 г. в Москве вышел из печати роман «Двенадцать стульев», а двумя годами позже был опубликован роман «Золотой теленок». Авторами произведений были сатирики и фельетонисты Илья Ильф и Евгений Петров. Эти романы быстро завоевали огромную популярность и до сих пор остаются востребованными литературными шедеврами отечественной литературы. Романы неоднократно были экранизированы, существуют театральные постановки на их основе.

Роман «Двенадцать стульев» стал одним из первых произведений, в котором была ярко отражена жизнь молодого Советского государства. Одной из интересных особенностей этого романа, на наш взгляд, стало использование большого количества музыкальных образов, музыкальных аллюзий и реминисценций, которые придают особое настроение развитию сюжета и ярко характеризуют многогранный музыкальный быт России первой трети XX в.

Давайте попробуем и мы окунуться в музыкальный водоворот романа «Двенадцать стульев». Начнем наше путешествие по стра-

ницам произведения со знакомства с главным героем Остапом Бендером и позволим привести цитату из романа, которая довольно полно описывает облик этого, безусловно, артистичного и музыкального молодого человека:

«В город молодой человек вошёл в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинного цвета». Позднее авторы оденут Остапа в голубой жилет и малиновые ботинки.

Итак, зеленый костюм, шарф, лаковые ботинки и оранжевая замша. Да ведь это же опереточный герой. И, это действительно так! Перед нами принц Раджами, он поет свою знаменитую арию: «О, баядерка, ты чаруешь меня». Далее наш Остап, вероятно, подзабыл слова, но метроритмически точно он пропел: «О, баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ри», что должно означать «О, баядерка, ты чаруешь меня...».

Оперетта И. Кальмана «Баядера» (рис. 1) была исполнена впервые в Вене в 1921 г., а уже в 1923 г. состоялась премьера в Москве с переводом текста на русский язык. Первый перевод «жил» в России буквально несколько десятилетий, практически не изменяясь. Лишь название индийской храмовой танцовщицы «баядерка» изменилось на «баядера». Оперетты Кальмана были очень популярны в нашей стране, составляя основу репертуара музыкальных театров. Эта ситуация и была, видимо, подчеркнута авторами романа.



Рис. 1. Обложка нотного издания

В романе есть и еще одно обращение к этой оперетте, теперь уже устами другого центрального героя – Ипполита Матвеевича Воробьянинова, которого иронично называют «предводителем дворянства». Он напевает слова из знаменитого дуэта персонажей оперетты Мариэтты и Наполеона «Шимми»:

Раньше это делали верблюды,  
Раньше так плясали батакуды.

А теперь уже танцует шимми целый мир...

Ясно, что «верблюды» это намек на ориентальные моменты, которые часто звучат в повествовании о Бендере и его компаньонах, а вот кто такие «батакуды»?

Батакуды («батакуды») – это малочисленное племя индейцев из Южной Америки. Племя это было маломузыкально, имея в арсенале музыкальных инструментов лишь носовую флейту, и всю свою энергию индейцы передавали, вероятно, в танце. Родившиеся на рубеже XIX–XX вв. танцы «кэк-уок» (рис. 2), «тустеп», «фокстрот», «шимми» и другие подчеркивали танцевальный характер этой музыки.

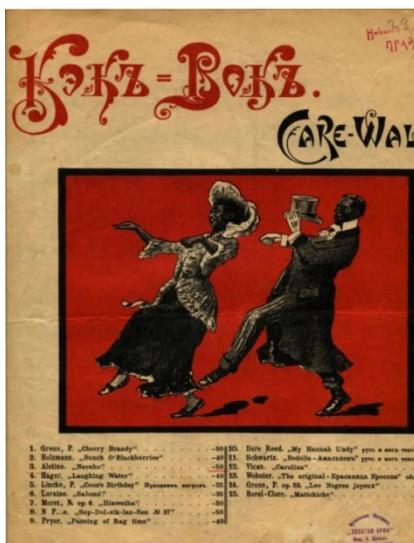


Рис. 2. Обложка нот танца «кэк-уок»

Мир «коллеги» Остапа Бендера «предводителя дворянства» Ипполита Воробьянинова разительно отличался от музыкального мира главного героя. Дворянское происхождение «Кисы» Воробьянинова предполагало и более широкую осведомленность в светских развлечениях. Воробьянинов предстает перед нами, когда в голове его сталкивается какофония звуков, стилей и жанров.

«В голове Ипполита Матвеевича творилось черт знает что. Звучали цыганские хоры. Грудастые дамские оркестры непрерывно исполняли «танго-амапа»».



Рис. 3. Образец танго «амапа»

Попробуем и мы разобраться в этом музыкальном сумбуре. Да, действительно, был такой танец танго «амапа» (рис. 3). Были и цыганские хоры, популярные в России за сто лет до событий, описываемых в романе. На рубеже XIX–XX вв. цыганскими коллективами руководили крупные музыканты. Песни и романсы, исполнявшиеся этими коллективами, быстро становились известными. Увеселительные заведения тех лет наводняли женские («дамские»), «румынские» и другие подобные составы оркестров. И, конечно, на пути своих странствий и приключений «командор» Остап не мог не

слышать этих песен и хоров. Первым хором, встретившимся Остапу, стал хор богадельни. Небольшой хор старушек под управлением «цветущего мужчины» пел романс «Бубенцы»:

Слышен звон бубенцов издалека.  
Это тройки знакомый разбег...  
А вокруг расстелился широко  
Белым саваном искристый снег.

Этот романс очень тонко выбран авторами романа. Слова о белом саване подчеркивали бренность мира и говорили о наступающем закате жизни обитателей богадельни.

Что прошло – никогда не настанет,  
Так зачем же, зачем горевать!

Замечание руководителя хора «дисканты, тише» свидетельствовало, что многие старушки могли петь в церковных хорах, где дискантовые партии исполнялись ими, тогда еще молодыми девушками. Романс этот создан поэтом А. Кусиковым и композитором В.Р. Бакалейниковым.

Персонаж романа, который выведен под именем Александра Яковлевича («Альхена»), не только руководил хором, но и продавал подотчетные музыкальные инструменты, и в произведениях искусства более позднего времени (середина 1930-х гг.) можно найти аллюзии интонаций романа. Так, в фильме «Волга-Волга» мы видим директора фабрики музыкальных инструментов Ивана Ивановича Бывалова как две капли воды похожим на «Альхена с голубыми глазами». Они оба пытаются руководить музыкальными коллективами. Один из них «разбазаривает» музыкальные инструменты, а Бывалов производит «другую бракованную балалайку».

И само путешествие по Волге – разве нет похожего в приключениях героев фильма и романа? Атмосфера театра, река, пароход... А на большом пароходе всегда должен играть оркестр.

Оркестрам самого разного состава в романе посвящено довольно много строк. Особую роль в повседневном быте того времени играли, конечно, духовые оркестры. В богадельне, которую Остап посещает в поисках заветных стульев, на самом видном месте красуется плакат «Духовой оркестр – путь к коллективному творчеству». Именно в те годы в России возрастает интерес к созданию музыкальных коллективов, в которых можно было бы использовать инструменты, не очень сложные в освоении. Это были, в первую

очередь, гармоника и инструменты духового оркестра. По поводу гармоника заметим, что в момент выхода романа из печати в стране прокатилась волна конкурсов гармонистов. Один из таких конкурсов, первый в Сибири, прошел в Томске в 1927 г.

Кроме гармоника, которую авторы вкладывают в руки «подгулявшего кустика-одиночки», в романе «звучит» и другой русский народный инструмент – балалайка. Особенно подчеркнуто, что балалаечники обладали виртуозной манерой игры на этом инструменте.

Роман содержит описание атмосферы праздников, проходивших в те годы. Так, празднование дня 1 мая сопровождалось выступлением оркестров в разных концах даже такого маленького городка, которым был описываемый Старгород. Примечательна фраза, характеризующая игру оркестров: «...замурлыкали, засопели и засвистали оркестры...». Так, с легкой иронией описана игра «тружеников гобоя и флейты».

Рабочие коллективы нередко создавали общие оркестры: «сводный оркестр коммунальников и канатчиков пробовал силу своих легких».

И совсем трудно было представить жизнь тех лет без духовых оркестров пожарников. Главной приметой пожарных обозов были, конечно, звуки трубы, о которых упоминают авторы романа.

Безусловно, в репертуаре этих оркестров были марши. «Стыдливый воришка» из богадельни напевает строчку:

Но от тайги до британских морей  
Красная армия всех сильнее!

Это песня-марш была написана в 1920 г. композитором Самуилом Яковлевичем Покрассом на слова поэта Павла Григорьевича Григорьева (Горинштейна). Песня получила название «Красная армия всех сильнее» и была одной из наиболее известных песен времен Гражданской войны. Она быстро стала известной в Венгрии, Польше, Норвегии, Испании. В европейских странах песня получила даже название «Красная марсельеза». Самуил Покрасс был старшим среди четырех братьев, которые все избрали музыку своей специальностью. И не менее популярным стал «Марш Буденного», созданный братом Самуила Дмитрием Покрассом и поэтом Д. Актилем. Это произведение также «звучит» в романе.

Отметим еще один интересный факт, подмеченный авторами романа. В начале XX в. в России стали открываться музыкальные

образовательные учреждения на общественных началах – народные консерватории. Особый всплеск их пришёлся на годы революции. Например, в Томске Народная консерватория была открыта осенью 1917 г. и работала до 1921 г. Процесс возникновения народных консерваторий оказался в поле внимания авторов романа. Они пишут, что на телеграфных столбах Старгорода можно было встретить объявления «Даю уроки обществоведения для готовящихся в народную консерваторию».

Популярными в те годы были педагоги, которые обучали игре на разных инструментах людей, мало знакомых с нотной грамотой, по более простой и доступной методике цифровых нот. По цифровой системе обучали игре на гитаре и гармонике. В романе упомянуто объявление на телеграфном столбе «Обучаю игре на гитаре по цифровой системе». На рис. 4 приведены ноты для гитары с двумя строчками: нотной и цифровой. Заметим, что в Томске некоторое время жил один из отечественных энтузиастов гитары и метода заочного обучения на гитаре А.М. Афромеев.

Гитара

4. Вальс

из фильма „ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА“

Муз. П. МОРЕТТИ

Темп медленного вальса

1

mf

Рис. 4. Ноты для гитары с цифровой строчкой

Не обойдено без внимания в романе и сольное пение, поскольку Воробьянинов в свои молодые годы, вероятно, «захаживал» и в оперу. Опера «навевала» неожиданное музыкальное сравнение. Например, свистящий звук огнетушителя сравнивается с верхним

звучком «фа»: «на что способна лишь народная артистка республики Нежданова».

Действительно, если мы обратимся к диапазону женских голосов, то увидим, что ноты «фа» и «фа-диез» третьей октавы представляют самые верхние ноты диапазона лирико-колоратурного сопрано. Антонина Васильевна Нежданова была одной из ярких представительниц отечественной вокальной школы. Ее лирико-колоратурное сопрано более тридцати лет звучало со сцены Большого театра в Москве. Нежданова окончила московскую консерваторию по классу знаменитого педагога профессора Умберто Мазетти. Из его класса вышли такие замечательные певцы, как Мария Куренко, Иван Березнеговский и Александра Тихомирова, работавшие в разное время в Томске. Память о них осталась в истории музыкальной культуры города.

Кроме имени Неждановой в романе мелькают имена еще двух выдающихся певцов: Ф.И. Шаляпина и итальянского певца баритона М. Баттистини, который был любимцем русской публики на протяжении нескольких десятилетий.

Щедро рассыпаны в романе ссылки на лучшие образцы русской музыкальной лирики. Здесь и романс П.И. Чайковского и А.К. Толстого «От Севильи до Гренады», романс М.И. Глинки и А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья», романс А.С. Даргомыжского и А.С. Пушкина «Ночной зефир» – все они звучат в голове влюбленного «предводителя дворянства» как отголоски безмятежной жизни, которая была вдруг нарушена встречей с Остапом Бендером.

Герои романа также вспоминают и романс «На заре ты ее не буди», который принадлежал композитору А.Е. Варламову и поэту А.А. Фету.

Персонажи цитируют строки не только классических романсов, исполняемых и сегодня. Например, инженер Авессалом Изнуренков напевает мотив из романса «А поутру она вновь улыбалась» (рис. 5), который можно отнести к весьма забытым сейчас произведениям жанра.

Этот романс исполнялся в спектаклях популярного в 1910–1920-х гг. кабаре «Легучая мышь», которым руководил знаменитый конферансье и режиссер Никита Балиев. Автор музыки скрылся под инициалами «Р.Ж.», а посвящен романс одному из основателей Московского художественного театра актеру и режиссеру В.В. Лужскому.



Рис. 5. Нотная обложка романа  
«А поутру она вновь улыбалась»

Остап Бендер, покидая свою несостоявшуюся супругу, цитирует строки из романа Б.А. Прозоровского «Корабли»: «Мы разошлись, как в море корабли». Борис Алексеевич Прозоровский был одним из талантливейших композиторов, создававших романсы в первой трети XX в. Ему принадлежит музыка таких перлов как «Караван», «Плачет рояль», «Жасмин». Они звучат и сейчас, вызывая восторженные аплодисменты слушателей.

Для музыкантов и людей, интересующихся музыкальной историей Томска, скажем, что Борис Прозоровский в 1930-х гг. участвовал в концертах в нашем городе, аккомпанируя знаменитой певице Тамаре Церетели.

Обсуждая идею организации «Международного шахматного турнира», Бендер говорит: «все учтено могучим ураганом». «Великий комбинатор» перефразирует подзаголовок романа Самуила Покрасса на слова Оскара Осенина «Бубна звон» (рис. 6).

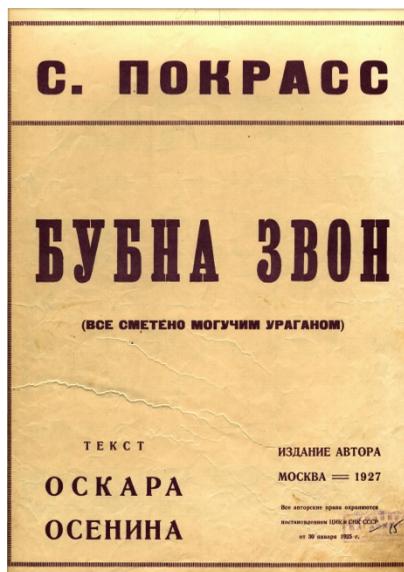


Рис. 6. Обложка романа «Бубна звон»

Миру бывших господ с их опереттами и романсами в романе есть и музыкальное противопоставление – народная песенная культура. Упоминался уже подгулявший кустарь-одиночка с гармоникой. А вот пьяный дворник горланит: «Бывали дни веселые...». Слова этой песни написаны поэтом П. Гороховым. Вот ее первый куплет:

Бывали дни веселые.  
 Гулял я, молодец.  
 Не знал тоски – кручинушки,  
 Как вольный удалец.

Автор музыки неизвестен, автор слов практически забыт, и сейчас песня считается народной.

Очень популярной в те годы на эстрадной сцене была народная песня «Ах, как у Волги край плескался». Ее исполняли известные певцы и певицы тех лет. Позднее эта песня была в репертуаре выдающейся исполнительницы народных песен Лидии Руслановой. Второй куплет этой песни начинается со слов «Эх, пароход плывет по Волге, ах, Волга – матушка река», которые и приведены в романе.

В 1920-х гг. возникает мода на создание шумовых оркестров, которые исполняли музыку, называемую сейчас «околоджазовой». В состав этих оркестров входили инструменты, играть на которых было не очень трудно: различные свистки, трещотки, стиральные доски. Шумовые оркестры жили несколько десятилетий. Часто в составе были и трубы, саксофоны. Например, в 1950-х гг. эти оркестры получили большое распространение под названием «скиффл».

Ильф и Петров съязвили по поводу этих оркестров таким образом: «По дебаркадеру прошли музыканты, опоясанные медными трубами. Они с отвращением смотрели на саксофоны, флексотоны, пивные бутылки и кружки Эсмарха, которыми было вооружено звуковое оформление».

Неприятие «классических» музыкантов вызвали флексатон (так правильно называется этот инструмент; рис. 7) – ударный инструмент с резким металлическим звуком, пивные бутылки (а ведь можно играть и на стеклянных фужерах, заполненных водой!) и кружка Эсмарха – медицинский инструментарий. Сатирическое обращение к подобным шумовым инструментам было использовано уже в наши дни в спектакле Центрального театра кукол им. С. Образцова «Необыкновенный концерт», где звучит так называемый водно-бачковый инструмент.



Рис. 7. Флексатон

Танцевальным предпочтениям героев романа отведено гораздо меньше внимания. Кроме упомянутого танцевального номера шимми из оперетты «Баядера», в романе «танцуют» под музыку духового оркестра: «на берегу образовались живописные группы, полные движения». В эпизоде драки с отцом Федором телодвиже-

ния Ипполита Воробьянинова сравниваются с элементами польского танца краковяк, в котором используются прыжки и подскоки.

Авторы романа активно и с большим знанием используют огромный музыкальный материал. Музыкальная мозаика, развернутая в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», может служить прекрасным пособием для изучения массовой музыкальной культуры России первой половины XX в.

**Stanislav Vavilov**

**MUSIC WORLD of OSTAP BENDER (THE ESSAY FOR THE INATTENTIVE READER, BUT FOR THE ATTENTIVE MUSICIAN)**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 25–36. doi: 10.17223/26188929/5/2

In 1929 year in Moscow out of print novel "The Twelve Chairs". The authors of the novel were satirists and feletonisty Ilya Ilf and Yevgeny Petrov. The novel quickly gained immense popularity and still remain one of the most popular literary masterpiece of the national literature. Novel became one of the first works, which was vividly reflected the life of the young Soviet State. One of the interesting features of this novel, in our opinion, is the use of a large number of musical images and musical allusions and reminiscences that give a special mood and plot development vividly characterized by multifaceted musical life of Russia in the first third of the 20<sup>th</sup> century. The article contains information about rare and neglected current musical works that the authors of the novel used to characterize the heroes of the novel. Musical images used in the novel, cover a large range of forms and genres, ranging from folk songs and lyric romances to works of opera and symphonic music. This article contains information about musical reminiscences novel that may be out of sight readers. The article may be useful for students in studying the history of the musical culture of Russia in the first third of the 20 century. The article is illustrated with a little-known photographs printed music from the collection of the author.

*Keywords:* novel "the Twelve Chairs", romance, home music.

УДК 781.5  
doi: 10.17223/26188929/5/3

*Вероника Кривопалова, Ольга Харламова*

## **СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ. ФОРТЕПИАННАЯ СЮИТА «ТРИ ГРАЦИИ» (1964)**

Рассматриваются черты стиля композитора на примере фортепианной сюиты «Три грации». Определяются место данного произведения в контексте творчества композитора; влияние живописных первоисточников на выбор музыкальных средств; анализируется форма и средства музыкальной выразительности в каждой пьесе цикла; выявляются особенности трактовки цикла в целом; делаются выводы об особенностях стиля композитора в данный период.

*Ключевые слова:* фортепианная сюита, вариации, С. Слонимский, С. Боттичелли, П. Пикассо, О. Роден.

Сергей Михайлович Слонимский – один из наиболее авторитетных и самобытных отечественных композиторов современности, чьё творчество отличается жанровым и тематическим многообразием. Определяющей чертой творчества Сергея Слонимского является его универсализм. М. Арановский отмечает в музыке Слонимского «стремление творчески освоить, ассимилировать идеи и образы, созданные искусством прошлого и настоящего» [2, с. 16]. Особенности стиля композитора проявляются не только в его операх, симфониях, концертах, но и в небольших произведениях.

