Музыкальное искусство

Традиции и современность

2023/ 3(12)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сетевое научное издание

УЧРЕДИТЕЛИ

Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского

ИЗДАТЕЛЬ

Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского

Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-
79083 от 25 сентября 2020 г.
ISSN 2782-1773

© Московская государственная консерватория имени П.И.
Чайковского

ПАРТНЕРЫ ИЗДАНИЯ

Алтайский государственный институт культуры (Барнаул)

Астраханская государственная консерватория (Астрахань)

Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (Баку)

Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ)

Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент)

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)

Казахский национальный университет искусств (Астана)

Кыргызская национальная консерватория имени Калыя Молдобасанова (Бишкек)

Монгольский национальный университет искусств и культуры (Улан-Батор)

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород)

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск)

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова (Петрозаводск)

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов)

Таджикская национальная консерватория имени Т. Сатторова (Душанбе)

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде (Душанбе)

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

К. В. Зенкин (Москва) – главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского;

Ф. А. Ульмасов (Душанбе) – зам. главного редактора, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

А. Н. Азимова (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Г. Алябьева (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке);

М. В. Амгаланова (Улан-Удэ) – доктор культурологии, доцент, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения (Восточно-Сибирский государственный институт культуры);

А. А. Амрахова (Москва) – доктор искусствоведения, доцент, зав. научно-аналитическим отделом (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Б. Б. Бородин (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

Л. В. Гаврилова (Красноярск) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского);

Т. Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки и критики (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Дашнямын (Улан-Батор) – Ph.D в области искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Института музыкального искусства (Монгольский национальный университет искусств и культуры);

У. Р. Джумакова (Астана) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, доцент, профессор

кафедры искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального образования и просвещения (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, ректор (Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова);

К. Ш. Дюшалиев (Бишкек) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Кыргызская национальная консерватория имени К. Молдобасанова);

С. А. Елеманова (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии (Национальная академия наук Таджикистана);

Е. К. Карелина (Кызыл) – доктор искусствоведения, доцент, начальник научно-исследовательского отдела (Международная академия «Хоомей»);

М. Г. Кондратьев (Чебоксары) – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник искусствоведческого направления (Чувашский государственный институт гуманитарных наук);

А. Г. Коробова (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

А. Л. Маклыгин (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова);

Г. Р. Махмудова (Баку) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

Т. И. Науменко (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, (Российская академия музыки имени Гнесиных);

А. Н. Соколова (Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор, профессор Института искусств (Адыгейский государственный университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная

консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

С. И. Утегалиева (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

К. Хисаока (Осака) – Ph.D, научный сотрудник Музея Минпаку;

Г. Б. Шамилли (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки (Государственный институт искусствознания);

В. Н. Юнусова (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Технический редактор – О. И. Кузнецова

СОДЕРЖАНИЕ

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Ч. Цзо

Китайская культура в музыке России.....14

Д. Ислямова

О некоторых аспектах стилевого обновления современной узбекской фортепианной музыки …….....27

Р. Сафаралибекова

Герменевтика нарратива и архитектоники в симфонических гравюрах «Дон Кихот» Кара Караева..…….....34

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

М. Абрарова

Научный совет государственной консерватории Узбекистана …….....49

Е. Фаль

Звезды сошлись над Окой……...56

MUSIC OF EURASIA

TRADITION AND THE

PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Registration certificate: El № FS77-79083 of 25th September 2020
ISSN 2782-1773

© Tchaikovsky Moscow Conservatory

PARTNERS OF THE EDITION

Altay State Institute of Culture (Barnaul)

Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)

Baku Music Academy (Baku)

East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude)

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod)

Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)

Kazakh National University of Arts (Astana)

Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)

Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk)

Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)

Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don)

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg)

Saratov State Conservatoire (Saratov)

State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)

Tajik National Conservatory (Dushanbe)

Tajik State Institute of Culture and Arts (Dushanbe)

Ufa State Institute of Arts (Ufa)

EDITORIAL BOARD

K. V. Zenkin (Moscow) – Editor-in-Chief, Doctor of Arts, Full Professor, Vice-Rector for Research (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

F. A. Ulmasov (Dushanbe) – Deputy Chief-Editor, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts and Music Theory Department (Tajik State Institute of Culture and Arts);

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts, Full Professor, Leading Researcher of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. G. Alyabieva (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department (Moscow State Institute of Music);

M.V. Amgalanova (Ulan-Ude) – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Culture and Art study Department (East-Siberian State Institute of Culture);

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. N. Azimova (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Theory Department (State Conservatory of Uzbekistan);

B. B. Borodin (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the History and Theory of Performing Arts Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. Dashnyamyn (Ulaanbaator) – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Institute of Music Department (Mongolian State University of Arts and Culture);

O. E. Dobzhanskaya (Yakutsk) – Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts Department (Arctic State Institute of Culture and Arts);

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Education and Enlightenment Department (Novosibirsk State Conservatory);

V. R. Dulat-Aleev (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department, Rector of Zhiganov Kazan State Conservatoire;

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Astana) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music History and Criticism Department (State Conservatory of Uzbekistan);

L.V. Gavrilova (Krasnoyarsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department (Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts);

K. Hisaoka (Osaka) – Ph.D, Scientific Researcher at Minpaku Museum;

B. T. Kabilova (Dushanbe) – Doctor of History, Chief Researcher of A.Donish Institute of History, Archeology and Ethnography (National Academy of Science of Tajikistan);

E. K. Karelina (Kyzyl) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Research Department (International Khöömei Academy);

M. G. Kondratyev (Cheboksary) – Doctor of Arts, Full Professor, Chief Researcher of Arts Department (Chuvash State Institute of Humanities);

A. G. Korobova (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music Theory Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. L. Maklygin (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory and Composition Department (Zhiganov Kazan State Conservatoire);

G. R. Makhmudova (Baku) – Doctor of Arts, Full Professor, Dean of Historical and Theoretical Faculty (Baku Music Academy);

T. I. Naumenko (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory Department, Vice-Rector for Research (Gnesins Russian Academy of Music);

G. B. Shamilli (Moscow) – Doctor of Arts, Leading Researcher of the Music Theory Department (State Institute for Art Studies);

A.N. Sokolova (Maykop) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Arts Institute (Adyghe State University);

T. I. Tverdovskaya (St. Petersburg) – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research (Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory);

S. I. Utegalieva (Alma-Ata) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

S. A. Yelemanova (Almaty) – Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of General Music History Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory)

Technical editor – O. I. Kuznetsova

CONTENTS

COMPOSER'S CREATIVITY AND NATIONAL TRADITIONS

Z.Zuo

Chinese Culture in Russian Music……..…….....14

D. Islyamova
On some aspects of the style update of modern Uzbek piano music …….....27

R. Safaralibekova
Hermeneutics of Narrative and Architectonics in symphonic engravings "Don Quixote" by Kara Karaev……..…….....34

SURVEYS, REVIEWS, FEEDBACK

M. Abrarova
Scientific Council of the State Conservatory of Uzbekistan …….....49

H. Fahl
The stars converged over the Oka …….56

Махмуд Ахмедов. «Композиция №13».

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.001

Цзо Чжэньгуань

КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА В МУЗЫКЕ РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена различным аспектам взаимодействия китайской и русской музыки. В исторической ретроспективе представлены произведения русских авторов на китайские темы, показаны фигуры русских композиторов, работавших в Китае и китайцев в России. Охарактеризованы средства, использованные для создания образов Китая в русской музыке, условия обращения к китайской теме мастеров, особенно внимательно относившихся к культуре этого дальневосточного народа.

Ключевые слова. Русско-китайские музыкальные связи, композиторское творчество, Китайская Народная Республика, СССР, взаимовлияние Востока и Запада.

Введение. Русская культура, являющаяся мостом между Западной Европой и Дальним Востоком, всегда была открыта всем художественным традициям Евразийского материка. Однако основным вектором развития светского профессионального музыкального искусства с петровских времён стала западная творческая модель. Она достаточно долго прививалась в России, но когда привилась, оказалось, что русские музыканты проявили значительный интерес к этномузыкальному наследию Востока и показали готовность адаптировать к этой системе внеевропейский звуковой мир. Например, уже М.И. Глинка продемонстрировал, что русский человек внимателен к неевропейской культуре. Он готов слышать внеевропейский мир таким, каков он есть, а не продуцировать собственные представления об этом мире. В частности, это видно на отношении к образу Китая в искусстве. В настоящей статье указаны наиболее важные работы, позволяющие читателям сформировать относительно полную картину художественных явлений, существующих в рамках данной темы. Автор не ставит своей задачей представить исчерпывающую картину русско-китайского взаимодействия в музыке, но стремится показать основные параметры существующих связей.

Приступая к изложению основных фактов, мы хотим обратить внимание, что в китайской культуре Россия воспринимается как часть западного мира, хотя и особенная, поэтому, прежде всего, коснёмся фактов истории западноевропейской музыки на китайскую тему, и лишь после этого сосредоточимся на творчестве русских композиторов.

Образы Китая в музыке западноевропейских авторов. Долгое время Китай для Запада был самой большой страной на Востоке и являлся невероятно привлекательной, далекой, таинственной и великой древней цивилизацией. У английского поэта Р. Киплинга (1865–1936) есть знаменитая фраза: «Запад есть Запад, Восток есть Восток,

вместе им не сойтись никогда»[1]. Но в последние столетия западная и восточная цивилизации сблизились и стали искать пути общения. Особую и очень значительную роль в этом процессе играла музыка. Сегодня нам трудно представить мировую музыкальной культуру без «Песни о земле» (1910) Г. Малера, опер «Турандот» (1924) Дж. Пуччини, «Соловей» (1914) И. Стравинского, балета Б. Бартока «Чудесный мандарин» (1919) и других музыкальных произведений, связанных с китайскими темами.