В данной работе автор рассматривает черты стиля композитора на примере фортепианной сюиты «Три грации».

Фортепианная сюита «Три грации» написана композитором в 1964 г. [2, с. 79]. 60-е гг. в творчестве С. Слонимского связаны с активным поиском собственных тем, жанров, освоением современных техник. В этот период композитор изучает музыку ведущих композиторов первой половины XX в. – И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, а также представителей Новой венской школы. В. Холопова, исследуя творчество С. Слонимского, отмеча-

ет в нём Петербургскую традицию «синтеза, казалось бы, несоединимых крайностей – языка авангарда и элементов русской традиционной культуры» [4, с. 46]. Именно в этот период появляются знаковые для становления стиля композитора произведения – «Песни вольницы» (1961), «Голос из хора» (1965). Некоторые произведения появляются в тот же год, что и «Три грации». Среди них «Концерт-буфф» и «Хореографические миниатюры». В них композитор демонстрирует владение разными стилями и техниками, а также уделяет большое внимание пластике движений.

Цикл состоит из четырех частей. Сам композитор обозначил жанр и форму произведения как сюита в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо.

Обращение к теме и образу трех граций не случайно. Это один из часто повторяющихся сюжетов в изобразительном искусстве. Он появился в Античности, в Средние века на некоторое время был забыт, вновь интерес к «Трем грациям» вернулся в эпоху Возрождения. И с той поры художники, скульпторы, поэты всех эпох вплоть до XXI в. постоянно обращаются к этому сюжету. Разделенные веками и тысячелетиями, отличающиеся манерой исполнения и мастерством создателя, они внешне очень похожи друг на друга. Три грации стали олицетворением женской прелести, красоты, несли ощущение радости бытия. Изначально образ был связан с мифологией, а в дальнейшем персонажи все больше наделялись земными чертами.

Для всех художников, которые обращаются к этому сюжету, свойственна изысканность и простота в изображении «их легких, грациозных тел, которые словно сами по себе мелодичны. Своей медлительной церемонностью и кокетливостью движений они утверждают идеалы поэтической и вечной гармонии» [5, с. 80].

## **1. Боттичелли**

Первая часть цикла написана по фрагменту картины выдающегося представителя раннего Ренессанса Сандро Боттичелли «Весна», созданной в 1482 г. На картине изображена поляна в апельсиновом саду. Вся она усеяна цветами. В центре изображена Венера, символизирующая собой гуманность, которая царит над людьми. Группа слева – три танцующие грации. Сцену заключает Меркурий, рассеивающий тучи своим магическим жезлом.

По мнению исследователей этой картины, Три грации олицетворяют женские добродетели: Целомудрие, Красоту и Наслаждение. Жемчужины на их головах символизируют чистоту. Грации вроде бы и в одном хороводе, но движения их разобщены.

Боттичелли – величайший мастер линии. Этим простейшим элементом изобразительного языка он владел виртуозно. Линия служит главным средством построения фигур и их эмоциональной выразительности, линейный ритм связывает отдельные части в единую композицию. Линия и линейный ритм в какой-то мере подчиняют себе и объёмно-пространственные, и цветовые элементы картины, приобретая, вместе с тем, новые художественные качества. Боттичелли сумел передать в линии и чисто каллиграфическую красоту, и напряжённую душевную экспрессию, и отточенную музыкальность ритма.



Озвучивая картину Боттичелли, композитор обращается к танцевальным жанрам эпохи Возрождения паване и гальярде. В ренессансных сюитах эти танцы, как правило, объединялись и следовали друг за другом. Павана звучала торжественно и величаво. Этому соответствовал медленный темп, двухдольный метр 4/4 или 2/2; преимущественно аккордовое изложение, двухчастная форма. Не все признаки паваны композитор толкует буквально, он, скорее, создаёт аллюзию танца: темп не медленный, а умеренный (*Andante*); торжественность и величественность паваны, словно прядется за обозначениями динамики (*piano*); размер 4/4 компози-

тор периодически меняет на трехдольный. Интересно тембровое оформление танца: исторически мелодию паваны нередко исполнял гобой, в пьесе Слонимского мелодия вполне может быть исполнена гобоем; а ремарка «quasi organo» отправляет слушателя к инструменту, который занимал ведущие позиции в музыке Ренессанса. Поступенное движение баса, разделенное паузами, напоминает *pizzicato viola da gamba*.

Первая часть цикла написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой. Первая тема – павана изложена в форме периода из восьми тактов повторного строения, где первое предложение звучит в тональности *c-mdl* (2т+2т+2т+2т), а второе начинается в *C-dur* с перегармонизацией в заключительном построении. Мелодия паваны содержит мягкие опевания, неширокие скачки, что подчеркивает плавность и грациозность линии.

Интересно гармоническое оформление мелодии, композитор использует хроматическую тональность с возможностью построения трезвучий практически на любой ступени. Принцип соединения этих трезвучий – линейный, что напоминает своеобразные «гармонические блуждания», свойственные модальной гармонии Ренессанса.

Средняя часть простой трехчастной формы строится на новой теме, по жанру – это гальярда. Композитор использует свойственный этому танцу трехдольный метр, умеренный темп, но вместо строгой аккордовой фактуры, характерной для этого танца, использует четкое разделение функций каждого пласта фактуры: верхний голос ведет мелодию, нижний голос имитирует звучание барабана в синкопированном ритме, а средние голоса выполняют функцию гармонического наполнения. Мелодия имеет сходство с паваной в мягких поступенных движениях, использовании форшлагов, вместе с тем, именно эта тема в дальнейшем станет основой вариаций в цикле.

51

Традиционно танцы соединялись по принципу контраста. В данной пьесе композитор также использует метрический, динамический, регистровый, фактурный контраст. Вместе тем можно сказать, что темповый контраст сглажен, а наличие трехдольных тактов в паване тоже направлено на сближение танцев.

Средняя часть звучит на органном пункте гармонически, это ассоциируется с доминантовой функцией, которая представлена вводнотоновым трезвучием h-d-fis и доминантовым секстаккордом h-d-g C-dur. Структура средней части – также восьмитактовый период из двух предложений (4т + 4т) неповторного строения, во втором предложении используется дробление с замыканием (1+1+2).

Реприза пьесы возвращает к тематизму паваны. Она звучит в уплотненной фактуре, в аккомпанементе появляется свойственная танцевальной музыке фигура бас-аккорд (трезвучия с добавочными тонами). Также созданию объема способствует своеобразный «переброс» аккомпанирующих аккордов в высокий регистр. Заключительная фраза паваны перемещается в верхний регистр, что создаёт эффект удаления. Пьеса завершается неустойчиво вводнотоновой доминантой, что способствует непрерывности перехода ко второй части цикла (attacca).

Итак, анализ первой пьесы цикла показал, что композитор гибко следует традиции в опоре на танцы эпохи Возрождения для иллюстрации картины той же эпохи; имитирует звучание старинных инструментов; использует периодичность и восьмитакты, свойственные светской танцевальной музыке; использует принципы модальности в соединении аккордов. Вместе с тем можно говорить о новаторстве, которое проявляется: в использовании хроматической тональности и диссонантности звучания; свободном преломлении жанровых признаков; сглаженных контрастах, переменных размерах.

## **2. Роден**

Вторая пьеса цикла написана под впечатлением от скульптуры Огюста Родена «Три грации».

Франсуа Огюст Рене Роден – французский скульптор, признанный одним из создателей современной скульптуры. Творчество Родена находится на стыке реализма, романтизма, импрессионизма и символизма. Главным мотивом на протяжении его творческого



пути было изображение человеческого тела в движении. Стремясь передать движения, Роден рассматривал будущую скульптуру не как статичный объект, а как некоторый центр движущихся масс. Еще одной особенностью скульптуры является ее эмоциональность. По словам самого скульптора, на его работы надо смотреть сквозь слезы эмоций [3, с. 151] Роден воспринимал скульптуру не как законченный объект, а как произведение, которое может и должно меняться вслед за автором.

Для музыкального воплощения скульптуры Слонимский использует стилистику французского импрессионизма, и прежде всего Клода Дебюсси, именно эта музыка отражает эпоху, в которую творил Роден. Объемность скульптуры композитор передает через использование особенных гармонических средств: красочность и колористичность аккордики. В основном опираясь на терцовый принцип строения аккордов, композитор использует многотерцовые аккорды – септаккорд, нонаккорд, терцдецимаккорд. Кроме того, Слонимский использует аккорды с побочными тонами: секундами, квинтами, секстами.

Эти диссонансирующие аккорды звучат так же, как и у Дебюсси, мягко, почти консонантно, вспоминается фраза Пьера Ситрона о гармонии Дебюсси «Дебюсси заставил консонировать даже диссонансы» [1, с. 207].

Аккордовые последовательности базируются не на функциональных тяготениях, а на линейном соединении и красочных сопоставлениях. Линейные соединения представляют собой «утолщение» мелодической линии, так называемые ленточные параллелизмы [1, с. 208]. Форма пьесы двухчастная. Первая часть являет «утолщенную» мелодию, гармонизованную нонаккордами. Ладовой основой верхнего голоса является пентатоника. Мелодия практически не содержит кульминаций, строится на комбинировании терцовых и секундовых попевок.

52 (РОДЕН) 2 (RODIN)

Moderato con moto

*f* *espress., quasi archi*

*f* *dim.*

В развитии первой темы заметны фактурные изменения: верхние голоса продолжают ленточное движение, а в нижнем голосе появляется новая одноголосная восходящая мелодия.

Во второй части пьесы звучит тема гальярды из первой, композитор использует здесь тип вариаций на неизменную мелодию. Её ведет нижний голос, а в верхнем голосе (в партии правой руки) – гармонические фигурации аккомпанемента, основанные на движении параллельными септаккордами.

Завершает вторую часть своеобразная кода-постлюдия, которая основана на арпеджированных нисходящих пассажах. Все истаивает *ppp* и растворяется в высоком регистре, в конце пассажи звучат на октаву выше.



### 3. Пикассо

Пабло Пикассо – один из ярчайших новаторов в искусстве XX в., чье имя тесно связано с таким направлением, как кубизм.



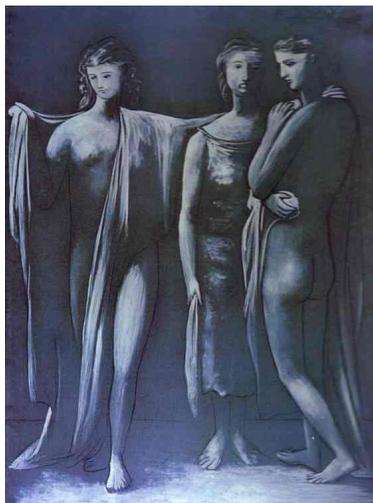
Интересно, что даже в самых авангардных произведениях художника часто ощущается опора на классические традиции. Пикассо многократно обращался к данному сюжету. Так, одно из первых обращений – «Три грации» (1908), где художник работал над объемной передачей формы. Это одна из самых значительных кубистических картин. В ней Пикассо осмысливает традиционный для европейского искусства мотив Трех граций, внося

в него свободу эмоций, показав, как меняется эталон женской красоты, подчеркнув жесткость контуров, яркость красок.

В 20-е гг. Пикассо создает ещё несколько вариантов традиционного сюжета «Трех граций» (1925). Один вариант относится к «голубому» периоду художника и возвращает к мягкости, сдержанности линий и красок. А в рисунке 1923 г. классичность передана через округлость форм.



П. Пикассо. Три грации. 1925



П. Пикассо. Три грации. 1923

В качестве музыкальной характеристики творчества Пикассо Слонимский использует стилистику, свойственную музыке XX в. Её характеризуют повышенная диссонантность, подчеркивающая жесткость контуров; угловатость в пассажах, мелодических фразах, рисунках; более резкие ритмические контрасты.

Пьеса написана в форме вариаций (тема + 3 вариации). В основе пьесы – вариант темы гальярды, которая первоначально появилась в среднем разделе первой части цикла (Боттичелли) и в дальнейшем стала основой для вариаций в каждой части. По сравнению с оригиналом темы, в третьей части гальярды имеет иную структуру. В противовес классичности оригинала, в котором есть черты квадратности и повторности, она представляет собой 7-тактовый пери-



лельными квартсекстаккордами, которые также подчёркивают жесткость звучания.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff in both systems contains a melody of eighth notes, with a 'y' marking above each note. The bass clef staff contains chords, primarily quartal and sextal structures. The first system includes the dynamic marking 'sub. f quasi tromboni' and 'marcato' in both staves. The second system also includes 'marcato' in the bass staff. The music is characterized by a dense, rhythmic texture.

Композитор помещает тему в малую октаву, где она звучит насыщенно, густо. В ритмическом оформлении темы отсутствуют короткие длительности (32-е), поэтому ритмически она звучит более тяжеловесно. На фоне темы в первой вариации звучат репетиционные повторы в очень высоком регистре, подчеркнутые динамикой *forte* и штрихом *marcato* (фа и ля 4-й октавы). Эти повторяющиеся тоны звучат настойчиво, остро, звеняще.

Вторая вариация (15–21-й такты) продолжает изменения, начатые в первой вариации. Тема тоже излагается параллельными квартсекстаккордами, только уже в большой и малой октавах. Сохраняется динамика, изменения преимущественно регистровые и фактурные, в верхнем голосе звучит прихотливая, обильно украшенная неаккордовыми звуками мелодия – контрапункт. Ритмическое оформление этого контрапункта основано на принципе диминуирования, постепенном уменьшении длительностей от 8-х через 16-е к 32-м. В качестве «украшений» появляется новый элемент – трель.



Третья вариация выполняет функцию синтетической репризы в этом мини-цикле, так как фактурно в ней используются острые аккорды на слабых долях в высоком регистре, как в теме; вместе с тем она изложена параллельными квартсекстаккордами, как в первой и второй вариациях, и звучит *forte*, т.е. продолжая общую линию динамического нарастания. Своеобразной связкой к финальной пьесе цикла является последний такт пьесы (Пикассо), где на фоне выдержанного аккорда, содержащего кварты и секунды, звучит пассаж в высоком регистре как напоминание о второй вариации. Все это подчеркнуто нарастающим *crescendo*.



#### 4. Три группы граций

Финальная пьеса цикла выполняет функцию итога и содержит основной тематизм всех предыдущих частей. Каждая группа гра-

ций представлена лишь отдельным наиболее ярким тематическим элементом. Так, пьесу открывает тема гальярды из первой части (Боттичелли), она изложена лаконично в виде четырехтакта (2+2). В неё включены элементы третьей пьесы (Пикассо) в виде кластеров и созвучий в высоком регистре на слабых долях. Затем появляются начальные интонации основной темы цикла (гальярда) и контрапунктом к ней звучит одна из тем второй части (Роден). М. Рыцарева, исследователь творчества С. Слонимского, отмечает, что в этой пьесе «как в кинематографическом наплыве все три зрительных образа совместились в одном» [2, с. 81.]

В конце цикла звучание постепенно уходит в верхние регистры и затихает, это подчёркивают ремарки *quasi celeste* и *morendo*.

The image displays a musical score for a piano piece, organized into three systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking of *mf espress., cantabile*. The second system also has two staves, with a section marked *P espressivo* and a fermata over a measure. The third system features two staves, with a section marked *quasi Celesta* and *mp*, also including a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Анализ фортепианной сюиты «Три грации» показал, что в этом сочинении, относящемся к раннему периоду творчества, проявляется такое важное свойство стиля С. Слонимского, как универсализм и мастерское владение стилистикой различных исторических эпох. Так, для погружения в стилистику эпохи Возрождения композитор использует жанровые модели гальярды и паваны, обращается к консонантности звучания, преобладанию диатоники, признакам модальности и ясности формы. Для художественных стилей XX в. (Роден – импрессионизм, Пикассо – атональность) применяет диссонантность, хроматику, размывание границ разделов формы.

Для разных видов изобразительного искусства С. Слонимский использует разные приемы организации музыкального материала: объемность скульптуры показана – через утолщение мелодии параллельными аккордами, а живописные полотна через пластику мелодики и красочность гармонии.

Важным фактором объединения цикла становятся форма и роль вариационности как приёма развития и как принципа формообразования.

В этом небольшом произведении ярко проявляется дар Слонимского-мелодиста. По мнению исследователя его творчества М. Рыцаревой, «именно мелодизм, как особое свойство сопряжения интонаций, объединяет песенную мажоро-минорность его революционных, балладных, романсовых и танцевальных тем, диатонику его фольклорно-лирических и додекафонных тем, хроматику монодий» [2, с. 13].

#### **Использованные источники**

1. *Дьячкова Л.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века) : учеб. пособие. М., 2009.
2. *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский. Л., 1991.
3. *Стародубова В.В.* Огюст Роден: жизнь и творчество. М., 1998.
4. *Холопова В.* Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. М., 1994 Вып. 1.
5. *Вишнева Г.* Три грации. Новая хронология. URL: [http://new.chronologia.org/polemics/vishnev\\_three\\_graces1.pdf](http://new.chronologia.org/polemics/vishnev_three_graces1.pdf)

*Veronika Krivopalova, Olga Kharlamova*

**SERGEY SLONIMSKY. PIANO SUITE "THREE GRACES" (1964)**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 35–52. doi: 10.17223/26188929/5/3

In this paper, features of the composer's style are examined using the example of the piano suite "Three Graces". The place of this work is determined in the context of the composer's work; the influence of the picturesque primary sources on the choice of musical means; The form and means of musical expressiveness in each play of the cycle are analyzed; features of the treatment cycle as a whole; conclusions are drawn about the peculiarities of the composer's style in this period.

*Keywords*: piano suite, variations, S. Slonimsky, S. Botticelli, P. Picasso, O. Rodin.

УДК 78.04  
doi: 10.17223/26188929/5/4

*Екатерина Приходовская, Анна Окишева*

## **ОБРАЗНЫЙ РЯД ИЗ ЖИЗНИ РЕБЕНКА: «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

В статье рассматриваются некоторые факты из жизни П.И. Чайковского, история создания «Детского альбома», особенности каждой из миниатюр. Так же дается характеристика ребенка новой эпохи, приведены примеры пьес предполагаемого современного «Детского альбома». Приводится сравнение образа жизни и увлечений ребенка XIX столетия и ребенка, живущего в XXI в.

*Ключевые слова:* «Детский альбом», Чайковский, образный строй, интерпретация, современный ребенок, музыкальный язык.

Мировую славу композитора и дирижера снискал Петр Ильич Чайковский (1840–1893). Его жизнь полностью посвящена музицированию. Более 80 произведений написано композитором. Это оперы и балеты, симфонии и концерты для фортепиано, сюиты и струнные квартеты. Ярким музыкальным языком обладает «Детский альбом» Чайковского. Содержание цикла напоминает один день ребенка с его играми и огорчениями<sup>1</sup>. Фольклорность материала, удивительная мелодика сделали этот цикл востребованным и в наши дни.

В пору создания «Детского альбома» композитор находился в расцвете творческих сил. За несколько месяцев до «Альбома» закончены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Есть значительный опыт и в области фортепианной музыки. Но за сочинение, обращенное к детям, композитор взялся впервые, причем «Детский альбом» остался единственным фортепианным опусом специфической «детско-педагогической» направленности [1].

---

<sup>1</sup> На протяжении многих лет Петя жил в большой и дружной семье своей сестры, Александры Ильиничны Давыдовой, на Украине, в селе Каменка. Там Пётр Ильич всегда чувствовал себя по-домашнему уютно.



Обложка первого издания «Детского альбома»

«Детский альбом» Op. 39 – сборник пьес для фортепиано, носящий авторский подзаголовок «Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано». Впервые Чайковский упоминает о своем намерении сочинить сборник детских пьес 26 февраля 1878 г. в письме к своему издателю, находясь во Флоренции. Спустя месяц композитор приступает к работе над циклом. 30 апреля 1878 г. во время визита к своей сестре А.И. Давыдовой в Каменке он пишет П.И. Юргенсону, сообщая о своей работе над «Детским альбомом».

Петр Ильич много времени уделял детям своей сестры. Он подолгу играл и гулял с ними. Умел рассказывать интересные истории о странах, в которых побывал. Со вниманием прислушивался к рассказам племянников о проведенном дне или разных событиях из их жизни. Семь детей Александры Ильиничны наполняли поместье задорным смехом, веселыми играми. Под впечатлением от этой дружной семьи и был написан «Детский альбом». Он посвящен автором своему племяннику Володе Давыдову. Обдумывая замысел «Детского альбома», сочинённого в летние месяцы 1878 г.,

Чайковский писал: «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости с занимательными для детей заглавиями, как у Шумана». Ссылаясь на аналогичное произведение Шумана («Альбом для юношества» немецкого композитора), он имел в виду только общую задачу – создать цикл небольших и технически несложных пьесок из детской жизни, которые были бы доступны для исполнения самими детьми.

Известно, что Пётр Ильич Чайковский очень любил детей, хорошо понимал их. Об этом говорит его известная фраза о том, что цветы, музыка и дети составляют лучшее украшение жизни. Неудивительно, что детская тема буквально пронизывает все его творчество, а сборник пьес «Детский альбом» и вовсе явился первым подобным произведением в России.

Самая первая редакция была сделана с учётом возможностей маленького Володи, но в дальнейшем Пётр Ильич возвращался к своему сочинению и дорабатывал его, принимая во внимание общие характерные особенности игры юных музыкантов. Посвящение же Володе Давыдову, который «подсказал» композитору идею «Детского альбома», так и осталось.

Опус был полностью окончен в мае 1878 г. Музыкальные номера связаны между собой в небольшие микроциклы. Получилась своеобразная фортепианная сюита, где в небольших по объёму пьесах народного характера перед юным пианистом последовательно ставятся разные художественно-исполнительские задачи. Мелодическая выразительность, простота гармонического языка, отсутствие фактурных сложностей делают эти произведения доступными юным исполнителям. Позже сходные по задачам и способам их разрешения сборники фортепианных пьес для детей создали А.С. Аренский, С.М. Майкапар, В.И. Ребиков, а до Чайковского «Альбом для юношества» написал великий немецкий композитор Роберт Шуман (1810–1856).

Существуют две версии трактовки «Детского альбома». Искусствоведы уверены, что трагичность некоторых миниатюр напрямую связана со сложными брачными отношениями автора.

*Первая версия.* Обычный день ребенка – с его играми, танцами, чтением книг и мечтательностью.

*Вторая версия.* Цикл символизирует человеческую жизнь. Пробуждение чувств и личности, размышления о религии и боге.

Юношеский максимализм и радость молодости сменяются первыми утратами, горем. Затем идут целые годы странствий по разным странам в желании восстановить душевное равновесие. Возвращение домой, размышления о смысле жизни и равноправии смерти. А в заключение – покаяние и подведение итогов, примирение с собой.

Также существуют некоторые факты о создании данного цикла:

- Известно, что за свое сочинение Чайковский получил 240 рублей от издательства. Именно такую цену назначил сам композитор – по 10 рублей за каждую пьесу.

- Несмотря на то что изначально сборник предназначался именно для детей, он прочно вошел в мировую музыкальную литературу и его часто исполняют даже профессиональные артисты. Высокохудожественным образцом являются версии М. Плетнева и В. Постниковой. Плетнев вносит свое видение в прочтение этого произведения. Он меняет порядок номеров, выдвигая свою версию драматургической концепции сборника.

- Во всех изданиях советского периода название последней пьесы «В церкви» было изменено на «Хор», а «Утренняя молитва» на «Утреннее размышление».

- Существует большое количество переложений детского сборника Чайковского для самых разных инструментов и даже оркестров. Например, Владимир Мильман и Владимир Спиваков сделали переложение для камерного оркестра. Благодаря стараниям Роберта Грослота появилось переложение для камерного оркестра и духового ансамбля. Есть партитура «Детского альбома» и для ансамбля ударных инструментов, которую написал Анатолий Иванов, а чуть позже, в 2014 г. появилось переложение для струнного оркестра и ударных инструментов, сделанное композитором Дмитрием Батыным.

По неизвестной причине порядок миниатюр был изменен. Существуют отличия в рукописном варианте автора и печатном виде. Скорее всего, композитор, Чайковский Петр Ильич, не придавал значения небольшим перестановкам. Поэтому «Детский альбом» печатается с изменениями до наших дней.

Весь цикл «Детский альбом» можно условно разделить на утренний, дневной и вечерний, песни и танцы, а также песни дальних стран.

### *Утренний цикл*

Утренний цикл состоит из пьес «Утренняя молитва», «Зимнее утро», «Игра в лошадки», «Мама».

«*Утренняя молитва*». С молитвы начинался и молитвой заканчивался день взрослых и детей. В музыкальной пьесе композитор использовал мелодику настоящей церковной молитвы. Чистотой и детской непосредственностью проникнута интонационная беседа ребенка с Богом.

«*Зимнее утро*». Встревоженная музыка суровой, неприветливой зимы звучит в пьесе. Туманное, холодное утро сменяется жалобными интонациями. Как будто ребенок выглянул в окно и увидел маленьких, нахохлившихся от мороза птичек.

«*Игра в лошадки*». Озорная мелодия пьесы передает веселье проснувшегося ребенка, его желание играть и бегать. Точно изобразил композитор цокот копыт игрушечной лошадки. Сказочные препятствия, смена декораций во время игры нашли свое отражение в богатой гармонии пьесы.

«*Мама*». Ласковая, певучая миниатюра рисует искренние чувства ребенка и мамы. Душевные переживания находят свое отражение в гибкой интонации.

### *Дневной цикл*

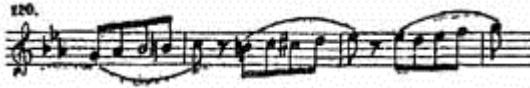
Дневной цикл состоит из игр и развлечений, танцев и песен. Энергичные, полные веселья пьесы сменяются первыми детскими потерями и горем. «*Детский альбом*» Чайковского, содержание его дневного цикла в частности, имеет четкое подразделение на игры девочек и мальчиков, на песни разных стран и танцы.

«*Мари деревянных солдатиков*». Четкость, легкость, упругость мальчишеской игры отражена в пьесе. Игрушечное шествие солдатиков или целого войска рисует композитор строгим ритмическим рисунком.

«*Болезнь куклы*». Переживание девочки об ее заболевшей кукле передано удивительными музыкальными средствами. В пьесе отсутствует целостность мелодии. Она постоянно прерывается паузами-вздохами.

«*Похороны куклы*». Первое детское горе всегда глубоко и значительно. Искренние переживания, слезы композитор рисует с уважением к трагедии и личности ребенка.

«Вальс». Детские переживания быстро сменяются веселым, живым танцем. Ощущение домашнего праздника, всеобщей радости передает Чайковский.



«Новая кукла». Радостью и счастьем проникнуто настроение миниатюры. Живой бег, взволнованное биение сердца передает музыка пьесы. Стремительная мелодия вобрала в себе целую гамму чувств – восторг, изумление, радость.



### Песни и танцы

В этом подразделе дневного цикла собраны воедино русские песни и бальные танцы того времени. Они символизируют мечты детей, их разговоры, прогулку в деревню. Различными по звучанию танцами чередуются песни Чайковского. «Детский альбом» передает всю непоседливость детского возраста.

«Мазурка». Быстрый польский танец пользовался большой популярностью у русских композиторов. Шумными, живыми акцентами, ритмичностью проникнута мазурка. «Детский альбом» Чайковский задумывал как насыщенность внутренних переживаний и действий ребенка. Поэтому даже в подвижной мазурке прослушивается легкий переход на грусть и мечтательность.

«Русская песня». Мелодия пьесы – обработка русской народной песни «Голова ль ты, моя головушка». Ладовые изменения с мажора на минор Чайковский отмечал как национальную особенность русских песен и применил их в своей обработке.

«Мужик на гармонике играет». Эта пьеса – образная сценка из народной жизни. Веселая недосказанность гармонии создает впечатление неудачливого гармониста. Вариативные повторы придают юмористичность пьесе.

«*Камаринская*». Это народная плясовая песня с вариациями. Чайковскому удалось точно передать звук волынки в басовом остинато, интонации игры на скрипке и аккордовые переборы гармоника.

«*Полька*». Задорный чешский танец использовал в цикле Чайковский. Полька из «Детского альбома» легка, как бальный танец того времени. Грациозный мотив рисует девочку в нарядном платье и туфельках, которая танцует на носочках изящную польку.

### *Песни дальних стран*

Этот раздел посвящен песням дальнего зарубежья. Колорит стран с легкостью передает композитор. Чайковский много путешествовал, он побывал во Франции и Италии, Турции и Швейцарии.

«*Итальянская песенка*». В ней Чайковский средствами музыкальной выразительности точно передает аккомпанемент гитары или мандолины, столь любимых в Италии. Энергичная, игривая песенка напоминает вальс. Но в ней нет плавности танца, а есть южная оживленность и порывистость.

«*Старинная французская песенка*». Грустный народный мотив звучит в пьесе. Задумчивая мечтательность была присуща средневековой Франции с ее менестрелями. Пьеса напоминает минорную балладу, сдержанную и задушевную.

«*Немецкая песенка*». Галантная и веселая пьеса, гармония которой напоминает звучание шарманки. Такая манера исполнения песен свойственна жителям Альп.

«*Неаполитанская песенка*». Звучание народных инструментов слышится в этой пьесе. Неаполь – один из городов Италии. Энергия ритма и живость мелодии передают горячность южан.

### *Вечерний цикл*

Вечерний цикл напоминает детскую усталость после дневных забав. Это вечерняя сказка, мечты перед сном, боязнь темноты.

«*Нянина сказка*». Композитор рисует сказочный образ, весь проникнутый неожиданными паузами и акцентами. Светлая, спокойная мелодия переходит в тревогу и переживание за героев сказки.

«*Баба Яга*». Мечтательность и детскую фантазию передает «Детский альбом» Чайковского. Баба Яга в пьесе словно летит в

ступе под свист ветра – настолько резка, отрывиста мелодия миниатюры. Движение вперед и постепенное удаление сказочного персонажа передает музыка.

«Сладкая греза». И снова спокойная задумчивость мелодии, красота и простота звучания миниатюры. Словно ребенок, глядя в окно на морозные узоры, сочиняет свою незатейливую сказку в вечерних сумерках.

«Песня жаворонка». Оживление перед сном и представление следующего, радостного утра. А с ним – и пение жаворонка с его трелями и высоким регистром.



«Шарманщик поет». Протяжные звуки старинного инструмента, движение мелодии по кругу словно символизируют бесконечность движения жизни. Психологически сложный музыкальный образ пьесы напоминает о недетских мыслях в голове самого обычного ребенка.

«В церкви». Начинает и заканчивает «Детский альбом» молитва. Такая арка обозначает подведение итогов дня (вечер) или настрой на хорошие поступки (утро). Во времена композитора обязательными были ежедневные молитвы. В них благодарили Бога за проведенный день, просили милости и помощи в трудностях.

Образный строй «Детского альбома» Чайковского вполне самостоятелен и типичен для русского ребёнка из той среды, в которой вырос сам композитор. «Маленькой сюитой из русского быта» называет Асафьев эту серию из двадцати четырёх миниатюр, обрисовывающих мир беззаботного детства с его играми и забавами, краткими минутами огорчения и внезапными радостями, по-своему воспринятыми впечатлениями окружающей жизни. Ряд живых характерных сценок сменяется пёстрой чередой без строгой сюжетной последовательности.

Здесь и весёлые задорные игры, и обязательные танцы (вальс, мазурка, полька), и занимательная сказка няни с хорошим концом, и вдруг возникающий в воображении жуткий образ Бабы-яги. За стенами уютной детской кипит другая, уличная жизнь, шумная и

разгульная («Русская песня», «Мужик играет на гармонике», «Камаринская»).

Своеобразную «сюиту в сюите» представляют четыре инациональные песенки: итальянская, старинная французская, немецкая, неаполитанская. Прологом и эпилогом ко всему этому ряду разнохарактерных музыкальных картинок служат открывающая цикл «Утренняя молитва» и завершающая его пьеса «В церкви», которой композитор «словно замыкает день с его пёстрыми впечатлениями».

Народная мудрость гласит: если думаешь о завтрашнем дне – сей зерно, если на 10 лет вперед – сажай лес, если же на сто лет – воспитывай детей.

Некоторые особенности современного мира, безусловно, оказывают влияние на воспитание и развитие современных детей:

***Изменения в экологической среде; изменения информационного и технологического пространства (информационные и компьютерные технологии).*** В настоящее время фильтр, который ранее отделял детей от внешнего мира и действительно позволял побыть немного детьми, становится все тоньше благодаря телевидению и Интернету.

Современный мир непрерывно меняется. Скорость, с которой наша жизнь претерпевает трансформации, намного выше, чем двадцать или тридцать лет назад. Наши дети растут и развиваются в условиях постиндустриального информационного общества. С самого рождения они сталкиваются с современными высокотехнологичными достижениями. Все технические новшества становятся бытием подрастающего поколения. Раньше для всех детей дошкольного возраста добрыми героями были Илья Муромец, Иван-царевич, злодеями – Кошей Бесмертный и Баба-яга. Для многих современных детей добрые – это Человек-Паук, Бэтмен, просто какие-то чудовищные монстры-уроды. Наиболее частая проблема в последнее время – дисгармоничное развитие. Это отставание в развитии эмоционально-волевой сферы (дети инфантильны, несамостоятельны, мотивация снижена) на фоне развития по возрасту интеллекта.

Обращает на себя внимание неумение детей играть. Современные дети и хотели бы научиться играть сами, но не могут: сегодня фактически разрушена детская субкультура, которая передавала бы младшим и старшим дошкольникам игровой опыт от одного поколения к другому. Разновозрастных групп в детском саду практиче-

ски нет. Во дворе они не складываются (да и родители этого боятся как огня, предпочитая занять ребенка всевозможными секциями и кружками). В семье чаще всего один ребенок, с которым взрослым некогда поиграть, либо они предпочитают заниматься более важной для его развития деятельностью – читать, писать и считать.

Современные дети воспитаны телевизором. В среднем ребёнок проводит перед экраном от 3 до 5 часов в день. И с каждым годом дети сидят перед телевизорами всё дольше. Чаще всего они смотрят именно мультфильмы.

Ближе к школьному возрасту (от 4 до 6 лет) дети начинают интересоваться и другими передачами – любят «Ералаш» и «Спокойной ночи, малыши».

Отношение детей к телевизору, компьютеру и мобильным гаджетам складываются с пеленок. Еще до того, как ребёнок отправился в детский сад, он смотрит, как взаимодействуют со смартфонами его родители. Каждый третий ребёнок до 3 лет смотрит ролики на Youtube каждый день. Среди 4–7 деток таких уже половина. Каждый третий открывает видео на планшете или смартфоне.

Итак, попробуем смоделировать современный «Детский альбом», ориентируясь на логику его построения П.И. Чайковским. При сокращении количества пьес от 24 до 12, например, отметим следующие особенности:

1) коллаж узнаваемых цитат, что отвечает как принципам современного искусства, так и основам мышления вообще; 2) вероятность сочинения пьес как взрослым композитором, так и самими детьми – в качестве интерактивного творческого занятия.

Может присутствовать, к примеру, такая последовательность:

1. Звонок будильника.
2. Мама проснулась.
3. Агу...
4. Полёт Бэтмена.
5. Человек-паук.
6. Весёлые Фиксики.
7. Путешествие Лунтика.
8. Большой город.
9. Укол!
10. Городская ёлка.
11. На машине.

## 12. Перед сном.

Такому «новогоднему» циклу может сопутствовать цикл «каникулярный» – за счёт возросшей, как уже говорилось, скорости смены событий – один день ребёнка не вмещает всех его впечатлений.

«Каникулярный» цикл:

1. Свобода! Каникулы!
2. Аэропорт.
3. Под крылом самолёта.
4. Карьеры Техаса.
5. Лондонские дожди.
6. Небоскрёбы Гонконга.
7. Пальмы Пхукета.
8. Жаркий час на пляже.
9. Шторм в лагуне.
10. Волнорезы.
11. Чай в гостинице.
12. Под голоса чаек...

Подобная последовательность, вполне очевидно, для современных детей, растущих в условиях социально-финансовой дифференциации, может быть совершенно различной...

Отличительные особенности сознания растущего поколения – повышение скорости связей, виртуализация и вся специфика окружающего детей информационного мира [3, 4].

В музыкальных школах, кружках вот уже более ста лет звучат пьесы Петра Ильича Чайковского. Различие их интерпретаций зависит от музыкального образа, который вкладывает в миниатюры тот или иной исполнитель.

Яркая драматургия альбома позволяет как бы «сотрудничать» с композитором. После прослушивания опуса дети создают картины, стихи, пьесы собственного сочинения. Творческий процесс позволяет полностью погрузиться в эмоционально-музыкальную интерпретацию «Детского альбома». Чайковский стал одним из первых русских композиторов, написавших цикл фортепианных пьес для детского исполнения. Это технически несложные произведения, доступные пониманию ребенка. Цикл полностью состоит из занимательных музыкальных миниатюр.

Каждая пьеса представляет собой цельное произведение. Прогрессивная миниатюра из цикла, ребенок решает разные художественно-

исполнительские задачи. Плавность и напевность сменяются отрывистым маршем, минорность грусти – радостным мажором.

Музыка Петра Ильича Чайковского звучит на всех континентах и везде находит горячих поклонников. Музыкальный язык великого лирика настолько ярок, что узнаваем в любом его произведении, будь то сложная симфония или незатейливая детская пьеса.

Нет области в русской музыке, где бы Чайковский не создал памятного, широко известного произведения, и всюду он, оставаясь самим собой, понятен всем, оттого что правдиво и просто говорит о человеческом сердце, о радости полноты выраженного чувства и о скорби от сознания, что насилие ставит предел полноте проявления творческих сил; оттого, что вся музыкальная речь его основывается не на надуманных сочетаниях звуков, а на интонациях, воспринятых им в жизни, в окружающей действительности, от тех людей, которые среди угнетения верили в несомненное осуществление человеческого счастья на земле [2].

#### Использованные источники

1. *Айзенштадт С.А.* Детский альбом П.И. Чайковского. М. : Классика – XXI, 2003. 78 с.
2. *Асафьев Б.В.* О музыке Чайковского // Музыка. 1972. С. 375.
3. *Гутовец М.В.* Некоторые особенности современного музыкального образования в детской музыкальной школе // Молодой ученый. 2015. № 22.3. С. 6–8.
4. *Чагина С.Л.* Какие у нас современные дети и какие мы? // Молодой ученый. 2017. № 5. С. 543–546.

**Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva**

**FIGURATIVE ROW FROM THE CHILD'S LIFE: "THE CHILDREN'S ALBUM" OF P. I. TCHAIKOVSKY**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 53–64. doi: 10.17223/26188929/5/4*

In article some facts from P. I. Tchaikovsky's life, creation history of "A children's album", features of each of miniatures are considered. Also the characteristic of the child of a new era is given, examples of plays estimated modern "A children's album" are given. Comparison of a way of life and hobbies of the child of XIX and the child living in XXI century is given in article.