С XVIII века в Европе появился ряд музыкальных произведений, где нашли отражение образы Китая. Среди самых ранних – опера «Китайская принцесса» французского композитора Л. Рише (1729), оперы К.В. Глюка «Китаянки» (1754), – Дж. Паизиелло «Китайский идол» (1766), музыка к пьесе Ф. Шиллера «Турандот китайская принцесса» К.М. фон Вебера (1805), «Маленькая китайская полька» Дж. Россини, опера «Бронзовый конь» Д.-Ф.Обера (1835), «Китайский галоп» И. Штрауса (ор. 20) и другие.

Кроме присутствия в названии слова «Китай», эти произведения не имеют ничего общего с традиционной китайской музыкой, в них есть лишь поверхностная «восточная экзотика». Композиторы не пытались проникнуть в глубину китайской культуры, чтобы понять особенности её музыки и духовного мира. Лишь в начале XX века западные авторы стали обращать внимание на мелодику, ритм, лад китайской музыки. В. Дж. Конен в своей известной статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» писала: «Великая стена, разделяющая европейскую и внеевропейскую музыку, в начале XX века пала, и европоцентризм устарел» [3, *45*]. Эпоха вестернизации завершилась, и теперь неевропейская музыкальная культура вливает свою свежую кровь и становится источником обновления жизненных сил западной музыки.

В результате в первые десятилетия XX века в Европе появилось много музыкальных произведений с китайскими элементами. Кроме знаменитых произведений, упомянутых в начале статьи, есть еще фортепианные произведения К. Дебюсси «Золотые рыбки», «Пагоды», в сюите М. Равеля «Моя матушка-гусыня» – пьеса «Дурнушка, императрица Пагод». Нужно упомянуть также вокальное произведение Дебюсси «Китайский рондель». Некоторые из его фортепианных композиций написаны в пентатонном ладу. Широко известный скрипичный шедевр Ф. Крейслера «Китайский тамбурин» был создан в 1910 году. Композитор был так очарован звуком тамбурина в музыке, исполняемой заморскими китайцами в чайнатауне, что создал об этом композицию. Ритм и пентатонная гамма традиционной китайской музыки используются в этом произведении и создают определенный китайский колорит.

Китай в русской музыке до XX века. Россия является соседом Китая. Еще в XVIII веке две страны установили дипломатические и экономические отношения, а культурная элита России всегда очень интересовалась китайской культурой. Пушкин, после знакомства с монахом Иакинфом Бичуриным (1777–1853), который был миссионером в Китае, захотел поехать в Китай. Л. Толстой также глубоко интересовался китайской философией в последние годы своей жизни и даже собрался учить китайский язык. Русские композиторы (в том числе и в советский период) также создали ряд произведений, отразивших китайские образы и темы. В русской музыке первым произведением, в котором появилась тема и образы, связанные с Китаем, был не китайский танец «Чай» П.И. Чайковского в балете «Щелкунчик» (как часто думают), а опера «Сын мандарина», написанная еще в 1859 году Ц.А. Кюи (1835–1918). Опера в стиле комедии, близкой к французской оперетте, с легкой, тонкой и юмористической музыкой. Впрочем, кроме имен и костюмов персонажей пьесы, здесь мало общего с реальным Китаем. В этом она схожа с вышеупомянутым «Китайским танцем» Чайковского.

---

[1] Сам Киплинг был связан с Индией, однако его. «Баллада о Западе и Востоке» применима к отношению европейца и другим внеевропейским культурам.

Опера была впервые поставлена 22 февраля 1859 года в доме супругов Керзиных при участии Кюи и Балакирева в качестве аккомпаниаторов. Жена Кюи исполняла роль Йеди, а Мусоргский исполнял роль Мандарина. Это сочинение принадлежит к числу ранних в портфеле композитора, однако уже достаточно характерно для его стиля. Простота в плане сценической реализации и лаконичный музыкальный язык сделали оперу популярной и исполняемой во многих городах России, в том числе и в Большом театре в Москве. Это свидетельствует об интересе россиян к китайской культуре в XIX веке.

Образы Китая в советской музыке 1920-1930 годов. Композитор первой половины XX века С.Н. Василенко (1872–1956) в 1928 году сочинил «Китайскую сюиту № 1» для симфонического оркестра. Сочинение стилистически типично для композитора, написано на высоком уровне мастерства. Василенко никогда не был в Китае, но был знаком с известным русским исследователем и географом П. Козловым, который подарил ему свою работу об экспедиции на Восток. Именно этот труд пробудил в композиторе интерес и желание создать «китайские произведения».

Музыка сюиты основана на оригинальных китайских народных мелодиях с использованием европейских средств композиторской техники. Можно считать, что это произведение наследует традиции русской музыки XIX века. Д. Житомирский относил такие опусы к «экзотико-романтической линии» в русской музыке («Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «В Средней Азии» А. Бородина и другие).

Первая китайская сюита (соч. 60) состоит из шести частей, каждая из которых имеет свое название. Она воплощает китайские обычаи и природу. В предисловии к опубликованной партитуре (1928 год) есть краткая аннотация:

1. «Хождение по Храму Предков». Его тема – древняя мелодия, за которой следует народная песня и звон колоколов на башне.
2. «Весенним вечером». Короткий ноктюрн и танцевальная музыка.
3. «Похоронное шествие». Похоронная церемония, сопровождаемая плачем. Его имитирует звук большой трубы, используемой в Китае на похоронах.
4. «Веселый танец». Радостная атмосфера праздника[2].
5. «Жалоба принцессы». Грустная музыка, с использованием старинной мелодии XIV века.
6. Финальная часть состоит из двух разделов: «Эхо Золотого озера» и «Китайский базар». Автор не дает пояснений про «Эхо Золотого озера», «Китайский базар» – крики продавцов на рынке, шум оживленных улиц.

Помимо этого Василенко сочинил Вторую китайскую сюиту (1931), «Китайский скетч» для квартета деревянных духовых инструментов (1933) и симфоническую сюиту «Китайские народные мелодии» (1954)[3].

Говоря о китайской теме в русской музыке, нельзя обойти вниманием «Красный мак» Р.М. Глиэра (1874–1956), как известно, ставший первым балетом на современную тему, появившимся после образования Советского Союза. Композитор незначительно изменил привычный контур жанра классического балета, но в этом произведении неожиданно появляется «китайская тематика».

Тема Китая здесь полностью соответствует исторической реальности того времени. После успеха социалистической революции 1917 года пример Советского Союза вдохновлял национально-освободительное движение в разных странах. Молодая Советская Россия с симпатией относилась к революционному движению в Китае.

---

[2] Используется трехдольный ритм, что редко встречается в китайской музыке – прим. автора.

[3] Василенко интересовался и другими внеевропейскими культурами. У него есть «Индийская сюита».

Сочинение Глиэра вошло в число классических произведений советской музыки, тем не менее, обойти его вниманием мы не можем, поскольку оно занимает важное место в русской музыкальной китаистике.

Прежде, чем начать сочинять балет, композитор изучал традиционную китайскую музыку. В произведении были использованы китайские пентатонные лады. Драматургия, в основном, дивертисментная. «Красный мак» продолжил линию, намеченную Ц. Пуни и Л. Минкусом. Музыка балета дансантна, мелодична. В балете присутствуют разные популярные танцы: русская народная пляска «Яблочко», фокстрот и чарльстон, но основное место занимают танцы с китайскими элементами (их более десятка): «Танец с золотыми пальчиками», «Сольный танец Тао Хоа», «Танец с зонтиками», «Танец чаши», «Танец с красными шелками», «Танец кули» и другие. Композитор учел музыкальные и танцевальные традиции различных национальных меньшинств Китая, что значительно способствовало успеху балета.

Премьера балета состоялась в Большом театре в 1927 году. Он сразу завоевал огромную симпатию у советской публики. За четыре года балет был показан более 300 раз с неизменным успехом. Вслед за московским Большим театром и ленинградским Кировским «Красный мак» был поставлен в Свердловске (ныне – Екатеринбург).

Танцевальная драма постоянно подвергалась переделке, появлялись различные новые версии. После основания Китайской Народной Республики в 1949 году Большой театр возобновил балет в новой версии (вторая редакция). На спектакль планировали пригласить председателя Мао Цзэдуна, который собирался посетить Москву.

Первого посла Китая в Советском Союзе Ван Цзясяна заранее пригласили на просмотр. Однако сразу же после знакомства с постановкой посол выразил недовольство советским официальным лицам, считая, что сюжет пьесы абсурден, личность Тао Хоа подозрительна, а советские моряки не могут нести истину и марксистско-ленинские идеи китайскому рабочему классу с помощью китайских проституток. Посол сказал: «По нашему мнению, появление КНР – это не подарок других, а победа нашего народа, завоеванная упорной борьбой». Сообщение об этом эпизоде было опубликовано в Китае, и во время пребывания Мао в Москве ему предложили посмотреть «Лебединое озеро» с Г. Улановой. В Китае сочинение редко упоминалось, и китайцы мало знают о нем.

Интерес российской публики к этому балету не исчез. Глиэр еще раз переработал партитуру балета для новой, третьей редакции спектакля, поставленной Большим театром в 1957 году. Четвертая редакция реализована на сцене недавно: в Красноярске (2010) и Ростове-на-Дону (2015). В постановках XXI века идеологическое содержание полностью исчезло, название балета было изменено на «Красный цветок», а сюжет стал освещать лишь историю любви Тао Хоа и советского капитана. Не так давно в российских СМИ было сообщение о том, что Мариинский театр в Санкт-Петербурге также собирается возобновлять балет.