*Keywords:* "A children's album", Tchaikovsky, figurative system, interpretation, modern child, musical language.

## VERBUM IN MUSICA

УДК 78.01

doi: 10.17223/26188929/5/5

*Мария Блажевич*

### ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА В МУЗЫКЕ НЕМЕЦКОГО БАРОККО: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

В статье рассматриваются различные источники понимания числа в XVII в. Автор пытается ответить вопрос о том, правомерно ли в целом говорить о числовой символике в барочной музыке.

*Ключевые слова:* Числовая символика, органная музыка, Бах, Букстехуде, барочная музыка.

Числовая символика – одна из самых интересных и широко дискутируемых тем, волнующих и музыковедов, и исполнителей старинной музыки. О ней слышал каждый из нас, так или иначе сталкиваясь со старинной музыкой, музыкой Баха, его предшественников или современников. Уточним, что под числовой символикой понимается любое НЕ числовое, не количественное значение числа – оно может быть религиозным, литературным, мистическим. Например, в *трехголосной* ми-бемоль мажорной фуге из I тома «Хорошо темперированного клавира» Бах использует тональность с *тремя* бемолями – сторонников числовой символики совпадение этих двух факторов, несомненно, отошлет к образу, связанному со Святой Троицей.

Будучи концертирующим органистом, автор этой статьи также в свое время пережил сильное увлечение идеями числовой символики. В начале 2000-х гг. их можно было почерпнуть из работ российских музыковедов: Веры Носиной, Юрия Петрова, Александра Майкапара. Посещая зарубежные мастер-классы, читая аннотации к дискам европейских органистов, все чаще приходилось сталки-

ваться с разными числосимволическими интерпретациями старинной музыки. Причем для участников органичных мастер-классов существование числовой символики обычно представляется чем-то само собой разумеющимся, а построение числосимволических концепций – делом не слишком затруднительным.

Например, разбор органной Пассакалии Дитриха Букстехуде обычно не обходится без упоминания концепции голландского органиста Пита Ки, который рассматривает ее как музыкальное воплощение лунных фаз: четыре раздела пассакалии соответствуют четырем неделям, каждая из которых состоит из «семи дней», представленным семью проведениями темы остинатных вариаций: новолуние – восходящая луна – полнолуние и убывающая луна.

Если на мастер-классе анализируется хоральная прелюдия «Десять заповедей» из «Клавирных упражнений» Иоганна Себастьяна Баха, то не может не быть, чтобы профессор не упомянул о том, что мелодия, образованная *santus firmus* в этом хорале, проходит десять раз, а само строение прелюдии – двухчастное – напоминает о двух скрижалях, на которых десять заповедей и были начертаны.

Однако если обратиться к научной литературе по этому вопросу, коей на Западе издано огромное множество, обнаруживается вся сложность данной проблемы. Одни ученые категорически отрицают числовую символику как фактор барочной культуры: Стефен Аккерт, например, признает важность числовых структур в музыке Дитриха Букстехуде, но против какой-либо аллегорической их трактовки.

Другая линия в отношении числовой символики идет от Фридриха Сменда – немецкого теолога и музыковеда. Сменд первым из ученых заговорил о числовой символике в связи с музыкой Баха. Он утверждал, что И.С. Бах часто использовал в сочинениях натуральный числовой алфавит (от  $A = 1$  до  $Z = 24$ ) и связывал значимые слова в своей музыке с числовыми значениями путем сложения чисел, соответствующих буквам, из которого состоят эти слова. Например, в Мессе Баха в хоре на текст *Credo in unum Deo* слово «Credo» звучит 43 раза. А сумма цифробукв этого слова и есть 43. Другие важные христианские слова для Баха, связываемые с числами, по мнению Сменда: *Deus* – 47, *Jesus* – 70, *CHR* – 37, *SDG* (*Soli Deo Gloria*) – 29. Тема хорала Баха «Перед троном твоим предстою, Господи» содержит 41 звук, фигурация в верхнем голосе, окружающая тему – 14 звуков. Как утверждает

Сменд, это не случайность, ведь сумма числобукв имени BACH равняется 14, а J.S. Bach – 41.

Наделение каждой буквы и слова цифровым значением идет от одной из техник древнего мистического учения Каббалы. Эта техника называлась ГЕМАТРИЕЙ, она предназначалась изначально для чтения и трактовки Торы, причем имелся ввиду вполне определенный язык – древнееврейский, состоящий из 22 согласных букв. На европейской почве подобная эзотерическая методика стала использоваться по отношению к современным языкам и любым, а не только священным текстам. Приемы практической каббалы стали необычайно популярными во времена Баха. Фридрих Сменд доказывает, что Бах просто не мог быть с ним не знаком: в библиотеке Баха были книги, в которых приводились примеры гематрической трактовки библейских чисел; либреттист Баха, Пикандер баловался написанием стихов загадок-параграмм, где также использовал приемы гематрии. В наше время техника гематрии – это, по сути, популярная нумерология, также и в XVII–XVIII вв. она применялась для гаданий и составления астрологических прогнозов.

Интерпретация числа тактов и нот в баховских партитурах в связи с числовым алфавитом стала настоящей сенсацией: был открыт новый «исторический» метод анализа всей старинной музыки. Но, как всегда, любая идея, доведенная до абсурда, теряет смысл. Некоторые исследователи начали искать в любом присутствующем в музыке числе ссылку на главу или стих Евангелия или гематрию какого-либо значимого слова.

Существование числовой символики в барочной культуре – это непреложный факт, она наблюдается и в живописи, и в литературе этого периода. Барочный музыкант (*musicus*) понимался как проводник между двумя мирами, он призван рассказать музыкой то, что ему передают высшие силы. Послания могут быть зашифрованы самыми разными способами, один из них – числовая символика.

Однако барочная числовая символика имеет огромное количество слоев и смыслов, оттого нам бывает нелегко прочесть замыслы барочных творцов относительно числовых шифров. Слово «барокко» означает «причудливый», и вот как причудливо понимали число музыканты XVII в.

Основа представлений о числе в эпоху Барокко – это *античные* взгляды на число. Совершенные консонансы (самые благозвучные

интервалы), согласно легенде, Пифагор связал с первыми четырьмя натуральными числами с помощью монохорда. Монохорд – элементарный музыкальный инструмент: он представлял собой деревянный ящик, на котором была натянута струна; по струне двигалась подставка, позволяющая делить ее на определенные части. Обнаружилось, что половина струны звучала на октаву выше, чем вся струна (2:1); пропорция квинты оказалась равной 3:2; кварты – 4:3. Открытые с помощью музыкальных звуков пропорции были перенесены на всю созерцаемую древними философами систему мироздания. Пифагорейцы полагали, что и небесные сферы звучат совершенными консонансами. Если издаваемый Землей тон принять за основной (1), то сфера Луны звучала в тон кварты (4/3), сфера Солнца – квинты (3/2), а сфера звезд и планет – октавы (2/1).

Для нас, грубо говоря, музыка – это просто музыка. Для человека барокко – отражение небесной музыки, музыки сфер – той музыки, о которой говорил Пифагор. Вера в музыкально-математическое устройство Космоса, в то, что все планеты звучат совершенными консонансами, просуществовала вплоть до эпохи Барокко. То есть, если верить тому, что Пифагор жил в VI в. до н.э., – это практически 23 века! Из курса физики, астрономии мы помним имя Иоганна Кеплера – немецкого математика, астронома, оптика и астролога, его три закона движения планет вокруг Солнца. Но для ученого они не были его «первоцелью»; главное в любом «научном» труде XVII в. – познание тайны Божественного Творения, которую Кеплер видел в Гармонии. В главном труде – трактате «Гармонии мира» – для Кеплера была важна именно Пятая книга, посвященная музыке сфер, где он пытается записать ее в виде конкретных звуков на нотном стане. Кеплер доказывает, что взятые вместе, планеты могут создавать консонантные аккорды друг с другом (и он определяет их!), но только в те моменты истории, когда планеты выстраиваются определенным образом.

XVII в. питал невероятный интерес к расчетам, связанным с небом, циклическими процессами в природе и космосе (в это время был изобретен телескоп). Не случайно еще при жизни были признаны композиторы, которые использовали числа и числовую символику, происходящую из астрономии и астрологии. Иоганн Маттезон в своем трактате «Совершенный капельмейстер» писал об утерянном цикле из семи сюит Д. Букстехуде, посвященном приро-

де и свойствам семи планет. Уже упоминалась Пассакалия Букстехуде и ее «астрономическая трактовка», связанная с воплощением лунных фаз.

Важная часть интерпретаций числовых знаков в эпоху барокко касается Священного Писания. И теологи, и музыканты той эпохи любят повторять, почти как заклинание, известное библейское изречение: «Бог создал все по мере, Числу и весу». Библейские числа – это то, что можно было посчитать в Библии: существуют огромные энциклопедии библейских чисел, созданные и в наше время и в далеком прошлом. Назовем лишь самые распространенные библейские числа: Единица как олицетворение Единого Бога, Тройка как Лики Троицы, 10 заповедей, 12 апостолов, 7 дней Творения, 7 смертных грехов и т.д.

Последний источник понимания символики барочного числа – каббала, о которой в статье уже подробно рассказано в связи с Фридрихом Смендом.

В барочных текстах бывает непросто провести грань между тем, где автор серьезно использует сакральные числа, и где просто играет с древними символами. С «числовой каббалой» связаны, прежде всего, «внешние» моменты музыкального текста, его оформление. Так, в первом издании «Гексахорда Аполлона» Иоганна Пахельбеля между предисловием и непосредственно нотным текстом вставлена таинственная страница под названием *Kabbala*, в которой зашифрован год издания сочинения.

Подытожим сказанное. Как нам кажется, решение проблемы числовой символики состоит не в ответе на вопрос, присутствует ли в барочных сочинениях числовая символика или нет. Наиболее важно другое: что делает «музыкальная» арифметика в музыкальной композиции, как она встраивается в музыкальное целое? Иначе говоря, числовая символика должна рассматриваться не как самодостаточный феномен, а один из конструктивных каркасов музыки и как один из ее важных смысловых слоев.

Символические интерпретации, однако, всегда останутся гипотезами, каким бы убедительным анализом музыки и знанием барочной ментальности не были они подкреплены, так как сам музыкальный текст по своей природе не может давать прямых указаний на числовую символику.

Числовые трактовки будоражат творческую фантазию любого музыканта, а самые «удачные» из них помогают создать яркие интерпретации, осмыслить и «прочувствовать» форму сочинений; неслучайно большая часть исследователей, занимающихся числовой символикой, связана с исполнительством. И в принципе, вполне можно представить себе ситуацию, когда «ошибочное», или даже наивное истолкование символики органистом порождает одухотворенное, художественно убедительное исполнение. Если впоследствии тот же музыкант зафиксирует свою символическую трактовку в тексте буклета к компакт-дису или даже в научно-популярной статье, осуждать его никто и никогда не станет.

С другой стороны – «чистая» наука: интерпретации, претендующие на высокую степень достоверности. Здесь от автора истолкования правомерно требуется широта познаний, владение лексиконном числовой символики от «а» до «я». Необходимо, изучая барочные трактаты, понимать, как мыслили образованные люди эпохи барокко, что за идеи приходили им в голову. В конце концов, научиться понемногу мыслить «по-барочному». И, в частности, в какой-то момент происходит осознание того, что в голове людей XVII столетия знаний и, особенно, идей было гораздо больше, чем сохранили нам «священные писания» эпохи, те же «мировые гармонии», например. Таким образом, предметом нашего интереса и изучения становятся не теория или практика музыки, по отдельности или в соотношении между собой, а ментальность того далекого времени – то, что порождало и теорию и практику, было очевидным и естественным в XVII в. и что сегодня нам так трудно «ухватить» с помощью научных процедур.

**Maria Blazhevich**

**NUMERICAL SYMBOLICS IN MUSIC OF THE GERMAN BAROQUE: MYTH OR REALITY?**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 65–70. doi: 10.17223/26188929/5/5

The article describes various sources of understanding of the Number in the XVII century. The author tries to answer the question of whether it is right to talk about the numerical symbolism in Baroque music.

*Keywords:* Number symbolism, organ music, Bach, Buxtehude, baroque music.

УДК 78.06  
doi: 10.17223/26188929/5/6

*Екатерина Горкунова*

## **ОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО РАЗБОРА**

В статье рассматривается осмысление художественного замысла с позиции внутреннего содержания. Для этого адаптируется лингвистическая теория эмотивности В.П. Шаховского в сфере музыкального анализа. Актуализируется понятие коммуникативного архетипа и его роль в смысловой нагрузке произведения.

*Ключевые слова:* Эмотивность, коммуникативный архетип, художественный замысел, хор, хоровое дирижирование.

Проблема постижения любого объекта искусства заключена в разрыве между восприятием двух субъектов: автора и реципиента. Невозможно достоверно представить, что мыслил, чувствовал автор в процессе создания своего произведения. Особенно если эти два субъекта – представители разных культур и эпох [1]. Мы можем лишь примерно понять.

Поэтому существует иная концепция восприятия текста, описанная в эссе французского философа и литературоведа Ролана Барта «Смерть автора». В своей работе он критикует как раз отождествление смысла произведения с контекстом жизни автора. Он считает, что наделить текст одной возможной интерпретацией – значит сильно ограничить текст. По мнению автора статьи, множество интерпретаций нормально для любого текста, а также являются двигателем человеческой культуры [2].

Таким образом, автор предлагает рассматривать текст как если бы он был анонимным. Тогда возникает логичный вопрос: что же такого содержит в себе сам текст, что придает ему смысловую нагрузку?

Ответ на этот вопрос пришел из другой науки – лингвистики.

### *Эмотивность*

Понятие эмотивности В.И. Шаховский впервые упомянул в своем труде «Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка». В системе языка эмотивность является семантическим компонентом слова. Это выражение эмоционального отношения субъекта к предмету речи [3, с. 58]. Эмотивность – это то же самое, что эмоциональность, но в системе вербальной коммуникации. Эмотивной функции речи не всегда нужен адресат, она стремится к самовыражению. Эмотив своей семантикой выражает эмоциональное состояние внутреннего «я», его сознания и психики. Слово же, называющее эмоцию (любовь, радость, грусть и т.д.), не является эмотивом, а служит лишь индикацией определенного понятия определенной эмоции. Эмоциональное поведение является знаком для их получателей [там же, с. 92].

Из определения следует, что понятие эмотивности включает в себя широкий спектр средств выразительности: лингвистические – слова, метафоры, эпитеты и т.д., и паралингвистические – интонация, жесты, тембр, динамика речи. Благодаря этому теория эмотивности легко экстраполируется в сферу музыкального анализа.

К тому же в вокально-хоровых произведениях, когда речь заходит об анализе текста, неудобство состоит в том, что последний делится на два плана: вербальный и авербальный, музыкальный [4, с. 5]. Концепция «эмотивного языка» позволяет отвлечься от несоответствия двух знаковых систем и объединить в один общий эмотивный план вербальный и музыкальный текст. Эмотивность расценивается как некий код, опредмечивающий музыкально и словесно эмоциональные переживания субъекта творчества. Эмотивность выполняет функции сигналов текста, которые обеспечивают субъекту интерпретации осмысление сначала содержательно-фактуальной, затем содержательно-подтекстовой и, в дальнейшем, содержательно-концептуальной информации [5, с. 27–28]. Содержательно-концептуальная информация музыкального произведения тождественна понятию целостного художественного замысла [4, с. 6].

Анализируя эмотивное взаимодействие вербального и музыкального языков музыкального произведения, можно заметить, что музыка выявляет скрытые эмотивные потенциалы вербального первоисточника.

Вокально-хоровая партия актуализирует интонационные неязыковые средства выразительности произведения (тембр, динамика, громкость и т.д.). Это придает неоднозначному художественному вербальному тексту с бесконечной эмотивной валентностью видимые очертания. Музыка в целом выявляет неясные эмотивные смыслы поэтического текста, которые являются частью содержательно-концептуальной информации поэтического первоисточника.

Таким образом, анализируя синтетический художественный текст, который представлен как итог интерпретации вербального первоисточника, хоровой дирижер пытается восстановить мыслительный процесс композитора и создает свою интерпретацию.

Поскольку носителями культуры являются как автор, создавший свое произведение, так и ценитель, его воспринимающий (в нашем случае это дирижер, изучающий партитуру), текст становится точкой схождения культур, обеспечивая «встречу субъектов» [6, с. 306], являясь, с одной стороны, письменно зафиксированным текстом, с другой – отправной точкой творческой деятельности исполнителя.

Совокупность отдельных эмотивных зон в музыкальном хоровом произведении выстраивается в эмотивный план. То есть, по сути, это – само произведение, динамически развернутое с точки зрения его эмоциональной нагрузки. Структура эмотивного плана и отвечает на вопрос «о чем произведение?».

Музыкальный язык формировался в соответствии со звуковыми сигналами окружающей природы, что создавало основу слуховому восприятию. «С позиции психологии восприятия музыкальное произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через пространственные представления с условным, локальным и специфическим включением временного фактора» [7, с. 161]. Сигналы, поступающие в организм из внешней среды на уровне электрохимических реакций, имеют форму ритмических колебаний, т.е. временных процессов. Также современная наука говорит о том, что музыка вызывает моторные, телесно-двигательные и цветовые ассоциации [8, с. 72–73]. Поэтому на возникающие на фоне мелодии гармонические последовательности, динамически разворачиваемые в совокупности с темпом и метроритмом, слушатель реагирует более сложными эмоциями.

Показано, что восприятие и анализ поступившей акустической информации происходит бессознательно. Осознание услышанно-

го – вторично и возникает либо ассоциативно, либо основываясь на уже имеющейся специальной информации, которую слушатель приобрел в ходе изучения музыкальных дисциплин.

Это послужило базой для формирования интонационного слуха, способного оценить динамику эмоционального содержания речевой, а позже и музыкальной фразы. Согласно Б. Теплову, интонационный слух является одним из трех основных компонентов музыкальных способностей – «ядро музыкальности» – ладовое, мелодическое и ритмическое восприятие [9, с. 304]. Способность к интонационному слуху является врожденным свойством и не зависит от возраста и музыкального опыта слушателя [8, с. 66].

Когда на мелодическом фоне возникают гармонические последовательности, которые динамически развиваются вкупе с темпом и метроритмом, эмоциональная реакция слушателя более сложна. К примеру, мажор и небывстрый темп рождают чувство покоя, ясности. А в сочетании с подвижным темпом активизируют настроение и вызывают ассоциации с чем-то радостным, веселым и бодрым. Медленный темп и минорный лад сигнализируют о чувствах некой грусти, тоски, возможно, элегичной чувствительности. Тот же лад и быстрый темп о чем-то напряженном и раздраженном. Восприятие и анализ поступившей акустической информации происходят бессознательно. Осмысление настает после, либо ассоциативно, либо полагаясь на «профессиональный» опыт, который реципиент приобрел в ходе изучения музыкальных дисциплин.

Смысловая нагрузка речевых, а позже и музыкальных интонаций складывалась в соответствии с потребностью в разных видах коммуникаций ввиду того, что жизнь древних людей чаще требовала объединения. Музыкальный язык, который мы знаем, формировался в соответствии с коллективным бессознательным и копировал простые средства выразительности речи: динамику, тембр, ритм, темп. Эти средства являются звуковым кодом, сигнализирующим о сути «музыкального послания».