«Красный мак» также был признан в других странах мира. С 1943 по 1945 год американская балетная труппа исполняла «Красный мак» более чем в 100 американских городах. Кроме того, балетные труппы Чехословакии (1955) и Римского оперного театра в Италии (2010) также представляли этот балет.

Тот факт, что столь значительное произведение было отвергнуто в Китае, связан не только с политическими или идеологическими причинами. Типично «западный» сюжет и эмоциональная модель воспринимаются китайской аудиторией порою с обратными смысловыми значениями. Образ маков, связанных с опиумом, особенно негативно воздействует на эмоции в современной китайской культуре, символизируя «зло» и «унижение», напоминает об «Опиумной войне» в Китае в середине XIX века. Хотя создатели советской танцевальной драмы не имели в виду неуважение к Китаю, но культурные различия и недоразумения привели к тому, что эмоции, которые изначально предназначались для выражения доброй воли, были смещены. Конечно, популярность танцевальной драмы во многих западных странах также показывает, что такие культурные

недоразумения существуют не только между Китаем и Советской Россией, но возможны между китайской и западной культурами вообще.

Последние десятилетия у музыкальной общественности возникло особое внимание к «забытым композиторам», в частности, к наследию В. П. Задерацкого (1891–1953). Этот композитор стал музыкальным открытием и оказался в поле внимания лишь в начале XXI века, во многом благодаря стараниям сына – профессора Московской консерватории Всеволода Всеволодовича Задерацкого и выдающихся исполнителей, которые вернули феноменальное творчество забытого композитора XX века. В числе его наиболее значимых произведений нужно отметить «Китайский марш» (1935), который является одним из трех симфонических плакатов[4] (жанр, определенный самим композитором). Сочинение известно и под другими названиями: «Марш народной армии Китая», «Марш китайской Красной Армии». Однако первоначальное – именно «Китайский марш». Заголовки появлялись под воздействием политической конъюнктуры, в ответ на критику «безыдейного» заголовка. Пожелания были приняты композитором, но под этими титлами «Марш» никогда не исполнялся.

Написанный полностью в пентатонном ладу, «Китайский марш» является довольно крупным произведением, предназначенным для оркестра тройного состава. Его продолжительность около 12 минут. В пьесе три темы, использующие различные виды пентатоники. Произведение было исполнено в 1940 году, и это был единственный концерт в жизни композитора, когда он слышал музыку своего оркестрового произведения.

Помимо «Китайского марша», у Задерацкого также есть ряд других произведений с китайскими элементами: изящная фортепианная пьеса «Китайский ноктюрн» и вокальная миниатюра «Китайская безделушка». Кроме того, им написано литературное произведение – увлекательная новелла о русском торговце чаем, ведущем бизнес в Китае. Почему русский композитор так увлечен написанием «китайских произведений» – сын композитора В. В. Задерацкий объяснял так: «Когда человек полностью закрыт и изолирован в небольшом пространстве, его сердце и разум жаждут войти в другой огромный мир и ощутить чувства других народов»[2]. Это его стремление отразилось и в других сочинениях, связанных с испанской, французской, иранской, арабской и даже африканской тематикой.

Русские композиторы в Китае. В 1930-е годы, когда Задерацкий создавал «Китайский марш», в Китае жили и работали два композитора российского происхождения: Аарон Аширович Авшаломов (1894–1965) и Александр Николаевич Черепнин (1899–1977)[5]. Оба глубоко знали и понимали сущность традиционной китайской музыкальной культуры. Они не только создали многочисленные произведения с китайской тематикой и образами, которые полностью освобождены от влияния «экзотики» или «западноевропейского романтизма». Своим опытом и пониманием традиций композиторы обозначили вектор взаимопроникновения традиционной музыки Китая в западную культуру, и, напротив, западной – в китайскую, показали творческие перспективы китайским композиторам, работающим в западных музыкальных жанрах.

Авшаломов родился в Николаевске (ныне – Николаевск-на-Амуре). В то время там жило много китайцев, и он с детства мог слышать бытовую китайскую музыку. В 1910 году по воле отца он уехал изучать медицину в Швейцарию, однако предпочел музыку и в 1914 году окончил Цюрихскую консерваторию. Когда началась Первая мировая война, он попал в Китай и прожил там более тридцати лет до своего отъезда в США в 1948 году.

---

[4] Два других – «Завод» и «Конная армия»

[5] Подробные статьи о творчестве А. Авшаломова и А. Черепнина можно прочитать в книге [8].

Авшоломов прекрасно говорил по-китайски, возможно, думал по-китайски. Большой перечень произведений, созданных им в Китае, включал симфонии, оперы, балет и другие жанры. Его сочинения можно считать поистине «китайскими произведениями». В сущности, он по праву может называться «китайским композитором».

В 1925 году Авшаломов создает оперу «Гуаньинь» («Богиня Милосердия») на сюжет древней китайской легенды. Это европейская по форме опера на английском языке, но с использованием мелодики и интонаций пекинской музыкальной драмы. «Гуаньинь» – первая опера, созданная на китайской земле и имевшая шумный успех в Пекине; позже она была показана в США. В 1935 г. в Шанхае состоялась премьера еще одной крупной работы композитора – балета «Чудесные сны в древнем монастыре».

Одним из центральных произведений Авшаломова стала музыкальная драма (или, как ее называли в Китае, – опера-балет) «Мэн Цзяннюй» («Великая китайская стена»), над которой композитор работал довольно длительное время. Он создавал спектакль совместно с китайскими балетмейстером, либреттистом и артистами. В спектакле – китайские танцы, вокальные номера и речевые диалоги. Здесь использовались жесты и движения, заимствованные из пекинской музыкальной драмы. Музыкальная драма имела грандиозный успех и была многократно показана в Китае и США.

Произведения Авшаломова, связанные с китайской культурой, весьма многочисленны. Самое известное его сочинение – симфоническая поэма «Пекинские хутоны» [6], которая мастерски передает атмосферу и звуки пекинских улочек. Это произведение популярно и сегодня, звучит достаточно часто.

Александр Черепнин после Октябрьской революции, в 1920-х годах эмигрировал во Францию вместе с отцом – композитором Николаем Николаевичем Черепниным. В эмиграции (позже он переехал в США) им были написаны более 100 произведений, из которых 15 связаны с культурой Китая. Обращение к китайской теме связано с событиями из биографии композитора.

В 1934 году Александр Николаевич приехал на гастроли в Китай. Здесь и в Японии он провёл три года. Его чрезвычайно заинтересовала китайская традиционная музыкальная культура. Черепнин не просто внимательно наблюдает за ней, но активно изучает и учится у нее. В результате «китайская тема» на определенном этапе оказывается в центре его творческого внимания. Он не пошел по пути внешней изобразительности (наподобие «Китайского тамбурина» Крейслера или «Турандот» Пуччини). Об одном из таких его китайских сочинений очень показательно отозвался Чжан Ижань: «Пьеса Черепнина «Посвящение Китаю» для фортепиано имитирует звучание пипа (*китайский струнный щипковый инструмент – прим. автора*), но, когда я слушаю это сочинение, возникает нереальное ощущение. Думаешь, что музыку написал китаец – великий китайский композитор. Простая мелодия становится бесконечно изменчивой и обретает нечеловеческую силу. Я начинаю верить, что в недалеком будущем в Китае появится много Черепниных с таким же композиторским мастерством. Тогда и наступит возрождение китайской нации» [9, *28*].

«Китайское» творческое наследие композитора включает «Семь песен на стихи китайских поэтов» (ор. 71), "Пентатонные этюды для фортепиано" (ор. 53), «Концертные этюды» (ор. 52), оперу «Нимфа и крестьянин» (ор. 73), "Семь китайских песен" (ор. 95) и другие камерные сочинения.

Черепнин написал четыре симфонии. Третью симфонию (ор. 83) в исполнительской практике принято обозначать подзаголовком «Китайская», хотя в изданной партитуре этого названия нет. Темы в симфонии близки к китайской народной музыке. В медленной третьей части протяжная китайская мелодия неожиданно приобретает интонации русской.

---

[6] Хутон – переулок в Пекине.

Верно отметила Л. Корабельникова, что «именно А. Черепнин – из числа не только русских, но и вообще европейских композиторов – первым обратился к фундаментальным свойствам музыкального мышления и языка дальневосточного региона не как экзотической и локальной краске» [4, *246*].

Значение Черепнина в современной музыкальной культуре Китая велико еще и в связи с его просветительской деятельностью. Он активно призывал китайских композиторов сочинять музыку, исходящую из «китайских народных или традиционных источников». Для этого в 1934 г. он устроил в Шанхае специальный конкурс на «лучшее фортепианное произведение в китайском стиле». Именно с этого конкурса идет отсчет истории китайской фортепианной музыки, а произведение композитора Хэ Лутина «Дудочка пастуха», получившее первую премию, стало «визитной карточкой» фортепианного искусства Китая.

Образы Китая в советской музыке 1950-1980-х годов. 1950-е годы были периодом «медового месяца» дружбы между Китаем и Советским Союзом. В СССР издано большое количество книг по китайской культуре, в частности, четыре шедевра классической китайской литературы («Троецарствие», «Сон в красном тереме», «Речные заводи», «Путешествие на запад»), четырехтомная «Антология китайской поэзии» и многое другое. Появляются также книги, которые знакомят с китайской музыкой, в частности, «Китайская музыкальная культура», «Композитор Си Синхай» Г. Шнеерсона.

После провозглашения Китайской Народной Республики в эту страну были посланы тысячи советских специалистов в помощь строительству Нового Китая. В Китай также приехали музыканты – композиторы, исполнители и музыковеды. Они работали в Центральной (в Пекине) и Шанхайской консерваториях. В частности, в Центральной консерватории с 1950 года преподавал композитор и музыковед Борис Александрович Арапов (1905–1992). Его лекции по анализу музыкальных произведений были изданы в Китае как учебник, по которому учились несколько поколений студентов консерватории.

Арапов был подлинным мастером творческой переработки народного музыкального материала. Во время Великой Отечественной войны композитор вместе с Ленинградской консерваторией эвакуировался в Ташкент. Здесь он пишет оперу «Ходжа Насреддин» на узбекский сюжет. Учитывая его глубокое знание восточных музыкальных традиций, советское правительство направляет его в Китай для работы в Центральной консерватории.

В 1958 году Арапов пишет Вторую симфонию «Свободный Китай» к предстоящей десятой годовщине основания Китайской Народной Республики. Это большое произведение для оркестра тройного состава в четырех частях: I. «Солнце взошло над страной», II. «В горах», III. «Танец дракона и льва», IV. «Битва».

Первая часть передает праздничную атмосферу и написана в сонатной форме. В середине звучит короткая мелодия народной песни «Дом за 30 ли». Вторая, медленная часть – с лирической, немного грустной мелодией. В ней использована народная песня «Цветы орхидеи». Третья часть изображает сцену танца дракона и льва. Здесь используется музыка народности бая провинции Юньнань. Постепенное нарастание звучания от слабого до сильного – изображение постепенного приближения издалека. Четвертая часть – через битву к победе – использует мелодии песен «Моя Родина» и «Марш добровольцев»[7]. Затем звучание достигает кульминации, на гребне которой звучит гимн КНР «Алеет Восток». В эпилоге происходит полифоническое объединение «Марша добровольцев» и темы первой части. Сам подбор привлекаемых знаковых интонаций и мелодий говорит о скрытой программе симфонии в духе времени и конкретных политических тенденций.

---

[7] гимн КНР.

Вторая симфония несколько раз исполнялась в СССР, партитура была опубликована в 1960 году ленинградским издательством «Композитор». Там же изданы «Шесть фортепианных пьес на темы китайских народных песен», написанные Араповым во время его работы в Китае. Это сочинение издавалось и в Китае, стало образцом для китайских композиторов.

В 1950-х годах советскими композиторами был написан еще ряд произведений. Вано Ильич Мурадели (1908–1970) создает композицию под титулом «Мы всегда будем вместе» для меццо-сопрано и смешанного хора[8]. Клементий Аркадьевич Корчмарёв (1899–1958) стал автором кантаты «Свободный Китай» для чтеца, меццо-сопрано, смешанного и детского хоров, большого симфонического оркестра на слова М. Матусовского (1951). Следует упомянуть произведение Вадима Николаевича Кочетова (1898–1951) «Свободный Китай» (Четыре вокальных композиций для баритона: 1. Марш Народной армии, 2. Баллада о молодых солдатах. 3. Колыбельная. 4. Праздник после освобождения (1952).

Выдающийся татарский композитор Назиб Гаязович Жиганов (1911–1988) посетил Китай в 1957 году в составе делегации советских музыкантов. Впечатление от китайской культуры оказалось очень глубоким. В 1960-е годы он начинает писать балет «Сказка о жёлтом аисте»[9]. Сюжет взят из древнекитайских легенд, что потребовало от композитора максимально широкого и глубокого ознакомления с традиционной музыкой Китая. Из-за ухудшения китайско-советских отношений работа была приостановлена. В 1980-х годах, когда вновь возникает перспектива сценической реализации произведения, композитор из-за ухудшения здоровья не смог закончить эту работу. Когда уже в новой России, 2007 год был объявлен «годом Китая», вдова Жиганова предложила композитору Леониду Зиновьевичу Любовскому закончить этот балет. Он взялся за эту работу. Музыка балета была исполнена в 2011 году на юбилейном вечере по случаю 100-летия со дня рождения Жиганова. Так как музыка и сюжет балета имели определенно выраженное китайское начало, Любовский обратился к китайской балетной труппе с предложением поставить балет. Однако это не было осуществлено.

В России подавляющее большинство музыкальных произведений, связанных с Китаем, основаны на русских переводах из китайской поэзии, больше всего из классической поэзии (поэтов династий Тан и Сун, таких как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-И, Су Ши и других). Материалом послужили тексты из сборников китайской поэзии «Свирель Китая» (перевод В. Егорьева и В.Маркова, 1914), «Фарфоровый павильон» (свободный перевод Н. Гумилева, 1918), «Антология китайской лирики (VII-IX вв.)», в переводе известного синолога Ю. Щуцкого (1923). Поэзия, переведенная Щуцким, была ближе к особенностям китайского языка, с другой стороны, она более органично соответствовала стилистике русской речи.

Среди композиторских работ на эти тексты следует назвать, в первую очередь, «Песни странника» Георгия Васильевича Свиридова (1915–1998). Между 1941 и 1943 годами он создаёт произведение на основе переводов Ю. Шуцкого, написанное для баритона и фортепиано (в рукописях можно увидеть несколько попыток превратить камерное сочинение в вокально – оркестровое). В 2015 году, когда отмечалось 100-летие со дня рождения композитора, впервые появилась оркестровая версия «Песен странника» в инструментовке Г. Белова. Некоторые исследователи считают, что мотивацию для

---

[8] В те годы большой популярностью пользовалась песня «Москва – Пекин», воспевающая китайско-советскую дружбу (написана Мурадели на слова М. Вершинина в1950 году).

[9] В Китае к тому времени уже была создана симфоническая поэма «Сказка желтого аиста» композитора Ши Юнкана.

написания этого произведения можно найти в ранних письмах композитора, где упоминается «Песня о Земле» Г. Малера.

Как известно, «Песни странника» состоит из 6 песен:

1. «Отплытие» (Ван Вэй. «Последняя южная гора»)
2. «Хуацзыган» (Пэй Ди. «Хуацзыган»)
3. «Закат» (Пэй Ди «Магнолия Чай»)
4. «Древняя гробница» («Гора Шань)
5. «В далекой деревне» (Бо Цзюй-И. «Пипа»)
6. «Возвращение» (Хэ Чжичжан. «Возвращение в родной город»

Композитор не «украшает» свое произведение китайскими музыкальными элементами, а целиком полагается на свою личную интуицию и находит вдохновение в китайской поэзии. В ходе творческого процесса Свиридов внес изменения в перевод Щуцкого, выпуская или добавляя некоторые фразы, избегая некоторых топонимов и заменяя их поэтическими русскими словами. Таким образом, композитор также становится отчасти редактором и соавтором текстов.

В 2019 году состоялась премьера авторской оригинальной вокально-фортепианной версии. Возможно потому, что автор изначально предполагал написать это произведение для голоса с оркестром, фортепианная партия «Песен странника» особенно сложна, музыкальная фактура многослойна, что также является особым заданием для пианиста.

Будучи студентом (в 1954 году), Эдисон Васильевич Денисов (1920-1996) прочитал стихи Бо Цзюйи в переводе Л. Эйдлина и был очарован. Композитор создал на эти тексты цикл из семи романсов "Ноктюрн": «На вечерней реке», «Расстаемся на южном заливе», «Ночью в лодке», «Флейта на реке», «Печальный странник», «Ночь холодной пищи», «Песни и пляски». Композитор испытывал те же ощущения, что китайцы, с древних времен видевшие себя и природу единым целым. Об этом своем произведении Денисов сказал: «Природа для меня – не декорация, в которой живет человек, а пусть внешняя – но часть меня самого, она так же живет, дышит, как я сам, и она наполнена большим и таинственным смыслом» [5, *77*].

При знакомстве с сочинением Денисова никто не рискнул бы предположить, что этот автор станет лидером русских «авангардистов» несколько лет спустя, президентом Второй ассоциации современной музыки (АСМ-2)[10]. «Ноктюрн» довольно традиционен. Денисов, как и Свиридов, не собирался воплощать «экзотические ароматы», поэтому выбранные им стихи не имели топонимов и не связывали слушателя с Китаем. В целом в подходе Денисова к восточной поэзии есть сходство с «Шестью романсами на стихи японских поэтов» Шостаковича. Однако в «Ноктюрне» ощутимо смешение пентатонных и хроматических гамм, есть интонации восточной мелодики и тонкая гармония.

В 1970-х и 1980-х годах из-за прохладных отношений между СССР и Китаем книги по китайской культуре издавались редко. Но малочисленные переводы и публикации классической китайской поэзии, не связанные с идеологией, все-таки появлялись на прилавках книжных магазинов и всегда быстро расходились. Это показывает, что даже в период отчуждения между двумя странами интерес к китайской культуре в России не ослабевал. Во время правления М. Горбачева китайско-советские отношения потеплели. Одним из знаков этой оттепели стал сборник «Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов» (1991) [6].

В сборник вошли произведения четырех авторов. Первый – известный советский композитор и педагог Николай Иванович Пейко (1916–1995). Здесь представлены шесть его романсов, в том числе четыре на стихи Бо Цзюйи, один на стихи Ван Вэя и один на

---

[10] Его называли в то время «знаменосцем авангарда».

стихотворение Лю Юйси в переводе Шуцкого. Пейко был тонким знатоком и ценителем классической китайской поэзии[11]. Второй автор – российский композитор китайского происхождения Цзо Чжэнтгуань, (1945 г.р.). В названном сборнике представлены три его вокальных произведения на стихи Ли Юя, Ван Цзяня и Лю Юйси (в переводе М. Басманова). Третьим был Виктор Алексеевич Усович (1950 г.р.) из Улан-Удэ. Здесь его произведения, основанные на пяти стихотворениях Ли Бо (перевод А. Гитовича). Четвертый – представитель Казахстана Толеген Мухамеджанович Мухамеджанов (1948 г.р.), написавший семь романсов на стихи Ли Бо (в переводе А. Гитовича).