Некоторые исследователи древнего музыкального фольклора выявляют особые типы музыкального высказывания, называя их «архетипическими». Социальное взаимодействие древних людей имело не так много вариантов, поэтому и типов музыкальных высказываний существует мало. В работах Д. Кирнарской выделено четыре архетипа коммуникации: «призыв» – обращение лидера к

обществу (берет начало с таких видов деятельности, как охота или война); «просиение» – обращение зависимого к объекту (слабого к сильному), который лежит в основе, по мнению Кирнарской, всей лирической музыки; «игры» – коммуникация между равными; «медитации» – обращение к внутреннему «я», вся духовная музыка [8, с. 78]. С.В. Шушарджан выделяет шесть музыкальных архетипов, добавляя к вышеперечисленным «Архетип Анимы» и «Архетип Мудреца» [10].

Вышеперечисленное можно расценивать как своеобразный звуковой код, на который при прослушивании срабатывают психологические подсознательные паттерны человека. По определению, архетипы – врожденные диспозиции, обуславливающие появление у конкретного индивида определенных мыслей, представлений, отношений, действий, снов, Являясь элементами коллективного бессознательного, архетипы присущи всем индивидам и являются результатом многовекового опыта наших предков, которые К. Юнг сравнивал с инстинктами у животных, только более высокого уровня. Врожденные паттерны психологических реакций на разные сигналы способствуют наиболее быстрому и адекватному реагированию на меняющуюся среду, что является необходимым условием для выживания.

Музыкальный архетип – более целостный образ, чем эмотивная зона. Как элемент коллективного бессознательного музыкальный архетип является неким мостом между разными культурами и эпохами. Нужно отметить, что не так просто встретить «чистые» архетипы в музыкальной литературе. В основном, встречаются смешанные акустические высказывания [10].

В заключение следует отметить, что в данной работе было раскрыто понятие и значение коммуникативного архетипа в сфере реальной музыкально-исполнительской деятельности, рассмотрены эмотивный подход к анализу музыкального произведения, универсальность эмотивного подхода, как объединение двух планов: вербального и музыкального, паралингвистических (тембра, динамики, штрихов, жестов и т.д.) и лингвистических (непосредственно речь) средств выразительности в один эмотивный процесс.

Опираясь на концепцию Р. Барта, автор придерживается мнения, что множественность интерпретаций не только нормальна ввиду того, что реципиент (слушатель, зритель и т.д.) реагирует

индивидуальными эмоциональными паттернами на объект искусства, но и важно для культурного прогресса. Наиболее существенным для создания убедительного исполнения является построить эмотивный процесс логично. Если слушатель уловил логику эмотивного процесса, если она увлекла его, то это значит, что музыка состоялась.

### Использованные источники

1. *Нагель Т.* URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Article/nag\\_kak.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/nag_kak.php)
2. *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
3. *Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. 192 с.
4. *Волкова П.С.* Эмотивность как средство выразительности языка (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова и Р. Щедрина) : автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 23 с.
5. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. 4-е изд., стереот. М. : КомКнига, 2006. 144 с.
6. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444 с.
7. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
8. *Кирнарская Д.К.* Психология специальных способностей // Музыкальные способности. М. : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
9. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. М. : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. 374 с.
10. *Шушарджан С.В.* URL: [http://www.teletest.ru/lectures/a14srkglse5ty84jnginbjyhyhsdfh0a0779c\\_/MuzTer-14.pdf](http://www.teletest.ru/lectures/a14srkglse5ty84jnginbjyhyhsdfh0a0779c_/MuzTer-14.pdf)

**Ekaterina Gorkunova**

### JUDGMENT OF THE ART PLAN OF WORK IN THE COURSE OF ITS INDIVIDUAL ANALYSIS

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 71–76. doi: 10.17223/26188929/5/6

Comprehension of artistic conception are considered in the article directly from the perspective of score. The author adapts the theory of emotivity by Shakhovsky in the field of musical analysis. The term of communicatory archetype and its role in composition's concept are actualized.

*Keywords:* Emotivity, communicatory archetype, artistic conception, choir, choral conducting.

## ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 78.07

doi: 10.17223/26188929/5/7

*Виталий Максимов*

### К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

В статье рассмотрены причины разрушительного «волнения-паники» у выходящих на сцену музыкантов, актеров и предлагаются пути преодоления его.

*Ключевые слова:* «волнение-паника», «волнение-подъем», сосредоточенность на исполнении, аутотренинг.

Выступление любого исполнителя перед публикой непременно связано с проблемой волнения перед выходом на сцену и во время исполнения. Проблема эта слишком серьезна, чтобы относиться к ней как к второстепенной. От ее решения во многом зависит успех или неудача выступления [4, 5]. Существует большой исполнительский опыт известных музыкантов, актеров, где вопрос о волнении ставится ими и разрешается с разной степенью успеха. Перед вами попытка автора обобщить мнения хотя бы части видных исполнителей, здесь же я использую и свой многолетний опыт выступлений на сцене.

Говоря о типах эстрадного волнения, уместно использовать удачную терминологию отечественной теории исполнительства Г.М. Когана. Он различал «волнение-подъем» и «волнение-панику» [8, с. 38]. На практике эти два типа существуют одновременно у каждого артиста, но в разных пропорциях. Абсолютное спокойствие перед выходом на сцену должно настораживать. Это плохое предзнаменование. Значит, нет мобилизации духовной и физической, нет собранности, нет вдохновения. Об опасности полного спокойствия, граничащего с безразличием, говорил, в частности Д.Ф. Ойстрах [2, с. 34].

Г. Коган, анализируя причины панического волнения, отбрасывает в сторону случаи нервного заболевания или недоученности произведения. Нетвердое знание играемого сочинения, его текста, не должно иметь места у серьезного музыканта.

Не совсем просто делать категорические выводы при разговоре об особенностях нервной системы артиста. Всегда ли мы можем определить четкую границу между нервной болезнью и тонкой невротической натурой художника? Известный психотерапевт М. Бурно призывает «не искать в каждой своей душевной трудности лишь плохое, уважать в себе психастеническое» [6, с. 134]. Музыкальный психолог Г. Цыпин развивает это: «В конце концов, психастеническое, невротическое – обратная сторона талантливости. Своего рода плата за неё... Обостренная чувствительность, повышенная реактивность нервной системы, легкая ранимость и уязвимость её, болезненная восприимчивость к негативным воздействиям извне – всё это приметы тонкой и сложной душевной организации... Меланхолия, грусть, щемящее чувство неудовлетворенности, трагедийность мироощущения – великолепно стимулируют художественную мысль, подталкивают её к творческому действию» [1, с. 79].

Следовательно, нужно учиться психологической самонастройке на творческий процесс, используя методы аутотренинга, самовнушения.

В чем, всё-таки, корни «волнения-паники»? Г. Коган утверждает, что паническое волнение возникает не от неверия в свои силы, а от переоценки события самого себя, своего предстоящего выхода на сцену: «Неотступные мысли о себе и есть причина волнения» [8, с. 37]. Речь идет о ситуации, когда исполнитель занят оценкой себя вместо сосредоточенности на своей работе. Если же не оценивать предстоящее выступление как суперважное событие – волнение само собой ослабевает, теряет остроту. Необходимо переключить свое внимание на то, что тебе предстоит сейчас на сцене сделать, взвесить еще раз трактовку произведения, поразмышлять о темах, о фразировке и т.д. Это очень мощное средство борьбы с ненужным, разрушающим волнением.

«Волнуйся не за себя, а за композитора!» – такой плакатик видел когда-то в артистической комнате Ленинградской консерватории. И тогда наступает прекрасное и необходимое «волнение-подъем», которое делает чудеса.

Большие артисты часто говорят о раздвоении на сцене. Они «волнуются в образе», но с холодным самоконтролем. Ф. Шаляпин писал так: «Когда я пою, воплощаемый образ передо мной всегда на смотру... Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует» [3, с. 87]. Пианист Д. Башкирев настоятельно требовал от своих учеников, чтобы они во время игры слушали себя [7, 9]. «Волнение в образе» как высшая форма сосредоточенности на исполнении является лучшим средством отвлечь исполнителя от панических мыслей о себе, влить в его душу творческое спокойствие», – писал Г. Коган [8, с. 37].

И ещё несколько полезных рекомендаций...

Уже в детстве надо развивать в ребенке привычку охотно музицировать при посторонних [8, 10]. С самого начала выступления должны быть радостными, праздничными событиями для исполнителя. Это должно культивироваться и во время обучения в училище и консерватории.

Очень важна память о первом выступлении – психологи утверждают, что успех производит положительные структурные изменения в психике человека и наоборот.

Необычайно важен фактор поддержки публики.

Выступления должны быть частыми, регулярными.

Не заостряйте слишком своё внимание на трудных технических местах. Музыкальный психолог В. Бардас писал: «Чтобы отвлечь себя от пугающей трудности, надо направить свое внимание на второстепенное, например, на малозначущую фигуру в аккомпанементе» [1, с. 97].

Режим дня перед концертом и в день концерта для каждого исполнителя индивидуален. Но и здесь важно не преувеличивать значения предстоящего выступления. Надо попытаться создать спокойный и светлый душевный фон.

Полезно заняться аутотренингом, мышечной релаксацией, почувствовать тепло в руках и ногах, наладить спокойное дыхание. Так поступают многие большие артисты.

Проблема сценического волнения требует фундаментального, пристального и глубокого изучения. Я пытался лишь приоткрыть пути к решению этого вопроса.

**Использованные источники**

1. *Цытин Г.* Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: М. : Интерпракс, 1994.
2. *Юзефович В.* Давид Ойстрах. М. : Советский композитор, 1960.
3. *Шаляпин Ф.* Сборник материалов : в 2 т. / сост. Е. Грошева. М. : Искусство, 1960.
4. *Воспоминания о В. Софроницком* / сост. Я. Мильштейн. М. : Советский композитор, 1970.
5. *Гофман И.* Фортепианная игра. М. : Музгиз, 1961.
6. *Бурно М.* Самовнушение и аутогенная тренировка. М., 1975.
7. *Леви В.* Искусство быть собой. М., 1977.
8. *Коган Г.* У врат мастерства. М. : Советский композитор, 1958.
9. *Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1941.
10. *Цытин Г.* Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984.

**Vitaly Maximov****TO THE PROBLEM OF SCENIC EXCITEMENT**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 77–80. doi: 10.17223/26188929/5/7

The article considers the causes of destructive "anxiety-panic" in musicians and actors on the stage and suggests ways to overcome it.

*Keywords:* "excitement-panic", "excitement-rise", focus on performance, auto-training.

УДК 78.07  
doi: 10.17223/26188929/5/8

*Виталий Максимов*

## **ЧТЕНИЕ МУЗЫКИ С ЛИСТА КАК МОЩНЫЙ СТИМУЛ ОБЩЕМУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

В статье излагается и доказывается тезис о необходимости для музыканта-исполнителя частой практики чтения с листа как метода расширения общемузыкального кругозора.

*Ключевые слова:* чтение с листа, общемузыкальное развитие, музыкант-исполнитель.

О пользе чтения с листа для развития учащегося музыкальная педагогика была осведомлена с давних пор. Высказывания на эту тему можно встретить ещё в трактатах Ф.Э. Баха, Х. Шубарта и других видных педагогов-музыкантов XVII–XVIII вв. Ко второй половине XIX в. требования по чтению нот с листа содержатся в программах всех авторитетных музыкальных заведений как в России, так и за рубежом [1, 2, 4]. Так, в Московской консерватории требования в этой области были весьма серьезные (в классах Н. Рубинштейна, Н. Зверева, В. Сафонова, Ф. Блюменфельда, Л. Николаева, Г. Нейгауза). И это не случайно. Чтение с листа представляет форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления [3] с музыкальной литературой. Перед музыкантом, читающим с листа, нескончаемой и пестрой вереницей проходят произведения различных авторов, художественных стилей, исторических эпох. Заметим, что читающий музыку за фортепиано находится при этом в особо выгодных условиях – наряду с репертуаром, предназначенным специально для рояля, он может пользоваться также оперными клавирами, аранжировками симфонических, камерных и вокальных опусов. Чтение с листа – это постоянная и быстрая смена новых

музыкальных восприятий, впечатлений, интенсивный приток богатой и разнохарактерной музыкальной информации.

Процессы музыкального мышления находятся в тесном, нерасторжимом единстве с процессом музыкального познания. «Сколько читаем – столько знаем» – эта давняя истина сохраняет своё значение и в сегодняшнем музыкальном образовании.

Специальные наблюдения показывают, что музыкальное мышление учащихся при чтении с листа заметно тонизируется, восприятие становится более ярким, живым, обостренным, цепким. Знакомление с новой музыкой – процесс, всегда имеющий особо яркую, привлекательную эмоциональную окраску. Чтение с листа способствует в конечном счете углублению, обогащению, качественному улучшению самих процессов музыкального мышления. Таким образом, чтение с листа – один из кратчайших, наиболее перспективных путей, ведущих в направлении общемузыкального развития музыканта.

К сожалению, в массовом учебном обиходе чтению с листа не всегда уделяется достаточно внимания.

До сих пор и нет разработанной методики чтения с листа.

Одно из главных условий при чтении музыки с листа заключено в мысленном опережении читающим того, что играет им в данный момент. Требуется «разведка глазами»: читающий окидывает взглядом некий отрезок музыкального текста, одновременно трансформирует ноты с помощью внутреннего слуха в адекватную звуковую картину, затем берет те или иные клавиши инструмента. Верна следующая формула: «вижу – слышу – играю». Чем опытнее читающий с листа музыкант, чем более развит его внутренний слух, тем дальше он «засматривает» вперед при игре, тем объемнее мысленно воспринимаемые им «дозы» нотного текста. В своей книге «Психология музыкальных способностей» известный психолог Б. Теплов пишет: «У лиц с высокоразвитым внутренним слухом имеет место непосредственное “слышание глазами”», превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое. У плохо читающих музыкантов дистанция между видимым в нотах и играемым на инструменте сокращается у них едва ли не до нуля. Из формулы «вижу – слышу – играю» выпадает среднее звено «слышу». Отсутствие при чтении постоянной «разведки» глазами и внутренним слухом ведет к тому, что игра становится формальной, аэмоциональной,

превращается в удручающе монотонное «переступание» с одних клавиш на другие. При чтении с листа очень важно следить за неотрывностью взгляда играющего от нотного текста. Неотрывность взгляда от текста тесно связана с умением играть не глядя на руки. Любые метания глаз при чтении с листа нежелательны, и чем их меньше, тем лучше. Ещё одно правило: при чтении с листа рекомендуется ориентироваться по графическим очертаниям нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур.

Узнавая в тексте различные аккордовые стереотипы по их характерному внешнему облику, квалифицированный «чтец» не испытывает необходимости в абсолютной расшифровке каждого звука на нотномосце.

Ещё неопытный «чтец» должен фиксировать и отмечать для себя в новом нотном материале уже известные ему из прошлого опыта типовые формулы фортепианной фактуры: гаммы, арпеджио разных видов, тремоло, альбертиевы басы и т.д. – это значительно упростит читку с листа. Умение распознать в незнакомом знакомое разгружает внимание играющего, пианист в этом случае читает как бы сквозь ноты, приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям.

И ещё несколько дополнительных рекомендаций. Читая за фортепиано новое произведение, пианисту нет необходимости с пунктуальной тщательностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста. Главный принцип: минимум нот – максимум музыки. Текстуальным сокращениям и облегчениям подлежат в первую очередь фоновые гармонические звукообразования (фигуративные орнаменты, аккордовые комплексы и т.д.), в то же время, мелодические рисунки, басы требуют к себе особо бережного отношения. При чтении с листа необходимо опознавать в нотном тексте и потом воспроизводить более или менее законченные, структурно завершённые музыкальные мысли: мотивы, фразы, предложения и т.д. Только игра по фразам способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску: напротив, характерное для неопытных музыкантов и плохих «чтецов» педантичное, сугубо механическое «вышагивание» от ноты к ноте, от клавиши к клавише – свидетельство глубокого непонимания важнейших закономерностей прочитывания музыкального текста.

Прежде чем читать музыку за инструментом, следует по возможности ознакомиться с ней посредством мысленного прочтения, проиграть её в уме. Это советовал еще Р. Шуман молодым музыкантам.

Прочитывание нотного текста «в уме», или «про себя» способствует выработке соответствующих внутренних музыкально-слуховых представлений, которые служат в дальнейшем надежной опорой при игре. Известно, что вслед за предварительным мысленным обзором произведения оно читается за инструментом значительно легче и точнее, заметно уменьшается число ошибок, игровых погрешностей, исполнение делается более свободным, уверенным, художественно убедительным.

#### Использованные источники

1. *Цытин Г.М.* Обучение игре на фортепиано. М., 1984.
2. *Алексеев А.Д.* Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971.
3. *Баренбойм Л.А.* Путь к музицированию. Л., 1973.
4. *Коган Г.М.* Работа пианиста. М., 1963.

**Vitaly Maximov**

#### **READING MUSIC AT SIGHT AS STRONG INCENTIVE OF ALL-MUSICAL DEVELOPMENT PERFORMING MUSICIAN**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 81–84. doi: 10.17223/26188929/5/8

In article the thesis about need for the performing musician of frequent practice of reading at sight as method of expansion of an all-musical outlook is stated and proved.

*Keywords:* reading at sight, all-musical development, performing musician.

УДК 782.1  
doi: 10.17223/26188929/5/9

*Элеонора Выбыванец*

## **ОБ ОПЫТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ КРАСНОДАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Рассматриваются место и роль спектакля в культурной жизни региона, его значение в восстановлении культурно-исторической памяти и связи поколений. Текст постановки анализируется в аспекте специфики интегральной сценической формы, объединяющей различные текстовые ряды, и интегрального действия синестезийных свойств восприятия. В фокусе внимания – функциональное многообразие и значимость музыкального ряда в раскрытии смыслов постановки.

*Ключевые слова:* роман В. Лихоносова, историческая правда, казачество, Гражданская война, интегративная сценическая форма, синестезия, коллажная музыкальная композиция, музыка Рахманинова, Свиридова, Слонимского и др.

Осень–зима 2017 г. запомнилась жителям и гостям Кубани рядом праздничных событий, посвященных 80-летию образования Краснодарского края. И, как всегда, не мог не откликнуться на столь значимую для региона юбилейную дату ее культурный форпост – Краснодарский музыкальный театр ТО «Премьера». Творческим коллективом был задуман и осуществлен спектакль, не совсем обычный для музыкального театра, а именно литературно-музыкально-драматическая композиция по мотивам известного романа Виктора Лихоносова «Ненаписанные воспоминания. Наш маленький Париж» (1986).

Однако, оттолкнувшись от внешнего формального повода – приуроченности к официальным торжествам, – спектакль, на мой взгляд, перерос (быть может, впервые в театральной истории края) в нечто *большее*. По замыслу его авторов – петербуржцев Николая Панина (режиссера и автора либретто) и Владислава Карклина (дирижера-постановщика и создателя музыкального оформления спектакля), на сцене в течение двух актов должны ожить события и персонажи многостраничной книги. Ожить в художественных об-

разах фигуры исторические – и лица безвестные, отдельные личности, и народные массы. Одним словом, все те, кто вершил историю кубанского края и его столицы Екатеринодара-Краснодара, неотъемлемой от истории причерноморского казачества и всей России. И кто, вместе с тем, был подхвачен, подчинен мощным движением некой неуправляемой и загадочной силе, которую прежде пытались постигнуть, называя смыслом, логикой и объективными законами истории, а сегодня ученые объясняют с позиций синергетики как результат стихийных бифуркационных процессов в социальной системе.