Важной работой является опера Владимира Александровича Кобекина (р. 1947) «Дневник сумасшедшего», поставленная в 1980 году Московским камерным оперным театром. Сочинение создано по одноименному роману Лу Синя. Сюжет "Дневника сумасшедшего" целиком основан на реалиях китайской жизни, описанной в романе. Либретто написано самим композитором, почти полностью сохраняет текст Лу Синя. Это одноактная моноопера, которая длится 35 минут и исполняется певцом-баритоном. В середине есть несколько чисто инструментальных интермедий, во время которых актер делает некоторые сценические движения: что-то подобное движениям китайских боевых искусств. В опере участвует инструментальный ансамбль из 6 музыкантов: флейта пикколо, флейта, две виолончели, контрабас и ударные. Музыка оперы не подчеркивает «китайскую национальную специфику», а фокусируется на раскрытии идей литературного источника.

Помимо названных работ большое значение имеют «Сычуаньские элегии» Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992).

В ознаменование 1250-летия со дня рождения великого китайского поэта Ду Фу в Советском Союзе в 1962 году издали сборник из 140 его стихотворений в переводе А. Гитовича. Прочитав сборник, Сидельников пришёл к убеждению, что стихи Ду Фу опережают свое время. Написанные более тысячи лет назад, они также вызывают отклик в наше время, как будто говорят о сегодняшнем дне. Это вдохновило композитора на создание цикла. Сидельников так писал о своем произведении: «Почему я обратился к Ду Фу – китайскому автору VIII века? Потому что его поэзия несет глубочайший общечеловеческий смысл. Она, подобно поэзии Микеланджело или Шекспира, принадлежат всем временам и народам. Но самое удивительное его свойство, что, обладая сильнейшей и ярчайшей индивидуальностью, он считал себя частицей всего обездоленного люда и был готов пожертвовать своим личным счастьем и самой жизнью ради счастья всех угнетенных» [7].

Автор музыки выбрал поздние стихи Ду Фу, в том числе «Вижу во сне Ли Бо», «Стихи о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины», «У хижины моей», «Попугай», «Сумасшедший» и так далее. В этот период поэт находился в состоянии депрессии и меланхолии, что отразилось на поэтическом строе стихов. Поэтому композитор назвал свое произведение «Сычуаньские элегии». Оно состоит из двух сюит.

Сюита 1 – «Мысли о самом себе», написана в 1980 году включает 9 частей, предназначенных для смешанного хора, к которому добавлены флейта, арфа и вибрафон.

Сюита 2 – «Мысли, обращенные к другу» (1983-1984 годы). Она крупнее, чем первая сюита: в ней 12 частей. Автор называет вторую сюиту ораторией. Кроме смешанного хора здесь участвуют певцы-солисты, флейта- пикколо, большая флейта, арфа и ударные инструменты. Две части являются чисто инструментальными.

Стиль двух сюит един. Название «Сычуаньские элегии» определило характер музыки – нет большого контраста между частями, и темп тоже единый. Из выбора музыкальных инструментов видно, что автор намеренно хочет добавить немного

---

[11] Это был не первый опыт обращения композитора к китайской теме: еще в 1956 году в издательстве «Советский композитор» опубликованы его «Шесть романсов на стихи Бо Цзюйи».

«китайских элементов»: флейта пикколо, флейта соответствуют китайским флейтам ди и сяо, арфа – чжэн. Автор полагался, в основном, на личный слуховой опыт, не добавляя намеренно «китайских элементов». Однако в музыке можно отчетливо прочувствовать традицию русской хоровой музыки. Композитор словно говорит: китайская культура принадлежит всему человечеству. Она свободно покидает пределы родной земли и пределы конкретных эпох, породивших бессмертные мысли и чувствования.

Китайские композиторы в СССР. Особую роль в разработке русско-китайского взаимодействия в композиторском творчестве осуществляют китайские по происхождению музыканты, действующие в русской культуре. Тут следует начать с информации об авторе настоящей статьи, московском композиторе Цзо Чжэньгуане, в творчестве которого китайская тема занимает большое место. Говорить о собственном творчестве очень трудно, но воссоздание объективной картины требует этого. Хотя я провел большую часть жизни в России, но мои корни в Китае, где прошли мое детство и отрочество, и это определило мое творчество. Я думаю, что только хорошо зная китайскую и западную культуру, можно совершить прорыв в творчестве.

Цзо Чжэньгуань приехал в Советский Союз на постоянное жительство в 1961 году в возрасте 16 лет. Здесь получил образование – окончил Новосибирскую консерваторию по классу виолончели (1971) и Институт имени Гнесиных по композиции (1978). В год окончания Института был принят в Союз композиторов СССР. В 1999 году вместе с девятью другими российскими композиторами был приглашен в «Клуб русской музыки XXI века» сочинского фестиваля. Балет «Течет речка» вошел в постоянный репертуар «Русского балета» В. Гордеева, был показан десятки раз. Фрагменты этого балета включены в программу по музыке для общеобразовательных школ России (в теме «Диалог музыки Востока и Запада в нашей стране»).

Долгие годы живя в России, в русском композиторском сообществе Цзо никогда не чувствовал тебя чужаком. Ему присвоили звание «Заслуженный деятель искусств РФ», наградили орденом «Дружбы». В интервью журналу «Музыкальная академия» говорится: «Цзо Чжэньгуань – человек удивительной судьбы, необычной биографии. Он связал свою жизнь с Россией и стал перекрёстком-мостом, где пересекаются русские и китайские художественные традиции. Он свободно существует в двух своих родинах и двух своих культурах… Сегодня он нашел свой индивидуальный творческий путь и является славным представителем Московской композиторской школы» [1, *35*].

Все работы Цзо связаны с традиционной культурой Китая. Например, вокальные произведения на стихи из книги песен конфуцианского канона «Шицзин», Ли Бо, камерная музыка «Гохуа» (Китайская живопись), «Усин» (Пять движущих начал) для ударных, Соната для виолончели соло, имитирующая технику гуцинь, симфония «Осенняя луна в ханьском дворце», балет «Течет речка» и так далее. Эти сочинения имеют отчетливый «китайский стиль», происходящий из глубины традиционной китайской культуры с использованием современной композиторской техники, что позволяет говорить о принадлежности к «межкультурной ветви» в русской музыке. Произведения Цзо исполняются во многих странах мира.

Во второй половине XX века еще один композитор китайского происхождения жил и работал в СССР – Чен Баохуа (1937-2008). Он вырос в Китае и в молодые годы вынужден был покинуть Родину. Попал на Дальний Восток Советского Союза. В 1972 году с отличием окончил Новосибирскую

консерваторию по классу композиции Г. Иванова. Затем все последующие годы своей жизни проживал в Бахчисарае, в Крыму. Чен Баохуа создал много произведений (восемь симфоний, восемь инструментальных концертов, более 60 фортепианных композиций и многое другие). Так как Чен Баохуа получил образование в СССР, он в своих сочинениях удачно сочетал европейскую технику композиции с китайскими мелодиями. Его произведения были исполнены с успехом на Украине. По словам Леси

Олейник: «Его музыка является уникальным преломлением китайской культуры сквозь систему европейского композиторского мышления» [9]. Композитору присвоили звание «Заслуженного деятеля искусств Украины» (2007). Получил он и другие государственные награды.

Заключение

Мощный, всеобъемлющий подъем и развитие Китая производят глубокое впечатление. Его культурные обмены с Россией в XXI веке становятся все более оживленными. Интерес русских музыкантов к китайской культуре непрерывно растет. Об этом, например, свидетельствует симфония «Шелковый путь» (2018) петербургского композитора Виктора Васильевича Плешака (1946 года рождения). Создание этого произведения было вдохновлено посещением пещер Могао[12] в Дуньхуане. Симфония состоит из 9 частей и длится 70 минут. В оркестре, наряду с европейскими инструментами, используются китайские пипа, эрху и шэн. В 2018 году премьера этой работы Плешака состоялась на Третьей международной конференции «Один пояс – один путь» в Ланьчжоу.

Образы советской и российской культуры появлялись и в творениях китайских композиторов, таких как опера Тан Цзяньпина «Зори здесь тихие» (2016) и мюзикл «Любовь в Харбине» (2018). Есть все основания полагать, что взаимопроникновение культур в творчестве китайских и российских композиторов будет усиливаться и станет положительной тенденцией в развитии отношений между нашими многонациональными странами.

Литература

1. Беринский С. Цзо Чжэньгуань: «Я открыт всему» // Музыкальная академия, 1994, №1. – С. 35-38.
2. Задерацкий В. «Per aspera…». М., «Композитор», 2009. – 320с.
3. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Музыкальный современник». Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 32-82.
4. Корабельникова Л. Черепнин: Долгое странствие. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 288с.
5. Неизвестный Денисов: из записных книжек. (1980/81 – 1986, 1995) – М.: Композитор 1997. – 160 с.
6. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов. – М.: Советский композитор, 1991. – 80с.
7. Сидельников Н. Предисловие к программе концерта, в котором состоялось первое исполнение первой тетради «Сычуаньских элегий».
8. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб: Композитор,. 2014. – 334с.
9. Чжан Ижань. Впечатление от концерта Черепнина // Иньюэ цзяоюй (Музыкальное обозрение). Шанхай, 1937. № 4. – С. .28-29.
10. Чен Бао Хуа // https://ru.wikipedia.org/wiki/Чен_Бао-хуа

Zuo Zhengguan

Chinese Culture in Russian Music

Abstract. The article is devoted to various aspects of the interaction of Chinese and Russian music. Russian composers' works on Chinese themes are presented in the historical

[12] Другие названия: пещеры Чианьфодонг, пещеры тысячи Будд.

retrospective, figures of Russian composers who worked in China and Chinese in Russia are shown. The means used to create images of China in Russian music are characterized, the conditions for addressing the Chinese theme of masters who were particularly attentive to the Chinese material.