Спустя столетие события этого далекого прошлого нас бы не особенно волновали, если бы не продолжали влиять на сегодняшнюю жизнь. Ибо «любой человек, великий или рядовой, живет и действует в рамках исторических обстоятельств своей эпохи. Обстоятельства эти определяются всеми идеями и событиями предшествовавших эпох, а также идеями и событиями его эпохи» [10, с. 136]. Таково уж свойство истории: прошлое можно не помнить, но без его знания преодолеть порожденные им проблемы невозможно. В связи с этим подобный спектакль-воспоминание воспринимается чрезвычайно своевременным, даже злободневным. И вот почему.

Во-первых, важнейшим вопросом современной России стал вопрос социального, культурного и духовного *единения* нашего народа, преодоления классово-идеологических распрей, примирения «белых» и «красных», а точнее – сочувствие и понимание тех и других. Именно таковой, мне думается, и была внутренняя потребность, послужившая поводом к созданию постановки. Подтверждением ее актуальности служит живейшая эмоциональная реакция публики, до отказа заполнявшей зрительный зал на всех пяти спектаклях.

Во-вторых, давно назрела необходимость восстановления подлинной, не искаженной идеологической предвзятостью истории казачества с ее трагическим финалом и вынесения объективной оценки его исторической роли и значения. В данной связи нельзя не вспомнить полное отчаяния риторическое вопрошание автора романа В. Лихоносова, осмелившегося<sup>2</sup> выступить на его страни-

---

<sup>2</sup> Не забудем, что книга была написана и издана в СССР, в условиях идеологической цензуры.

цах от лица казачества: «Зачем ты приехал на нашу землю и молчишь...? Чем мы так провинились? Зачем же мы переселялись в стародубовских кибитках из Сечи Запорожской, мерзли на Ейской косе, разбивали вдоль Кубани сорок куреней? Наши дети, внуки и правнуки мокли под ливнями, кормили своей кровью полчища насекомых, лежали на холодной земле в секрете. А кто рубил первую просеку в Екатеринодаре? Кого посылали в конвое в Персию? А турок кто бил? А сады разводил...? Церкви и хаты строил, корчевал терновник? То-то. Так что же вы забыли нас, прокляли и ни единой доброй строкой не помянули столько десятилетий? Хотя бы чей-то слабенький голосок раздался!..» [7, с. 561].

В-третьих, проснувшийся интерес просвещенных кругов общества к глубокому осмыслению отечественной истории XX в. оформился в осязаемую потребность в знании «правды факта», ликвидации белых пятен и открытии некоторых стыдливо замалчиваемых страниц истории Гражданской войны. В особенности это касается выявления подлинной сути, облика и роли Белого движения, его вождей и героев – людей, оставшихся верными присяге и собственным убеждениям, честно и героически за них боровшихся.

Либретто постановки опирается на хронологический стержень романа, концентрирующийся вокруг событий социально-политической истории начала XX в., но с экскурсами и в XVIII, и в XIX столетия. Подобно обрастающему живой плотью остову, этот стержень «обвит» повествованиями о жизни и судьбах отдельных конкретных героев романа – в основном исторически реальных. И перед нами предстает достоверная и полная жизни картина целой эпохи, складывающаяся из событий, быть может, не столь универсальных и масштабных, но не менее значимых, полная подробностей уже ушедшего жизненного уклада, обычаев, нравов, человеческих характеров. Одним словом – объемная многослойная ткань, в которой слышны и речи героев, и голос автора, есть место и историческим документам, и частным воспоминаниям. На фоне «большой» (макро-) истории как истории движения и столкновения идей (Л. Мизес), череды политических, военных событий и экономических процессов разворачивается «малая» – локальная история кубанского региона и микроистории частной жизни, в особенности «...“устная история” как проявление личной исторической памяти людей» [2, с. 21]. Именно по такой истории, представшей – помимо

официальных документов – в воспоминаниях, дневниках и письмах персонажей, воссоздана в романе (и, соответственно, в сценической композиции) целостная картина минувшего.

Быть может, сам того не осознавая, автор романа попал в русло развивавшегося с конца 60-х гг. ушедшего века и актуального сегодня направления исторических исследований, именуемого *историей повседневности* (или историей снизу). Предметом последней является «природно-телесное и лично-общественное бытие / поведение человека [как] необходимая предпосылка и общий компонент всех остальных форм людской жизнедеятельности» [5]. При этом, поясняет Н. Пушкарева, микроисторики поставили анализ переходных и переломных эпох, т.е. опыт экстремального выживания в условиях войн, революций, голода, террора, стихийных бедствий, в центр истории повседневности. Подобный исторический срез обыденной жизни персонажей, вписанной в историю общества, с одной стороны, позволяет представить их в многосторонней и противоречивой индивидуально-человеческой сути – как в действенно-практическом, поведенческом аспекте, так и в лирико-психологическом (чувства, мысли, переживания, намерения, воспоминания), создавая «ментальный макроконтекст событийной истории» [11]. С другой стороны, помогает образно, в лицах, следуя индуктивным путем постижения общего через отдельное (жизни, «повседневности» отдельных людей) восстановить историю «всеохватности и целостности» [там же].

Такой подход и осуществлен как в романе, так и в постановке: все катаклизмы времени, все исторически значимые события в судьбе страны преломляются через отношения, миропонимание и жизненные перипетии конкретных героев. Однако театральная постановка, не тягаясь с романом по информативной полноте и глубине исследуемой области, отнюдь не является его кратким театрализованным изложением. Театр всегда, еще со времен Античности, обладал рядом неоспоримых преимуществ по отношению к литературному слову: доступностью, наглядностью и непосредственностью воздействия на человека, способностью напрямую вызывать эмоциональный отклик и эмпатию, внушать большой массе людей какие-либо идеи и настраивать на определенный ход мыслей, без особых усилий расширить их социальный опыт, знание жизни и др. Обладая всем этим, данная постановка не только популяризирует ро-

ман, но актуализирует его содержание и вносит новые смыслы своим собственным арсеналом средств.

Основной «тональностью» постановки для нас стало ощущение горькой и безвозвратной *утраты*. Не самого ушедшего не столь давно прошлого, трагические ошибки которого никто не в силах исправить, но памяти о нем. Восстановить ее, очистив от превратных толкований (которые гораздо опаснее забвения), помнить о пронесшихся над Россией в начале XX в. исторических бурях, вихрем затянувших и разрушивших, растоптавших миллионы жизней, судеб, вековые культурные традиции, этические устои и основы национальной самоидентичности, – обязанность потомков. Стоит также великих сожалений утрата альтернативных возможностей и путей развития страны (если не хода мировой истории в целом), упущенных вместе с помянутыми духовными и материальными ценностями и их носителями – учеными, изобретателями, художниками и просто поколениями совестливых, благородных и мастеровитых людей-тружеников, составлявших некогда мощный социальный, интеллектуальный, технический и художественный потенциал отечества. Постановка звучит своего рода реквиемом по разрушенной и забытой прежней России, о такой, какой она могла бы быть.

Каким же образом, какими средствами создается подобное впечатление? В поисках ответа обратимся к рассмотрению основных составляющих данной композиции и их совместному функционированию, включая литературно-сюжетный и вербально-текстовый компоненты, сценическую актерскую и танцевальную пластику и движение, сценографическое оформление (свет, кинопроекция, костюмы и реквизит) и, конечно, музыку, звучащую на протяжении почти всего спектакля.

Постановка с подобным структурным составом представляет собой жанровую модификацию музыкально-театрального представления – *интегративную сценическую форму* (Н. Коляденко) [6, с. 109], компоненты которой функционируют по законам не только собственной образно-языковой организации, но создают качественно новое системное образование, не сводимое к простому суммированию воздействий каждого из искусств. В основе же их системного интегрирования в представлениях реципиента лежит, как убедительно показано в работах Б.М. Галеева, И.Л. Ванечкиной, Н.П. Коляденко и их последователей, способность человече-

ской психики к синестезии – симультанным соощущениям, принадлежащим различным модальностям – слуховым, зрительным, моторным. Их ассоциирование осуществляется как в подсознательных психических процессах, так и на уровне сознания – при условии надлежащей компетентности реципиента. В результате в головном мозге последнего значительно интенсифицируется и ускоряется обработка чувственных ощущений, одновременно идущих по разным каналам «за счет многоуровневой кодировки» [1, с. 164], повышается общая рецептивная активность и заинтересованность, возрастает эмоциональная яркость и запоминаемость впечатлений.

В рассматриваемом спектакле наблюдаются два типа проявления синестезии. Первый возникает как эффект извне заданной постановщиками связи по смежности различных рядов художественного текста, относящихся к разным видам искусств. Синтез их уже предусмотрен театрально-жанровой спецификой, но окончательно осуществляется в сознании реципиента. Второй тип – это возникающие во внутреннем психологическом пространстве субъекта «квазисенсорные образы различных модальностей» [12, с.341], обусловленные «сущностной синестетичностью самой музыки» [3, с. 26] и актуализируемые в процессе её восприятия и интерпретации. Оба типа межчувственных ассоциаций в музыкально-сценических видах искусств ассимилировано решают задачу постижения образного содержания. В подтверждение сказанного обратимся к тексту спектакля.

Исходные элементы, почерпнутые из романа, – сюжетная канва, персонажи и литературный текст – по понятным причинам в либретто постановки претерпели существенные купюры и были несколько изменены. Однако бережно сохранены главные линии романа – историко-эпического повествования и лирико-драматическая, позволяющие погрузиться в историческую атмосферу, быт и нравы людей данного времени и места, почувствовать отношение автора к своим героям и – что особенно привлекает – специфический тип характера казачества: с его постоянной готовностью к походным тяготам, ранам и гибели, верностью воинскому долгу, неприхотливостью в быту и близостью к земле, а также горячностью, бескомпромиссностью и повышенным чувством собственного достоинства. Кроме того, в темпоральном измерении в спектакле постоянно чередуются воспоминания о прошлом с дей-

ствием в описываемое время и в отдаленном будущем. Например, в сценах Калерии в старости, в которых из ее уст звучат воспоминания очевидцев городской жизни и авторские исторические обобщения, размышления и комментарии. А также в снах Луки Костокрыза, в которых воссоздаются картины времен освоения Кубани или Конвойной службы при императорском дворе.

Существенной составляющей действия – его фоном и контекстом – является сценографический ряд (художник-постановщик и автор видеоконтента Татьяна Баранова): проекции подлинных фотографий исторических лиц, событий, документов, городских видов и исторических мест Екатеринодара, а также отметки хронологических вех. Вместе с видеоконтентом – хроникальными киносъемками событий с участием царя и свиты, фронтовых будней на полях Первой мировой – он восполняет все, что невозможно воспроизвести в сценическом действии или потребовало бы дополнительного времени и усилий. Иногда же отдельная броская деталь декораций становится важным смысловым мотивом сцены, невербально досказывая ее содержание. Так, в эпизоде привоза похищенной Петром Толстопятом Калерии в гостиничный номер вполне красноречива – и здесь художница следует за романом – висящая на стене репродукция картины Виктора Жюльена Жиро (1840–1871) «Работорговец». Она становится знаком, подчеркивающим скрываемое за гневными репликами состояние страха, стыда и беспомощности девушки перед своеволием Петра – офицера армии, позволившего себе подражать обычаям черкесов. В свою очередь, его желания и намерения «материализует» пластическая группа за прозрачным занавесом: дама, полулежачая на кушетке в объятиях мужчины.

Однако в прояснении ситуации данной сцены и ее последствий, в обрисовке повадок героев еще более точны и убедительны музыкальные фрагменты: хор «Не садися возле меня» на фольклорный текст из средней части хорового концерта С. Слонимского «Тихий Дон» и следующий за ним без перерыва хор «Эх ты, зоренька, зарница, рано на небо взошла». Слушатель улавливает в них и робкое, едва пробуждающееся чувство Калерии к Петру (сольный зачин альта), и бесшабашное – на грани с разбойничьим – удалство красавца-казака (мужской хоровой припев, близкий песням вольницы, и строевая кавалерийская *Эх ты, зоренька* с ритмическим остинато

малого барабана). Почувствует также горячность и торопливость Петра, который своим пренебрежением приличиями (светскими правилами знакомства с девушкой) рискует стать вместе с ней объектом людской молвы. Выраженным народно-песенным строем, характерным для южной традиции – своеобразием интонационно-ладовой организации (диатоника с переменностью II, III и VI ступеней, дорийский и фригийский – с оттенком причета, мольбы – интонационные обороты, сопоставление разновысотных участков лада с основной и побочной верхнеквинтовой ладовой опорой), фактуры (бурдонирующий 3-голосный бас, статичный колорирующий «дышкант»), приемами вокализации (напевный полуговор, глиссандирования, форшлаги, свист) музыка указывает и на социальную принадлежность героев к казачеству и на превалирование в их мировоззрении глубоко народных черт. Позерство Петра, демонстрирующего свой красивый голос, а также цель его затеи раскрывает исполняемая им под фортепиано начальная строчка романса «Обойми, поцелуй». Неосуществленность же его мечтаний обыгрывается иносказательно шуточной казачьей песней «Гей, в саду пташечка», не без иронии повествующей о тщетности попыток поймать птичку.

Характеризуя средства решения данного эпизода, мы акцентируем – что естественно для музыкально-драматического спектакля – музыкальный ряд, который составляют фрагменты – краткие либо относительно законченные – музыкальных произведений, принадлежащих разным композиторам и различных в жанрово-стилевом отношении. Такой коллаж хорошо известных и самодостаточных музыкальных образцов, не представляющий собой самостоятельной целостности вне связи со сценическим действием, тем не менее, драматургически скрепляет воедино всю композицию, компенсируя неизбежную фрагментарность и клочковатость повествования, прочерченного пунктирно. Более того, все внемузыкальные слагаемые постановки подпадают при восприятии под мощную психологическую эмпатию музыки. Она становится то фоном мелодекламации, то центральным по эмоциональной весомости знаком; непосредственно вплетается в действие либо образует его «закадровый» контекст.

Таким образом, можно говорить а) о многофункциональности музыкального ряда в интегрированном тексте данного спектакля и

б) о наблюдаемом в последнем эффекте интертекстуальных взаимодействий: в базовый литературно-драматический текстовый ряд внедряются тексты музыкальные или музыкально-поэтические, побуждая осмысливать первый на принципиально ином уровне – еще и невербально, следовательно, эмоционально ярче и непосредственнее, с более рельефной репрезентацией смысла того или иного сценического эпизода, нередко с привнесением новой семантики образов и ситуаций, тем самым углубляя, расширяя или аффективно переокрашивая содержательное пространство действия.

Чтобы убедиться в правомерности данного положения, продолжим рассмотрение роли музыкально-звуковых образов в спектакле на других примерах, сосредоточив внимание на анализе их функций в постановке.

Музыка *звукоизобразительно иллюстрирует* действие, одновременно внося свои выразительные нюансы и смыслы или, точнее, заставляя их домысливать. Так, в сцене из 2-го акта – в вагоне поезда, где Николай II описывает в письме супруге свои впечатления о Кубани, – звучит 3-я часть («Ночь», оркестровая партия) кантаты Г. Свиридова «Снег идет». Своим размеренно-безостановочным круговращением (остинатной ритмо-гармонической формульностью, мелодическим и артикуляционным однообразием, варьируемым лишь приемом вертикальных перестановок) музыка порождает ясные ощущения монотонного и неумолчного стука колес, мерного течения времени в безмолвии ночи и погруженности царя в интимный мир личных переживаний в момент общения с близкими. Но это внешнее спокойствие вкупе с мирно-благодущным тоном письма у осведомленного слушателя вызывает тревожные предчувствия: царь беспечен, идеализирует народ, не чувствует накаленности обстановки, а неумолимо уходящее время приближает роковой час – крах самодержавия и прежней России.

В изобразительной и одновременно *символической роли* выступают и немusикальные звуковые образы – фонограммы колокольного звона (официальные торжества), паровозного гудка (приезд императора), нарастающего гула пчелиного улья (приближение катастрофы) и отдаленных взрывов (война).

В ряде эпизодов музыкой очень точно *обрисовывается контекст действия*, в частности время, социально-культурная среда и конкретное место, поскольку «всякой цитате присущ некий семан-

тический комплекс, ассоциативно связывающий данный пример со смысловым (стилевым, образным, историческим) контекстом первоисточника цитаты» [9]. Звучание даже нескольких тактов музыки осуществляет более точную и почти мгновенно узнаваемую реконструкцию исторических реалий, нежели пространное описание или изображение. Прежде всего, следует назвать особенно популярные на рубеже XIX–XX вв. романсы, баллады или пьесы для духового оркестра, часто исполнявшиеся не только на театральных подмостках или в концертах, но и в ресторанах и городских садах. Ярким знаком времени становится вальс А. Джойса «Осенний сон», исполняемый духовым оркестром в мизансцене Манечки. Она описывает в дневнике свадьбу Калерии и Дёмы Бурсака, а *музыкальный подтекст* сообщает о непрочности их любви, которой суждено развестись, словно сон. Сама же Манечка – с ее светлой душой, грациозностью, добрым жалостливым сердцем и редкой духовной стойкостью – характеризуется фрагментом из II части Симфонии № 3 С. Рахманинова. Акварельная прозрачность начальной темы (у солирующей скрипки), её хрупкая красота и ласково утешающие нисходящие интонации на хореической стопе весьма созвучны чертам Манечки. И раскрывается её образ в спектакле так же не сразу, подобно тому, как постепенно включается в звучание *Adagio* весь оркестр и, словно набирая силу, тема вырастает в бесконечно льющуюся, полную экспрессии лирическую кантилену. Диалог героини с любимым братом Петром пластически дублируется танцем балетной пары, визуально раскрывающим их трогательно-нежные отношения и восхищение друг другом.

В спектакле звучат ставшие своего рода *эмблемой эпохи* романсы Н. Зубова в сопровождении гитары и скрипки: «Очаровательные глазки» (при встрече Петра и Калерии, вскоре после похищения, в «Чашке чая» и их диалоге-пикировке), «Я обожаю» (Калерия, Петр и Дёма в ресторане гостиницы), создающие волнующую атмосферу любовных надежд и признаний), «Не уходи, побудь со мною» (приезд Дёмы после лечения в Каневскую к Калерии), раскрывающий своим страстным музыкально-поэтическим содержанием скупое или вовсе не высказываемые чувства и мысли обоих. Та же музыка, но преображенная открытостью, полнокровностью и зрелой завершенностью выражения идеального чувства, так и не состоявшегося в реальности, – Романс из «Метели» Г. Свиридова – звучит при

встрече героев после долгих лет разлуки в Постскриптуме спектакля, своей репризностью символизируя финал их отношений. В связи с этим не случайно музыкальной лейтхарактеристикой образа пожилой Калерии избран элегический фортепианный ноктюрн М. Глинки «Разлука».

Более последовательно прослеживается в действии и раскрывается музыкально линия взаимоотношений мадам В.(Юлии) и Петра: от случайного знакомства, вспыхнувшей любви и тайных встреч через разразившийся скандал в свете, испытания и драматические повороты судьбы – к обретению друг друга вновь и счастьем взаимной любви. Всю силу переполняющего их чувства без слов выражает протяженный фрагмент (весь 1-й раздел) одного из самых проникновенно-лирических созданий С. Рахманинова – Adagio из II Симфонии. Её широко и вдохновенно разливающаяся «бесконечная» мелодика, отталкивающаяся от национальных русских праинтонаций, с попевочно-вариантным типом развития и эмоциональной непосредственностью высказывания вызывает представление об идиллической русской природе. В свою очередь, возникает параллель с естественностью, безыскусностью подлинного любовного чувства как мощного, не знающего преград сверхрационального зова сердца. Музыка Adagio становится лейтобразом их любви, не подвластной времени, невзгодам и социальным препятствиям, через которые проходят герои постановки.