Keywords: Russian-Chinese musical relations, composer's creativity, the People's Republic of China, the USSR, the mutual influence of East and West.

Сведения об авторе:
Цзо Чжэньгуань, независимый исследователь (г. Москва).
e-mail: tszo@mail.ru

Information about the author:
Zuo Zhengguan, independent researcher (Moscow).
e-mail: tszo@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.002

Диляра Ислямова

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СТИЛЕВОГО ОБНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье систематизируется многообразие композиторских техник в современных фортепианных сочинениях композиторов Узбекистана. На основе конкретных примеров делается вывод о том, что в большинстве случаев авторы опираются на исторически сложившиеся формы. Подчеркивается тот факт, что композиторы Узбекистана, соблюдая в целом академические принципы сочинения, используют современные техники письма.

Ключевые слова: современная фортепианная музыка, композитор, техники письма, стиль, творчество, культура.

Как известно, музыкальная культура Узбекистана сформировалась в ходе процессов интеграции различных национальных традиций [4, *28*], что во многом обусловило ее своеобразие. Национальный стиль и характер музыкального мышления композитора связаны с использованием новых средств музыкальной выразительности [1, *33*].

В сочинениях узбекских авторов большое значение отводится мелодике, её интонационному своеобразию, колористике, ритмике и тембру. Во многих фортепианных произведениях используются традиционные ритмоформулы (усули) в различных фактурных воплощениях, позволяющие демонстрировать национальную специфику, принадлежность автора к определенной школе, сфере творческого поиска. Следует заметить, что для узбекской музыки свойственно постепенное развертывание монодической мелодики, которая создаёт условия возникновения особых медитативных образов, а инварианты и варианты макомных интонационных структур проявляются в минималистических паттернах. Динамика взаимодействия этих элементов обуславливает расширение понимания сущности национального в музыке, выходит за рамки сугубо этнографических аспектов мышления, становится органичным свойством реализации определенных технических приемов [12].

Отметим также следующий аспект: свои самые смелые художественные идеи композиторы Узбекистана реализуют, чаще всего, в жанре фортепианной миниатюры, которая стала для них своеобразной творческой лабораторией. Известно, что работа с миниатюрой является фундаментальным средством формирования художественных идей в эпоху романтизма [5]. Принципы такого подхода присутствуют в современной узбекской музыке, однако, они наполнены теперь новым содержанием, используют разнообразный арсенал технических приёмов. Главное – органичное сочетание национальной специфики и достижений мирового музыкального искусства. В этом контексте приведем справедливую мысль Ф. Ульмасова: «Только в этом двуединстве, которое имеет различные формы и "пропорции" соотношений, многообразие видов и взаимных сопряжений, рождаются те или иные стилевые направления» [10, *565*].

В настоящей статье содержится панорамный обзор фортепианных произведений узбекских композиторов, написанных в последние десятилетия, в которых используются инновационные техники композиции.

Прежде всего, выделим сочинения, где воспроизводится колорит народного музицирования. Отметим звуковую палитру фортепианной миниатюры Абдусаида Набиева «Тановар», которая обогащается за счет имитации народного щипкового

инструмента дутара. Применение композитором репетитивной техники позволило воссоздать специфику звучания инструмента в фортепианном эквиваленте.

Широко и разнообразно использует Хайри Изамов в своей «Токкате» непрерывное биение четкого ритма, характерного для игры на традиционных ударных инструментах. Автор учитывает импровизационную природу жанра, применят двойные ноты, последование аккордов, распределенных между партиями двух рук, штрихи martellato и marcato, прочеркивающие тематические линии и импульсивность музыкальной ткани [13, *340*].

Подобные находки обогащают композиторское творчество в плане имитации темброво-колористических красок инструментов. В этом отношении интересна концертная пьеса Рустама Абдуллаева «Зумлак». Композитор, опираясь на традиции Белы Бартока в плане обогащения музыкального стиля путем возрождения и модернизации древнейших пластов народной музыки, воплотил динамичную ритмо-тембровую (в узбекском контексте – усульную) драматургию с элементами театрализации танцевального действа хорезмского происхождения. Взаимопроникновение импровизационности и токкатного движения хорошо передают картину народной жизни.

В цикле «Прелюдия и токката» Абдуллаев объединил разные по характеру художественные образы. Прелюдия, демонстрирующая свободу импровизационного развёртывания, характеризуется оригинальностью метроритмического построения. В токкате композитор использует приём битонального сочетания, длящегося на протяжении всей пьесы. Интенсивность развития произведения подчеркивает динамизм и красочность гармонического языка композитора.

В произведении «Эпитафия», посвященном памяти Нормурода Нарзуллаева,[13] Абдуллаев объединяет в одно целое контрастные образы, стремительность развития которых предопределила особенности композиции пьесы. Свободное повествование, в рамках «скупой» аккордовой фактуры, наполнено темброво-акустическими эффектами, имитирующими узбекские традиционные инструменты дутар и най. В музыке «Эпитафии» отразился внутренний мир автора, его чувства, переживания и боль утраты.

Для фортепианного стиля композитора характерно органичное использование ладогармонических и ритмических формул, опять-таки свойственных народному инструментальному музицированию. Контрастные сопоставления, яркий тематизм, лаконичные мелодические и ритмические структуры, компактные фактурные построения представлены Абдуллаевым в фортепианном цикле «Пять детских миниатюр».

В современной фортепианной музыке композиторов Узбекистана используются новые подходы к звучанию. Некоторые из них сочиняют музыку для приготовленного[1] и расширенного[2] фортепиано [9, *37*]. Отметим использование приемов расширенного фортепиано в контексте выявления художественных возможностей ударной природы инструмента в цикле Дилором Сайдаминовой «Диалог с Хайямом». Её стиль отличается своеобразием, связанным с использованием модернистских инноваций, стремлением к субъективному переосмыслению национальных традиций в современных формах реализации. Так, например, особое внимание композитор уделяет сонорным качествам инструмента в фортепианном цикле «Фрески Афросиаба». Цикл, состоящий из семи частей, содержащих образы прошлого, в соотнесении с настоящим и будущим. Новаторство композитора заключается в том, что он открывает новые выразительные возможности фортепиано в плане использования сонорики, расширяет границы звукового пространства. Для Сайдаминовой характерно свободное владение фактурными ресурсами,

---

[1] Применяют целый ряд предметов, таких как всевозможные ластики, бумага, разного вида ткани, металлические изделия, шурупы.

[2] Техника игры зачастую переносится внутрь корпуса инструмента, совмещаясь с игрой на клавиатуре

ритмом, а также использование в творчестве экспериментальных средств работы со звуком.

Аналогичные средства использованы в цикле Дилором Аманулаевой «Самаркандские картины», одна из пьес которого «У развалин Бибиханум» присутствует в репертуаре многих пианистов (не только узбекских, но и зарубежных).

В современной узбекской музыке значимо творчество Аваза Мансурова. Его фортепианная соната (трёхчастный цикл) основана на органичном сочетании принципов узбекской монодии с европейскими полифоническими приёмами. В произведении наблюдаются интертекстуальные интенции автора. Это явление детально изучено известным узбекским музыковедом Н. Янов-Яновской в монографии «Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)». Отметим мысль ученого: «вникая в интертекстуальный принцип, вдруг открываешь для себя издавна существующий в творческой практике факт интенсивнейших перекличек во времени и пространстве» [14, *28*]. Подобное взаимопроникновение элементов разного происхождения в композиторском творчестве музыкальная наука оценивает как достижение в межкультурной интеграции, где высоко оценивается взаимосвязанность и преемственность в развитии музыкального искусства. В этом контексте отметим сочинение Дмитрия Янов-Яновского «Импровизация и токката», где диалог Востока и Запада представлен в реализации новых форматов восточной монодии, которая на основе современных техник письма приобретает многослойные фактурные формы.

Яркими музыкальными образами, отражающими картины народного быта и красоту окружающего мира, отмечено фортепианное творчество Ойдин Абдуллаевой, Хуршиды Хасановой-Турсуновой, Нурали Эркаева. Национальный стиль в их произведениях проявляется в переосмыслении цитат из макомов. В сочинениях авторов выявляются многообразные связи музыки с традиционным узбекским вокальным и инструментальным искусством.

В «Фантазии» Ойдин Абдуллаевой на тему Мухтара Ашрафи используется широкое расположение различных элементов фактуры, имеющих связь с некоторыми средствами импрессионизма, включая щедрую педализацию для смешивания слоев фактурного и мелодического ряда.

Особый интерес в стилевом плане представляют фортепианные сочинения Азизы Садыковой. В её музыке имеет место стилистический плюрализм, где за сложными структурными и ритмическими построениями, обеспечивающими создание выразительной драматургии, наблюдается влияние традиций романтизма и необарокко. Приведем в качестве примера произведение «Fantasie», которое отличается акварельностью письма, акцентуацией отдельных смысловых деталей на фоне использования мелких длительностей в сочетании с импровизационностью, создающей эмоционально-образную канву сюжета.

Упомянём ещё одно произведение Садыковой – «Сон». Конструкция пьесы складывается из взаимодействия двух микротем: арпеджированной, темброво-импрессионистической фигурации и характерного усуля. Каждая микротема участвует в формировании единого смыслового ядра композиции. Национальное начало, присутствующее в пьесе, раскрывается в импровизационном сочетании этих двух тематических линий.