Испытанию любви Петра к замужней Юлии – общественным порицанием и последовавшим за ним разрывом, горьким разочарованием и ощущением иллюзорности надежд на счастье – посвящены две сцены. Первая сцена –разбирательство факта адюльтера у князя Трубецкого, где фоном мелодекламации – оглашаемых писем Юлии и её мужа – избрана II часть «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Являя собой «печально-ностальгический образ русского бала» – придворного и великосветского ритуала, среды общения и воплощения красоты и благородства – музыка вальса обретает, по мнению А. Ляховича, черты гротесковости (создаваемой скрежещущими аккордами медно-духовых с сурдинами), определяющей его мистический, почти инфернальный оттенок. В контексте спектакля данный образец можно истолковать как музыкальную метафору всеильности условностей, мнений и представлений об офицерской чести высшего света, решающего жизни

и судьбы своих представителей без всякой снисходительности. Кстати, в аналогичном значении эта музыка уже звучала после ссоры в ресторане вспыльчивого Петра с Ф. Шаляпиным, закончившейся дракой: Петр счел поведение певца оскорбительным для своей чести и репутации своих спутников – Калерии и Дёмы. А всю запальчивую разудалость, безудержный размах рукопашной схватки двух могучих характеров великолепно акцентирует звучание песни «Вдоль по Питерской», входящей, кстати, в популярный репертуар Шаляпина.

Вторая сцена любовной драмы Петра – его объяснение с Юлией, приехавшей в Екатеринодар за письмами. Диалог героев сопровождается романсом Л. Калишевского «Но это только сон», который призван усилить мотив обманчивости любовных упований. В момент встречи раненого Петра с Юлей-сестрой милосердия в лазарете в 1915 г. снова звучит лейттема их любви, договаривающая все без слов. С новой силой вспыхнувшее чувство и вынужденное расставание нашедших друг друга героев, оказавшихся в эпицентре Гражданской войны в станице Уманской, осенено затаенным звучанием свиридовского «Венчания» (из «Метели»). Ясно считываемый здесь подтекст гласит, что Божественный промысел скрепляет брачными узами истинно любящих вопреки всем обстоятельствам. Наконец, завершение этой линии – встреча в Париже 20-х гг., опознаваемым музыкальным топосом которого стала нежно-меланхоличная Гимнопедия I (оркестровая версия) Э. Сати, своим странновато-нездешним звучанием отличная от всей музыки спектакля. Счастливое воссоединение пары снова сопровождается рахманиновским Adagio, образующим арочную драматургическую конструкцию. А впечатляющей метафорой окрыленности супругов решением вернуться на родину, торжества духа над материально-телесным довольством заграничной жизни звучат финальные такты «Поэмы экстаза» А. Скрябина в «светоносном» До-мажоре.

Та же полифункциональность присуща музыкальным образцам, характеризующим события Первой мировой войны. К примеру, протяжная казачья песня «Ой, да разродимая моя сторонка» из «Тихого Дона» С. Слонимского звучит в эпизоде чтения наказным атаманом Возвращения царя по случаю начала войны и выражает потаенные и старательно отгоняемые казаками тоскливые предчувствия возможной гибели. Песня «Милосердная сестра» звучит в

сцене царскосельского лазарета на фоне проекции поля сражения с телами раненых и убитых и повествует об ужасающих реалиях военных будней, вызывая сильнейшую аффективную реакцию слушателей. Напротив, начало песни Ю. Морфесси «Рвемся в бой», пропетой в лазарете раненым Петром, – это и примета социальной психологии времени с его патриотическим подъемом, и дополняющий штрих к характеру героя – отважного, но склонного к браваде и скоропалительным решениям.

В приведенных примерах музыка столь же убедительно, как и в создании исторического контекста, демонстрирует несравненную способность *эмоционально окрашивать* любую сценическую ситуацию или характер персонажа. Так, воспоминания пожилой Калерии о беззаботно-радостной и счастливой жизни города ее юности живописуются не столько сценическим действием (масса гуляющих на заднем плане за прозрачным занавесом), сколько своего рода музыкально-жанровым обобщением – искрометной полькой И. Штрауса «Трик-трак». Атмосферу же Екатеринодара осенью 1910 г., перед беспорядками в городе – внешне благостно-тихую и вместе с тем тревожно-настораживающую – характеризуют соответственно Ноктюрн опус 9 № 2 Ф. Шопена, а затем Прелюдия соль-минор опус 23 № 5 С. Рахманинова, играемые ученицей Калерии.

Это свойство музыки необыкновенно *усиливать эмоциональный модус* действия, запечатлеть тонкие эмоциональные градации образа, а также подчеркнуть важный сюжетный мотив демонстрирует, в частности, эпизод последней мирной встречи героев в Екатеринодаре перед эмиграцией в 1920 г. Проникновенно-интимный тон романа Н. Ширяева «Сияла ночь» становится резонатором печально-тревожного, полного боли состояния покидающих родные края героев, принужденно расстающихся со всем близким и дорогим. Но последующий рассказ Петра о сне, в котором покойный уже Государь упрекает свой Конвой в предательстве, показывает его решимость остаться верным присяге, значит – покинуть Россию. Смыслы, составляющие подтекст действия, выявляет «Баллада о короле» А. Вертинского на текст Н. Агнивцева, образующая смысловую арку к мистическому «последнему балу» из «Симфонических танцев». Отвлеченно-легендарный сюжет баллады воспринимается в данном контексте как иносказательное соответствие реальным фактам: безголовый, рассеянный король – это

император, не сумевший удержать корону и власть, первый народный бал в зале, затынутом красным – кровавый апофеоз революции, преклонивший колено перед ножом король – царь, безвинно принявший смерть вместе с семьей.

Предсказание же его участи содержалось несколько ранее: в окружении детей Царь и Царица тихо вальсируют и уходят за кулисы. Глубинный смысл этой пластической сцены раскрывает хор «Любовь святая» из музыки к спектаклю «Царь Федор Иоаннович» Г. Свиридова. Его возвышенно-просветленное и как бы радужно переливающееся звучание диатоники, обусловленное постоянными мягкими смещениями ладогармонического устоя, черты архаичности в гармонии, приносящие ощущение исконности, создают чистый образ истинной прекрасной любви, вечной и всеобъемлющей – святой любви Господа и Божьей Матери к своим чадам, и любви, понимаемой композитором (по словам А. Белоненко) как «сущность души человека». Более того, хор «Любовь святая» можно истолковать как аллюзию на святость прошедшего свой крестный путь любящего семейства Николая II.

Музыке Г. Свиридова спектакль обязан самыми пронзительными по силе воздействия моментами, связанными с трагическими потрясениями революции и Гражданской войны. Среди них сцена молитвы и размышлений атамана Бабыча о судьбе России, оказавшейся на краю пропасти, и собственной участи после отречения царя. Звучащий при этом хор № 7 «Зорю бьют» из концерта «Пушкинский венок» позволяет почувствовать всю остроту потерянности и одиночества персонажа, его глубочайшую погруженность в себя, в круг неотступных мыслей (медленная тихая хоральная последовательность выдержанных созвучий, повторяемая неизменно в манере чаканы), изолированность от внешнего мира, сигналы которого доносятся издалека, и трагические предчувствия (суровый монолог баса, символика гласа «трубы предвечной»).

Массовая сцена, запечатлевшая военные бедствия народа – ободы обескровленной, отступающей Добровольческой армии, бесконечную вереницу несчастных беженцев, сцены боев (в кинопроекции) – именно благодаря музыке свиридовского хора «Матушка-Русь» из «Весенней кантаты» производит неотразимое эмоциональное воздействие и вырастает до уровня философско-художественного символа – плача по могучей, но извечно бед-

ствующей, униженной и страдающей Родине. Внешняя статика сценического решения не замечается за высочайшей экспрессивностью и динамизмом разворачивающейся *музыкальной* фрески.

Именно с этой сцены начинается самая напряженная часть спектакля, на которую приходится эмоциональная кульминация и зона катарсического переживания у зрителя-слушателя. Она живописует трагедию Гражданской войны – чудовищную по остервенелости и бесчеловечности вражду соотечественников, а часто и близких родственников. Живописует глазами очевидца событий – Манечки, описывающей их в дневнике: об армии Л. Корнилова и судьбе генерала, об обстрелах и рвущихся снарядах, о положении горожан при постоянной смене политической власти в городе, о жалости к раненым красным в лазарете. На сцене же – пластическая группа ряженых как аллегория мимикрии обычных городских обывателей вроде Попсуйшапки, вынужденных приспособливаться к условиям времени. Их сменяет сцена ожесточенного боя между большевиками и сторонниками Белого движения, акцентирующая мотив братоубийственного – в буквальном смысле – характера войны. Объединяюще-обобщающим началом всей этой многоэпизодной сцены является музыка 5-й части («Развязка») Симфонической сюиты С. Прокофьева «Портреты» по опере «Игрок». В сюите музыка кульминационной картины игорного дома изображает фатальное вращение рулетки (остинатные повторы фигуры *circulatio*) и выражает предельный накал страстей присутствующих. В постановке же она обретает совершенно иной смысл: игорный азарт превращается в угар бешеной кровопролитной схватки – с хлещущим ритмом скачки, «лазгающими» короткими мотивами и политональными «скрежетаниями». Данный пример хорошо показывает, насколько важна синестезийная активация восприятия при считывании «целостного смысла образа» (Н. Коляденко) в интегрированных сценических жанрах.

Развязкой собственно сценической в рассматриваемой части постановки снова становится хоровая сцена с символической пантомимой на «мертвом поле» после сражения: женщины – сестры милосердия, жены и матери ходят среди тел, оплакивая погибших; души-тени жертв, восстав, уходят в туман, в вечность; женщины со страхом, неловко оттаскивают прочь оставшееся на поле оружие. «Кодовым знаком» внутреннего смысла сцены становится музыка

второй части кантаты «Снег идет» Г. Свиридова, выражающая глубочайшую скорбь и страстную жажду мира, жизни – хор «Душа моя, печальница». Поэтический текст Б. Пастернака – о тихих рыданиях по мучениям жертв души, ставшей их усыпальницей, погостом, где перемалывается «все бывшее». Простейшая безыскусная мелодия с нисходящими хореическими терциями и секундами, однообразный убаюкивающий ритм, застылость повторов – все эти музыкальные особенности в сочетании со стихами создают образ колыбельной Смерти и вырастают во вселенский музыкально-поэтический плач по страшным последствиям революций и войн.

О превалировании синестезийных эффектов второго типа, к которым предрасполагает сама музыка, может идти речь в случаях, когда музыкальный ряд становится основным носителем эмоционального содержания драматической ситуации или поступков персонажей, а также создает контекстные условия действия.

В первую очередь это относится к интродукции – музыкальной предвестнице событий и «атмосферного фона» постановки в их невербальном, эмоционально-чувственном модусе. Такой обобщенно-сжатый образ предстоящего спектакля задает начало I части (до побочной темы) «Симфонических танцев» С. Рахманинова. В музыке слышится многое: и стремительно захватывающее звуковое пространство полифонической партитуры напряжение, в возрастающих волнах которого видится натиск некой зловещей силы, и динамичность смен музыкальных «событий»; не ускользают от внимания жанровые и звукоизобразительные детали – напористый остинатный ритм скачки, трубные сигналы, перерастающие то в призывные фанфары, то в звуки сабельных ударов. Внимательный слух выделит в самом начале неуклонное хроматическое нисхождение у струнных, образующее продолжительную музыкально-риторическую фигуру *passus duriusculus* (символ скорби, страданий), а вслед за ней – роковые удары аккордов *tutti* на *ff*, образующие – как отметил исследователь В. Грачев – графику креста [4].

Перечисленные музыкальные структуры вызывают многочисленные ассоциации, в том числе синестетического генеза, и служат проводником к обобщенной сюжетности музыки, корректируемой содержанием постановки. Поясним сказанное.

Как свидетельствует балетмейстер К. Голейзовский, С. Рахманинов использовал в «Симфонических танцах» наброски к неосу-

щественному балету «Скифы». Если предположить, разделяя версию Грачева, что образ варварского (скифского) буйства становится в «Танцах» образом Апокалипсиса, наступившего – в представлении С. Рахманинова – в России после 1917 г., то правомерно провести соответствующую содержательную аналогию с интродукцией спектакля, запечатлевшей переворот, разгорающийся пожар войны, сражения, тотальные бедствия и смерть...

В массовой сцене начавшихся в городе в 1910 г. беспорядков – погромов, поджогов, грабежей и стихийных выступлений против властей – главными выразительными средствами становятся сценическая актерская пластика и музыка. В действиях перевозбужденной толпы, носящей не столько изобразительный, сколько символический смысл (люди приводят в движение безжизненное тело убитого гимназиста, удерживая его вертикально, двигая его руки и ноги), прочитывается чья-то попытка манипулирования людьми, циничного использования смерти человека в политических целях. А музыкально-поэтическое метафорическое обобщение и резюме происходящего дает хор С. Танеева «Посмотри, какая мгла»: стремительно-беспокойный начальный оборот (стаккато, *pp*), имитационно «мелькающий» во всех голосах, вызывает визуально-психологическое ощущение растерянности и призрачной неправдоподобности окружающего мира и – если продолжить аналогию – замутненности сознания, «мглы» в головах.

Совершенно отчетливые синестетические визуально-пространственные и тактильные представления вызывает музыка вступительного раздела I части («Дворцовая площадь») Симфонии № 11 Д. Шостаковича в сцене, когда стареющая Калерия повествует о тяжелых временах обживания казаками земель Тамани, Ейской косы и Правобережья Кубани: их широких и гулких пустынных пространств – степей, лиманов и плавней, первобытно-нетронутой природы, безлюдья, холода и безмолвия. Музыка, приподнимая над сюжетно-событийным рядом, позволяет эмоционально ярко сопережить эту «пространственно-временную диспозицию, в которой дается музыкальное ощущение» событий [8, с. 225].

Истории казачества, специфике его социального статуса и психологии посвящен еще ряд сцен спектакля. Так, вспоминая свой сон старый казак Лука сетует о забвении старых казачьих родов, заброшенных могилах прежних атаманов, о нынешнем упадке

казачества, не помнящего славного прошлого. Одновременно на сцене предстает группа казаков в форме и звучит вначале протяжная казачья песня «Ой, не развивайся ты, сухой дуб», повествующая о казачьей доле воина и хлебопашца: о военном походе, дороге, прощании, а следом – Марш генерала Скобелева, символизирующий в данном контексте принадлежность казачества к доблестному русскому воинству. Другой пример – в сцене чтения Манечкой письма брата о почетности и тяготах службы в личном Конвое Его Величества, о праздновании юбилея Конвоя и приветствии царя. Здесь также сочетаются историческая песня «Ой, да собирались славные кубанцы... во едином кругу» – музыкально-поэтический знак традиционного уклада и единства не расколотого еще казачества – с блестящим Маршем из «Метели» Г. Свиридова как музыкальной метафорой парадного блеска службы. Подобную же функцию выполняет старинная бойкая песня Антона Головатого «Ой, годи ж нам журытыся» о даре царицы Екатерины II – музыкальная иллюстрация к сну Луки об открытии памятника запорожцам в Тамани. Подобным же *содержательным и эмоциональным комментарием* действия, очень точно выявляющим или *заостряющим образный смысл* мизансцен, становится емкий и обобщающий музыкальный лейтмотив государева казачьего служения, появляющийся неизменно в сценах с участием самых верных приверженцев идеи служения, олицетворяющих её, – Луки и атамана Бабыча. Это II часть (Романс) сюиты С. Прокофьева «Поручик Киж». Подобный выбор не кажется неожиданным: в музыке очевидны черты стилизованного романса с ясно различимыми истоками в городской песне, которая, в свою очередь, представляет собой «пересаженную» в городские условия бытования крестьянскую песню. В подобном же генетическом аспекте и казачество – это потомки некогда беглых крестьян, ставшие частью армии и приближенные к императору. В данном образце мотивы любовной тоски оригинала трансформируются в испытываемую Лукой ностальгию по прошлому – молодости и службе в конвое («Пошли нам, Господи, что было в старину»). Симптоматично, что и мелодия излагается в низком «мужском» регистре – у контрабаса и тенорового саксофона. Музыка же – это сплав народной ладоинтонационности с придворно-этикетной формой выражения (чувствительный романс), непосредственной лиричности – с жесткой упорядоченностью (постоянство

фактуры, четкость структурно-жанровых рамок), символизируя крестьянско-воинскую двудиную суть казака. Пятикратно прозвучав в спектакле и сопровождая смерть Луки и Бабыча, она становится важным музыкально-драматургическим приемом, сплывающим и динамизирующим все сценическое развитие, подобно оперным лейттемам. Ту же структурно- и логически-организирующую функцию выполняет прием музыкальной репризности, уже отмеченный выше. Музыкальный ряд, кроме того, обеспечивает создание необходимого для развернутого спектакля драматургического контраста эпизодов и картин. Последнюю же точку в спектакле ставит его исключительно музыкальное (уже без сценического действия) завершение, подводящее смысловой и музыкальный итог – заключительный раздел (с *Roco meno mosso*) финала «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Как установлено музыковедами, он построен на несколько переосмысленном варианте темы 9-й песни Всеночного бдения «Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим», основанной на знаменном распеве и повествующей о воскрешении Иисуса Христа. Упругий плясовой ритм, постепенное включение всех голосов фактуры создают «образ экстатической духовной мощи» [4] – соборную песнь-гимн, которую можно истолковать как веру истинно русского художника-патриота в спасение погрязшей в богоотступничестве России, ее воскрешение в Последние времена. Та же надежда звучит и в нашей постановке.

Подводя итог нашим наблюдениям, можно констатировать, что немалые усилия создателей спектакля увенчались успехом. Слушатель оценил глубину и продуманность спектакля, его точное попадание «в тему» и оставляемое им сильное эмоциональное впечатление. А достаточно органичное, на наш взгляд, интегрирование музыки и действия позволяет заключить, что опыт создания подобной музыкально-драматической постановки оказался весьма удачным.

#### **Использованные источники**

1. *Безоков Я.А.* Принцип арочности как основа формы визуального ряда светомызыкального произведения // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («ПРОМЕТЕЙ»-2015) : материалы Международной науч.-практич. конференции (к 75-летию со дня рождения Б. М. Галеева). Казань : Бриг, 2015. С. 164–168.

2. *Вяземский Е.Е., Стрелова О.Ю.* Теория и методика преподавания истории : учеб. пособие. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 384 с.
3. *Галеев Б.М.* Природа и функции синестезии в музыке // *Музыковедение*. 2006. № 1. С. 24–29.
4. *Грачев В.Н.* О художественном мире «Симфонических танцев» С.В. Рахманинова // Образовательный портал «Слово». URL: [https://www.portal-slovo.ru/art/36039.php?ELEMENT\\_ID=36039&PAGEN\\_1=2](https://www.portal-slovo.ru/art/36039.php?ELEMENT_ID=36039&PAGEN_1=2)
5. *Касавин И.Т., Щавелев С.П.* Анализ повседневности. М., 2004. С. 22.
6. *Коляденко Н.П.* Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : НГК, 2015. 160 с.
7. *Лихоносов В.И.* Наш маленький Париж. Ненаписанные воспоминания : роман. М. : Советский писатель, 1989. 608 с.
8. *Лосев А.Ф.* Два мироощущения // Звучащие смыслы. Альманах. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. 784 с.
9. *Ляхович А.* Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? // «Музыкальная карта»: академическая музыка. URL: <http://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-programmnost-simfonicheskikh>
10. *Мизес Л. фон.* Теория и история: Интерпретация социально-экономической эволюции / пер. с англ. под ред. проф. А.Г. Грязновой. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2001. 295 с.
11. *Пушкарёва Н.Л.* «История повседневности» как направление исторических исследований // Перспективы. URL: <http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280>
12. *Чертов Л.Ф.* Об анализе и синтезе визуальных синестетических кодов // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («ПРОМЕТЕЙ»-2015) : материалы Международной науч.-практич. конференции (к 75-летию со дня рождения Б.М. Галеева). Казань : Бриг, 2015. С. 341–347.

### **Eleonora Vybyvanets**

#### **ABOUT EXPERIENCE OF MUSICAL AND DRAMA STATEMENT ON THE SCENE OF THE KRASNODAR MUSICAL THEATRE**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2018, no. 5, pp. 85–104. doi: 10.17223/26188929/5/9

In article the place and a role of a performance in cultural life of the region, its value in restoration of cultural and historical memory and connection between generations are considered. The text of statement is analyzed in aspect of specifics of the integrated scenic form uniting various text ranks, and integrated action the synesthetic of properties of perception. In focus of attention – functional variety and the importance of a music line in disclosure of meanings of statement.

*Keywords:* V. Likhonosov's novel, historical truth, Cossacks, Civil war, integrative scenic form, synesthetic, kollazh musical composition, Rachmaninov, Sviridov, Slo-nimsky's music, etc.

## КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

### ПОД НЕБОМ ТРАНСИЛЬВАНИИ

3 марта 2018 г. в зрелищном центре г. Томска «Аэлита» состоялась премьера студенческой оперы «Под небом Трансильвании» – седьмой оперы за историю подобной практики.

Уже шесть лет в качестве итогового (зачётного / экзаменационного) задания по курсу «Оперная драматургия» на кафедре хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета проводятся постановки студенческих опер – премьеры сочинений, написанных в течение учебного года (дисциплина преподаётся в течение двух семестров).

Интерес представляет то, что в Институте нет специальности «Композиция», оперу сочиняют студенты-вокалисты, а также студенты – хоровые дирижёры и студенты-инструменталисты. С одной стороны, сочинение оперы традиционно считается «делом» либреттиста и композитора; с другой стороны, кто, как не сами певцы, лучше знает природу оперы и чаще сталкивается с ней на практике? В рамках курса «Оперная драматургия» им предоставляется возможность написать либретто и клавишную часть, а также поработать с костюмами, декорациями, планировкой сцены и выступить перед публикой в ведущих партиях. Партии они, как правило, знают очень хорошо – они ведь написали их сами.

В процессе работы учитываются индивидуальные предпочтения студентов: кто-то работает со словом, становясь, тем самым, либреттистом оперы, кто-то – с музыкой, кто-то – с постановкой. В любом случае, вместе или индивидуально, ребята проходят все стадии формирования оперы.

Оперы получаются «короткометражными», от получаса до часа. Сюжеты брались раньше детские, а после работы «Бродяга с Айлен-стрит» (<https://youtu.be/lapmhwnlTiQ>) возникла тенденция самостоятельного сочинения сюжета студентами («Под небом Трансильвании»: <https://youtu.be/WxMe7vMU8Sk>).



Афиша Т. Приходовской (фото С. Мельникова)

Это был экзаменационный спектакль; преимущественно либреттистом, а впоследствии – режиссёром, выступала Софья Федотова, певшая в спектакле партию Председательницы Клуба необычных женщин; партию Вампириши писала Татьяна Введенская, исполнявшая эту роль в спектакле; Ирина Филонова написала несколько значимых музыкальных тем оперы; ряд инструментальных эпизодов написан Александрой Гловой, пианисткой. На генеральную репетицию пригласили Екатерину Рыжову, студентку вокального отделения, которая талантливо и почти полностью ставила предыдущий спектакль.



Драф Гракула за столом. Фото Е. Рыжовой



Экстрасенс с чесноком и осиновым колом. Фото Е. Рыжовой



Поклон, аплодисменты. Фото Е. Рыжовой

### *Сюжет оперы «Под небом Трансильвании»*

В небольшой городок на севере Трансильвании приехал простой сельский учитель по имени Драф Гракула. По причине такого имени его часто считают вампиром, путая с известным персонажем Трансильвании графом Дракулой. В доме, куда он заехал, говорят, водятся привидения. Да ещё зуб разболелся и поднялась температура; да ещё разбилась банка томатного сока. Медсестра, пришедшая по его вызову, убегает в страхе, приняв разлившийся сок за пятна чьей-то крови. Вот и пошли слухи по всему городку. Тем более, в городе есть такая организация, как Клуб необычных женщин; там и множатся все сплетни и слухи. Рассказ одной из женщин об ужасном известии о приезде загадочного господина будоражит весь клуб. Но сама эта женщина радуется: в городе появился вампир, а укус вампира, как известно, делает укушенного тоже вампиром и таким образом дарует ему бессмертие! Из-за этого условно считаем

её Вампиршей... Председательница клуба рассеивает тревоги, представляя женщинам приглашённого ею экстрасенса. Он обещает уничтожить вампира. Этой же ночью, обвешавшись чесноком и взяв осиновый кол, он приходит в дом Драфа Гракулы. Через несколько минут он уже убеждается, что Драф не вампир, поскольку отражается в зеркале. Они договариваются сказать женщинам, что экстрасенс победил вампира и Драф теперь не вампир, а экстрасенс заслуживает обещанной награды. Однако они и не подозревают, что весь их разговор подслушивала под окном та самая женщина, которая мечтала стать бессмертной. Нет предела её возмущению. Экстрасенс приходит в клуб необычных женщин с рассказом о своей победе над вампиром, но врывается Вампирша и гневно «разоблачает» его. Возмущённые женщины обступают экстрасенса и отнимают у него данный ими задаток. Драф случайно слышит, как та самая медсестра, которая убежала из его дома, называет его добрым, хорошим и простым, узнав, что он не вампир. Он появляется и говорит ей, что нет мрака в его сердце, и счастливая пара уходит. Прошло некоторое время, и летучие мыши, живущие в доме, где некогда жил и Драф, рассказывают, что он уехал из города с молодой женой. «Совет им да любовь!» – восклицают мыши, искренне радуясь за своего доброго хозяина.

*Нота Канри*

## МЕССА МИРА

28 марта 2018 г. в исполнении хоровой капеллы ТГУ прозвучала «Месса мира» английского композитора Карла Дженкинса.

Карл Дженкинс – британский композитор и дирижер. Родился в 1944 г. в деревне Пенклауд на полуострове Гауэр на юге Уэльса. Отец Карла, местный учитель, органист и хормейстер, дал ему начальное музыкальное образование. Карл Дженкинс продолжил своё обучение классической музыке в Кардиффском университете, а затем в 1968 г. поступил в аспирантуру Королевской академии музыки в Лондоне.

В начале своей карьеры Дженкинс был известен как джазовый и джаз-роковый музыкант, играющий на саксофоне, клавишных и гобое – необычном инструменте для джаза. Он присоединился к группе джазового композитора Грэма Кольера, а позже стал одним из основателей джаз-роковой группы Nucleus, которая выиграла первый приз на джазовом фестивале в Монтрё в 1970 г. В 1972 г. Дженкинс начал выступать в кентерберийской группе Soft Machine, играющей прогрессивный рок. Альбом Six, на записи которого Дженкинс впервые сыграл с Soft Machine, получил награду «Британский джазовый альбом года» от журнала Melody Maker в 1973 г.

Дженкинс создал много музыки для рекламы, дважды получив приз в этой области. Возможно, наиболее известной его работой является тема, использовавшаяся в телерекламе компании по продаже алмазов De Beers. Дженкинс позже включил её как заглавный трек в альбом Diamond Music, и в итоге создал свое знаменитое сочинение Palladio, используя его в качестве темы первой части.

В конце 80-х гг. Дженкинс стал апробировать свои давние идеи сочинять музыку для струнных оркестров с перкуссией и этнического вокала. Этому делу он отдал около десяти лет своей жизни и, наконец, в 1995 г. вернулся в большую музыку с проектом ADIEMUS. Не зная, как назвать свое новое детище, маэстро занялся любимым делом – глубоко погрузился в свои фантазии, и providение подсказало ему имя Adiemus. Что оно означало, он не знал,

он был уверен, что это прекрасное слово родило его воображение. И лишь позже в латинском словаре он расшифровал его тайный смысл. Оно переводилось, как «мы приближаемся» или «мы на правильном пути».

Не многим музыкантам в наши дни удается столь же искусно будоражить воображение слушателя, как Карл Дженкинс и его проект ADIEMUS. Одновременно являясь классическими, популярными и этническими, его произведения строятся на умелом совмещении народных инструментов, оркестра и человеческого голоса – древнейшего музыкального инструмента, которым пользуются люди. Удивительно только, как в столь некоммерческом жанре Карлу и его коллегам удается сочинять музыку, которая годами не покидает хит-парады. Альбом 1995 г. *The Adiemus: Songs of Sanctuary* возглавил чарты классических альбомов.

*The Armed Man* (Вооруженный человек) – произведение, имеющее подзаголовок *A Mass for Peace* («Месса мира»). Это одно из самых часто исполняемых сочинений композитора, которое принесло ему всемирную известность.

«Месса мира» – это антивоенное произведение, основанное на католической мессе, которую Дженкинс объединяет с другими источниками, например, народной песней XV в. *L’homme armé* (с фр. – «Вооружённый человек»), давшей название всему произведению. Наряду с христианскими молитвами звучит мусульманский призыв к молящимся «*Allahu Akbar*». Дженкинс стремился сделать своё сочинение мультикультурным, подчеркивая тем самым универсальность основной антивоенной идеи.

Карл Дженкинс написал это произведение по заказу Королевского Оружейного музея для празднований миллениума и открытия в 1996 г. нового отделения музея в городе Лидс, куда переезжала основная экспозиция из лондонского Тауэра, и посвятил его жертвам войны в Косово.

События эти всколыхнули тогда весь мир. Отклики появлялись по всему миру, от Запада до Сибири.

### От имени граждан Югославии

Да где же вы, товарищи? Не слышите?  
Как гибнут люди, как горят дома,  
Как вой несется над ночью Приштиной,  
Как смерть несет грохочущая тьма?..

Хоть кто-нибудь, услышите и откликнитесь!  
Вас много, вы сильны, — а мы одни.  
Вы с этой безнаказанностью свякнетесь, —  
И к вам придут с оружием они.

Мы не слабы, но нас затравят сворами,  
Их много, их содержит целый мир!  
Вы заняты пустыми разговорами,  
И каннибалы длят кровавый пир.

Очнитесь же! Что нам слова красивые —  
Они ведь самолеты не собьют.  
Лишь обещания красноречивые,  
А люди гибнут. И враги не ждут.

Нет, как же! Вам дороже инвестиции.  
Из грязных рук, кровавых до плеча;  
От братьев уж спешите откреститься вы,  
Чтоб не терять доверье палача.

Не слышите лишь наших просьб о помощи,  
Не глухи к Вашингтону вы отнюдь.  
Растет заокеанский скорпионице,  
И всей Земле открылся смертный путь!

...А вы молчите! Или вы не видите?!  
Что на Земле свершается сейчас!  
Бойтесь? Из убежища не выйдете?  
А кто тогда?! Нет силы, кроме вас!

Опять сирены стонут в небе Приштины,  
От взрывов сотрясается Белград.  
Но вы спокойно спите. Вы не слышите,  
Как города под бомбами горят.

Катя Приходовская, 14 лет,  
г.Томск

Листовка изготовлена при содействии  
Российской партии коммунистов и  
Движения «В защиту Детства»  
Тел.: (095) 155-90-63

Листовка, распространявшаяся в Москве у посольства США  
в дни событий в Косово

Композитор стилизует старинную церковную музыку: полифонию Палестрины (раздел *Christe, eleison*), григорианский хорал (псалмы). Но молитвы, обращенные к Богу, не всегда о мире: вои-

ны просят Бога благословить их на битву за Отечество. Дженкинс показывает образ «благородной войны», романтизированной войны. Но война – это ад: в седьмой части начинается настоящая канонада с криками «Заряжай!», грохотом орудий, ревом труб. Это «апофеоз войны», торжество смерти: звучат полные ужаса крики погибающих. Наступает переломный момент: между 7-й и 8-й частями Дженкинс предписал 30 секунд полной тишины, после чего солирующая труба играет Last Post (англ., русск. «Последняя заставка») – мелодию, которую в Англии исполняют на военных похоронах. И сразу вслед за этим очевидец рассказывает о гибели Хиросимы. Последние части мессы выражают надежду на преобразование человечества, на жизнь без войны. Звучит знакомый мотив песни «Вооруженный человек», но с новыми словами, несущими простую истину: «Лучше мир, чем война».

Части мессы:

1. The Armed Man – L'Homme Armé (Вооружённый человек) – Хор.
2. Call to Prayers (Призыв к молитвам) – Муэдзин.
3. Kyrie (Господи, помилуй) – сопрано и хор.
4. Save Me from Bloody Men (Спаси меня от кровожадных) – тенора и басы.
5. Sanctus (Свят) – хор.
6. Hymn Before Action (Гимн перед битвой) – хор.
7. Charge! (В атаку!) – хор.
8. Angry Flames (Гневное пламя) – сопрано и хор.
9. Torches (Факелы) – хор.
10. Agnus Dei (Агнец Божий) – хор.
11. Now the Guns Have Stopped (Когда смолкла стрельба) – сопрано и хор.
12. Benedictus (Благословен) – хор.
13. Better is peace (Лучше мир) – хор.

Исполнители:

Хоровая капелла ТГУ.

Художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ профессор Виталий Сотников.

Солист – Иван Криволапов.

Инструментальный ансамбль.

Дирижер – Ольга Иванова.

## THE ARMED MAN

A Mass for Peace

(Месса Мира)

Месса посвящена жертвам войны в Косово

1. **The Armed Man** (используется текст популярной французской песни XV века "L'Homme Armé")  
"Вооруженный человек!  
Его надо опустошить!  
Все должны защитить себя,  
Нельзя жаловаться никому!"
2. **Call to Prayers** (Молитва мудреца Adhaan)  
"Аллах правый всего.  
Я свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха.  
Я свидетельствую, что Мухаммед - посланник Аллаха.  
Слышите на молитву, слышите к спасению."
3. **Kyrie**  
"Господи помилуй, Христос помилуй."
4. **Save Me from Bloody Man**  
Пс. 56(55)  
"Помилуй меня, Боже!  
Ибо человек хочет поглотить меня;  
Наладая всякий день, слышит меня"  
Пс. 59(58)  
"Защити Меня от восстающих на меня,  
Избавь меня от творящих беззаконие,  
Спаси от кровожадных."
5. **Sanctus**  
"Свят, Свят, Свят Боже!"
6. **Hymn Before Action**  
"Земля полна звезд, лунет в лучине вражд.  
Народ возмужден вставать на защиту Родины.  
Телится лезвием за легионом, все лунет в крови.  
И правде чрею обнажить свои клинки,  
Мы просим - благослови нас Боже  
И дай нам сил на смертный бой."
7. **Charge!**  
"Тарны ищракт, зовут на войну  
В жилах вскипает гнев.  
Пропасть открытая - альян в глубину!  
Смерти стальной нагва."



8. **Angry Flames** (Сверкает пламя)  
японский поэт Тага Сангити  
свидетель атомной бомбардировки Хиросимы  
"Горюющая - через дым  
Из мира, наполюну затененное  
Нивешней лучей,  
Выросло, как град, подурвало,  
И поразило свой небс  
Дрожа как мирное водоросль,  
Масса они ретает вперед  
Тлетит проклятие."
9. **Torches** (Живые факелы) строки из Махабхарата  
"Звезды расцвели во всех направлениях,  
Избывая дискретельные воды,  
Многие аорелы, оуаве были сожжены,  
Все рассеивались и разбредались  
Бессознательно.  
Одни звалелись за своих сыновей,  
Другие - за своих отцов и матерей,  
Неспособные опуститься их, и так они умерли.  
Полнободу на земле извешались горящие тела.  
Они астрокали дух как живые факелы."
10. **Agnus Dei**
11. **Now the Guns have stopped** (Студия смолкли)  
"Тихина, лаякая тишина теперь  
Студит смолкли, Я всталси жие,  
Хоть и на должен был выжить  
Теперь тебя нет,  
Я лядду домой оди,  
Я должен отператься жить  
И спрячьтв своей аоре."
12. **Benedictus**
13. **Better is Peace** (Лучше Мир)  
из Рождественской песни:  
"Пусть закон отпадет старое и призовет новое,  
Зачните, колокола очаснуть, сказью снег:  
Год угодит, файте взу уйти,  
Становите ложнов, призывайте истинные,  
Прозвоните лясники старые есид,  
Призовите тысячи лет мира"  
из Откровения 21.4:  
"И умреть Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже;  
Ни плача ни вопля, ни болезни уже не будет.  
Хвалите Господа!"

«Прогоните тысячи старых войн, призовите тысячи лет мира». Каким пророчеством и какой великой надеждой человечества прозвучали эти слова! Во имя Искусства, Творчества и самой Жизни.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Диана Владимировна Аксиненко**, Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова, студентка.

**Diana V. Aksinenko** Tomsk Music College named after E.V. Denisov, student.

**Мария Николаевна Блажевич**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры.

**Maria N. Blazhevich**, candidate of art criticism, senior lecturer of the Tyumen state Institute of culture.

**Елена Анатольевна Богатырёва**, Томский музыкальный колледж имени Э. В. Денисова, преподаватель.

**Elena A. Bogatyreva**, Tomsk Music College named after E.V. Denisov, teacher.

**Элеонора Васильевна Выбыванец**, кандидат искусствоведения, ДШИ № 12 МО г. Краснодар, преподаватель теории музыки.

**Eleonora V. Vybyvanets**, Candidate of Art Criticism Children's Art School № 12 of the municipal formation of Krasnodar, teacher of music theory.

**Екатерина Ринатовна Горкунова**, выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, хоровой дирижёр.

**Ekaterina R. Gorkunova**, graduate of Institute of arts and culture of Tomsk state University, choral conductor.

**Станислав Платонович Вавилов**, кандидат технических наук, доцент, Национальный исследовательский Томский политехнический университет.

**Stanislav P. Vavilov**, candidate of technical Sciences, associate Professor, National Research Tomsk Polytechnic University.

**Вероника Алексеевна Кривопалова**, НИ ТГУ, ИИК, кафедра хорового дирижирования и вокального искусства, доцент.

**Veronika A. Krivopalova**, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university.

**Виталий Васильевич Максимов**, Заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**Vitaly V. Maksimov**, Honored artist of Russia, Professor of the Institute of arts and culture of Tomsk state University.

**Анна Александровна Окишева**, Институт искусств и культуры Томского государственного университета, студентка.

**Anna A. Okisheva**, student of Institute of arts and culture of Tomsk state University.

**Екатерина Анатольевна Приходовская**, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**Ekaterina A. Prikhodovskaya**, PhD in art, member of the Russian Union of composers, member Of the Russian Union of writers, associate Professor of the Institute of arts and culture of Tomsk state University.

**Ольга Владимировна Харламова**, Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, студентка.

**Olga V. Kharlamova**, Tomsk Music College named after E. V. Denisov, student.