Программа данного произведения Садыковой может быть трактована как воспоминание композитора о родном крае. Музыка отражает интонационную лексику узбекской традиционной культуры. Используется имитация тембра народного инструмента конуна посредством ресурсов расширенного фортепиано, охватывающая почти все регистры инструмента. Ощущения «застывшего воздуха» создают восходящие и нисходящие глиссандирующие звучания.

Композитор в данном сочинении использует современный подход к трактовке формы фортепианной миниатюры, стремится к сквозному развитию. В пьесе наличествуют черты репризности, создающие определенную закономерность возврата двух микротематических линий, завершающих пьесу. Картина сна таким образом превращается в более ясное воспоминание, связанное с родным краем.

Предложенный подход в отношении использования микротематизма, получившего своё воплощение в сочинении «Сон» Садыковой, применяется также в фортепианном цикле Нуриддина Гиясова «Узоры». Композитор зачастую называет его циклом из четырёх настроений [3, *50*]. Гиясов органично сочетает здесь серийность, пуантилизм, сонорность и элементы алеаторики.

Среди распространенных приемов композиторского письма находятся разнообразные кластеры. Иногда они предстают в виде звуковой «грозди», иногда – в виде последовательно наложенных и разновременно вступающих звуковых структур в определённом регистре, а порой представляют собой рассредоточенные звукосочетания, «разбросанные» по разным регистрам фортепиано. Например, в пьесе Нодырбека Махарова «Schostakovitch» кульминационная точка, нарастающая в течение нескольких тактов, представляет собой кластеры в партиях правой и левой руки, которые композитор советует «исполнять неукоснительно».

Особое соединение разных стилей наблюдается в фортепианных сочинениях Нуруллы Закирова. Здесь удивительным образом классика соотносится с современными инновационными техниками письма. В своих сонатах композитор использует алеаторику на основе переформатирования интонаций народной музыки. Причем все алеаторические приёмы он укладывает в метрическую структуру. В его произведениях аккумулируются элементы рондальности и вариантности, что свойственно традиционной музыке [2, *236*]. Алеаторическая музыка подразумевает различный подход к исполнению, способам сочетания композиторских и исполнительских приёмов. В. Лютославский писал: «В моих работах решающее слово всегда остается за автором. Поэтому и введение случайности в строго определенные моменты — лишь способ развития действия, не самоцель» [7, *233*]. В музыке Закирова это тоже слышно.

В композиции Махарова «Discussion» явно воспроизводится тембровое своеобразие звучания уда. В этом же контексте отметим миниатюру «Сталактиты» Игоря Иофе, в которой воплощен необыкновенный тембр данного инструмента, создающий образ звучания каменной капели, резонирующей в подземном пространстве и создающей атмосферу таинственности.

В «Вариациях» на тему узбекской народной песни «Ҳай бола – бола». Акмаля Сафарова оригинален синтез современных средств выразительности и народно-песенных интонаций. Цикл содержит тему и четыре вариации, построенные по принципу постепенного расширения звуковых возможностей инструмента.

Объектом, послужившим основой варьирования, стала песня из богатого арсенала узбекского фольклора «Ҳай бола – бола» в традиционном жанре лапар[3]. Как известно, исполнительский стиль в творчестве автора музыки перевоплощается в стиль композиторский. Эту мысль подтверждает Т. Ляхина: «Относительно переложений, транскрипций и обработок ключевым является момент постижения принципов мышления, характерных для другой инструментальной школы, адаптация их к собственному исполнительскому стилю и перевоплощение первоисточника с учетом конкретных возможностей исполнителя и инструмента» [8, *137*]. Структурная организация Вариаций ориентирована на концертное воплощение и демонстрацию индивидуального стиля композитора.

---

[3] Лапар – жанр узбекской фольклорной песни юмористического содержания, близкий к танцевальным и игровым узбекским песням.

Цикл Сафарова отличается богатством образного содержания, предстает конгломератом классических и современных средств вариантной трансформации исходного тематического материала, где сочетаются черты классического видения формы вариаций и современного тонально-фактурного развития темы.

Значимым произведением композитора является фортепианная соната, посвященная Наталье Борисовне Гиенко. Изучение данного произведения Сафарова показывает, что в ней получили яркое преломление как глубинные национальные традиции, так и новые стилистические направления. Это проявляется в богатстве полифонических построений, ярких контрастах, изобретательности фактурного письма, ритмической активности. Соната Сафарова – масштабное произведение, требующее от исполнителя профессионального мастерства и зрелости музыкальной мысли. Она развивает музыкальное мышление музыканта-исполнителя, позволяет освоить различные виды техники, осмыслить современный музыкальный язык. Продумывая логику музыкального развития в цикле, необходимо обратить внимание на интонационное и ладогармоническое единство произведения, на объединяющую все части произведения роль квартовой интонации и пониженых ступеней лада (II, IV и VII), на типы фигураций в каждой из частей.

В Этюд-картине Сафарова прослеживаются неоимпрессионистские стилевые черты, наблюдаемые в фактуре, отличающейся изысканной утонченностью письма, красочными гармониями. Наблюдается повышение роли импровизационного начала, выдвижение тембровых ресурсов на первый план [11].

В узбекской фортепианной музыке есть сочинения, ставящие глобальные философские вопросы. В частности, творческому раскрытию сложной мировоззренческой проблемы посвящено произведение Игоря Пинхасова «В погоне за временем». Согласно убеждениям композитора, каждый из нас пытается «обмануть» время, гонится за ним в надежде его удержать. Музыкальное решение этого вопроса, естественно, тоже требует авангардных подходов.

Таким образом, в общей панораме современной фортепианной музыки композиторов Узбекистана наблюдается богатство и разнообразие [14]. Полистилистика определяет многообразие стилевых координат композиторской музыки. При этом важным условием выступает органичная связь техники письма с художественным содержанием произведения, целесообразность использования средств выразительности, способствующих воплощению оригинальных идей. Как видим, приоритетным направлением современного композиторского творчества является инновационное обновление техник письма, способствующее расширению и углублению художественной проблематики [6]. Данный процесс является отражением не только сложных и противоречивых аспектов творческой деятельности композитора, особенностей соотношения его эмоционального мира и эстетических принципов, но также связан с общими проблемами современного мира, иным восприятием времени, ускорением темпов жизни. Взаимодействие «несочетаемых» в определенном контексте особенностей восточной монодии и приемов алеаторики, сонорики, усложненных ладогармоническими и полифоническими средствами, активизирует процесс обновления фортепианной музыки композиторов Узбекистана, формирует стилевое многообразие, в котором расширение сферы межкультурных связей имеет существенное значение.

Литература

1. Ганиханова Ш. Проблемы развития прикладных жанров в контексте формирования национального стиля. Автореферат докторской диссертации. – Ташкент, 2022. – 56 с.

2. Головянц Т. Жанр сонаты в творчестве Н. Закирова. // Ташкент и развитие музыкальной культуры Узбекистана. Ежегодник 2009. – С.234-238.

3. Гумаров М. В. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана: Учебно-методическое пособие для музыкальных вузов. – Ташкент, 2007. – 138 с

4. Давыдова Т. Ю. Взаимообогащение культурных традиций Востока и Запада в симфоническом творчестве композиторов Узбекистана. / Актуальные проблемы современного музыкознания. Сборник статей Республиканской научно-практической конференции. – Ташкент, 2020. – С. 27-32.

5. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник для вузов / К. В. Зенкин. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 413 с

6. История узбекской советской музыки. - Т.3. 1968-1984. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1991. – 280 с

7. Лютославский В. О новых техниках, формах и смысле. - Пер. Е. Михалченковой, И. Никольской. // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия. Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. - Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 232-236

8. Ляхина Т. В. О некоторых особенностях произведений на заимствованные темы в творчестве виртуозов XIX в. // Вестник СПбГУКИ 2014, № 1 (18). – С. 133-137.

9. Радвилович А. Ю. В поисках нового фортепиано // Музыкальная жизнь. №4. 2007 – С. 36-37.

10. Ульмасов Ф. Новые формы музыкальных традиций: к проблеме соотношения европейских и национальных аспектов в творчестве композиторов Центральной Азии // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. - М.,2020. - С.563-572

11. Хашимова Д. Основные тенденции развития узбекской фортепианной музыки 90-х годов XX века // Мусика ижрочилиги ва педагогика масалалари. – Вып. II. – Ташкент, 2002. – С. 9-16

12. Юнусова В.Н. Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 20-27.

13. Янов-Яновская Н. Фортепианная музыка // История узбекской советской музыки. – Т.2. – Ташкент: изд-во лит-ры и иск-ва: 1973 – С. 329-347.

14. Янов-Яновская Н. С. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана): монография. – Ташкент: Musiqa, 2019. – 124 с

Dilyara Islyamova

On some aspects of the style update of modern Uzbek piano music

Abstract. The article attempts to systematize some aspects of the stylistic renewal of modern Uzbek piano music. Based on the example of the analysis of specific works, it is concluded that in most cases the authors rely on historically established forms, observe classical rigor, using modern writing techniques.

Key words: contemporary piano music, composer, writing techniques, trends, style, creativity, culture.

Сведения об авторе:

Ислямова Диляра Ризаевна – PhD в области искусствоведения, преподаватель кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана.

e-mail: islyamovadilyara@gmail.com

***Information about the author**:*

Dilyara Risaevna Islyamova – PhD in Art History, teacher of the Special Piano Department of the State Conservatory of Uzbekistan.

e-mail: islyamovadilyara@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.003

Рена Сафаралибекова

ГЕРМЕНЕВТИКА НАРРАТИВА И АРХИТЕКТОНИКИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ГРАВЮРАХ «ДОН КИХОТ» КАРА КАРАЕВА

Аннотация. В настоящей статье караевские симфонические гравюры «Дон Кихот» рассматриваются как нарратив «могущего человека» (П. Рикёр), который стремится дотянуть своё подсознание до светлого поля сознания, по формулировке Пруста. Знание «нарратора» о финале истории и глубоко личностный характер нарратива обусловливают его трагедийную сущность, во многом определяя драматургию и архитектонику произведения. В таком аспекте караевские симфонические гравюры «Дон Кихот» рассматриваются впервые.

Ключевые слова: нарративная аутотерапия, нарративный анализ, «поток сознания», архитектоника, Кара Караев, «Дон Кихот».

«Только искусство проникает в то, что гордость, страсть, ум и привычки
возводят со всех сторон – в кажущиеся реальности этого мира.
Есть другая реальность, настоящая, которую мы упускаем из виду.
Эта другая реальность всегда посылает нам намёки, которые без искусства
мы не можем получить. Пруст называет эти намеки нашими
«истинными впечатлениями». Истинные впечатления, наша
постоянная интуиция, без искусства будут скрыты от нас, и нам
останется только «терминология для практических целей, которую
мы ложно называем жизнью».
Сол Беллоу https://art-minded.com/

Один из признаков шедевра: он сложно устроен, но сильно впечатляет даже без углублённого постижения его «внутреннего мира», отчего, как правило, слишком поверхностно истолковывается. Неслучайно при герменевтическом анализе текста для выявления глубинных значений, которые присутствуют в музыке лишь интенционально, ещё со времён Фридриха Шлейермахера принято начинать не с неясных, тёмных, сложных мест, а с того, что кажется простым и понятным.

Определив жанр своего «Дон Кихота» как «симфонические гравюры», дав каждой гравюре название, Кара Караев обозначил этим лишь внешние контуры, то есть, самый первый, программно-изобразительный уровень произведения. Ориентируясь в основном на внешние параметры и следуя элементарной логике, музыковеды определяли музыку гравюр как портретно конкретную [8, *281*; [13, *1367*]. Соответственно, произведение рассматривалось, описывалось и анализировалось ими как ряд музыкальных портретов-характеристик и картин действия, которые воплощают отчасти образы романа Мигеля де Сервантеса, отчасти – одноименного фильма Григория Козинцева с музыкой Караева. Хотя, как это часто бывает в произведениях Караева, и обозначение жанра, и названия гравюр, образно говоря, съезжают по касательной относительно их глубинного значения: всё намного сложнее, чем кажется и чем обозначено самим композитором, потому что и цель произведения иная, и задачи другие.

Когда Караев объяснял своим студентам, что расширение знаний композитора в философии и различных сферах науки – не говоря уже об искусстве – подсказывает композитору «верный ракурс избираемой им темы» [9, *1*], он исходил из собственного творческого опыта. Огромная эрудиция, способность мыслить масштабно и многопланово,

умение находить способы отражения в музыке возникающих ассоциативных связей и цепочек – всё это помогало ему самому находить необычные, интересные и сложные решения и в содержательно-смысловом, и в структурном отношении.

Эта удивительная многоплановость, многозначность караевских произведений вызывает стремление и к более масштабному, более глубокому и многомерному подходу к их содержанию. Возникает ощущение необходимости выхода за пределы привычных рамок определений, описаний и выводов узкопрофессионального характера, расширения не только междисциплинарных контактов музыковедческого исследования, но также и границ собственного сознания.

Попытки учёных сделать выводы о содержательно-смысловой стороне караевских произведений, исходя лишь из традиционного алгоритма анализа, не только не проясняют самое важное в смысловом плане, но часто настолько противоречат самой сути музыки, что лучше бы этих «выводов» не было совсем. Невольно вспоминается лотмановское сравнение анализа составных элементов и частей художественного произведения – при неспособности воспринять стоящий за ними более важный и глубокий смысл — с разделкой телёнка на стейки, после чего собрать его в прежнем виде уже не удаётся.

Но если восприятие музыковедом караевского произведения происходит именно как «творческий процесс сопереживания с автором» [10, *25*], о чём мечтал сам Караев, то возникает желание ответить адекватным исследованием его музыкальной реальности. Недостаточно обнаруживать неявные связи его произведений с техническими приёмами других видов искусства, литературы и тому подобное. Важно достигать понимания ещё более неявной обусловленности используемых выразительных средств и структурных особенностей музыкального произведения – духовным состоянием автора, обнаруживать глубокую связь музыки с теми проблемами, которые выходят за пределы музыки.

Иначе говоря – находить связь музыки с теми проблемами, которые более значимы и, следовательно, более актуальны как для самого автора, так и для исследователя. Только полная вовлечённость, устремление внимания «скорее в душу, чем в ноты; в существо и внутреннюю мотивацию» [15, *44*] даёт возможность понять и раскрыть в произведении самое интересное и самое важное: «ради чего музыка организуется так, а не иначе, какую внутреннюю жизнь оформляет» [15, *44*].

С XIX века, когда индивидуальность, личность, самовыражение творца становятся приоритетными в искусстве, писатели, поэты, художники почти в одних и тех же выражениях начинают транслировать мысль о том, что «творчество – это болезнь души, подобно тому, как жемчужина есть болезнь моллюска» [5]. Александр Иванович Герцен, разделяя эту мысль Генриха Гейне, утверждал: «Мы вовсе не врачи, мы – боль» [6]. Федерико Феллини – уже в XX веке: «Любое искусство автобиографично. Жемчуг – автобиография устрицы» [24]. Ощущение сильнейшего дискомфорта от «Стены Мира» (Виктор Пелевин) художник как бы «обволакивает» перламутровыми слоями своих художественных творений, выстраивая вторую, «параллельную» реальность, которая в наибольшей степени отражает его собственную, внутреннюю реальность.

В определённом смысле это напоминает метод нарративной терапии, который используют психологи, чтобы помочь человеку почувствовать себя не рассказчиком своей истории, а её автором. Это позволяет не только по-новому увидеть, но и заново пережить историю в нарративе как *другую жизнь*. Поскольку целью такого нарратива является не объективное описание явлений и событий, а переживание их заново и попытка их объяснения, в нарративе обнаруживается повтор важных для него моментов, настаивание на какой-то определённой детали или деталях, особенности построения повествования в целом. Это субъективное эмоциональное изложение последовательности событий превращает фабулу истории в особый, индивидуальный способ повествования. Выстроенный таким образом нарратив служит своего рода «инструкцией» по пониманию и определению человеком собственной внутренней реальности: появляется возможность упорядочить свой опыт, осознать причины своих психологических проблем. Нарратив –

не способ решения этих проблем, это способ привести человека к ясному осознанию их внутренних причин, закономерности их возникновения. В практике нарративной терапии – словно для подтверждения известного высказывания Оскара Уайльда о маске, позволяющей человеку сказать правду о себе [23] – выясняется, что человеку намного легче выстроить такое повествование, если он с помощью направляющих вопросов психолога ассоциирует свою историю с известным архетипическим сюжетом.

Симфонические гравюры «Дон Кихот» представляют собой особый опыт аутотерапевтического нарратива, когда автор – «сам себе психолог», выстраивающий нарратив по «лекалу» самого значимого для него сюжета как «объясняющий рассказ» (Артур Данто), согласно рикёровскому принципу: «Я-сам как другой». Известно, что с героем главного романа Сервантеса Караев всегда ощущал особую, духовную близость и сам не раз сравнивал себя с Дон Кихотом. Он перечитывал роман постоянно, на протяжении всей своей жизни. На его письменном столе всегда стояла деревянная статуэтка Рыцаря Печального Образа, а на стене бакинского кабинета висела фоторепродукция известного рисунка Пабло Пикассо — Дон Кихот и Санчо Панса в пути.

Сам роман Сервантеса столь многозначен, что один только Гейне смог предложить сразу несколько интерпретаций. «Забавно, – пишет он, – что именно из романтической школы вышел лучший перевод книги, где потешнее всего высмеяна её собственная нелепость. Ибо эта школа страдала ведь тем же безумием, которое вдохновило и благородного ламанчского рыцаря на все его дурачества; и она стремилась восстановить средневековое рыцарство, и она стремилась вновь призвать к жизни умершее прошлое» [4, *209*]. Но, возможно, – предполагает далее Гейне, – великий испанец «в своей шутовской эпопее хотел высмеять и других рыцарей, а именно всех людей, которые когда-либо боролись и страдали за идею» [4, *210*]. А может быть, и сам длинный, тощий силуэт рыцаря олицетворяет пародию на абстрактную, далёкую от реалий жизни идею, тогда как приземистая, толстая фигурка его оруженосца – пародия на практичный рассудок, исполняющий самую комическую роль. Ибо реалистически настроенному рассудку со всеми его поучительными поговорками всё же приходится постоянно тащиться вслед за абстрактной идеей на своём смирном ослике и делить все невзгоды, выпадающие на долю благородного рыцаря. И не исключено, – продолжает Гейне, – что смысл романа даже в ещё более глубокой иронии по поводу досадного несовершенства человеческой природы, и в образе Дон Кихота аллегорически изображён наш дух, а в образе Санчо Пансы — наше тело. В таком случае этот роман является не чем иным, как «великой мистерией, где вопрос о духе и материи обсуждается во всей его ужасающей правде» [4, *210*], ибо в процессе этого обсуждения неизменно и неопровержимо доказывается, что возвышенные устремления духа неизбежно влекут за собой очень большие неприятности для тела.

Как и его любимый герой, Караев был твёрдо убеждён в необходимости личной бескомпромиссной борьбы с любой несправедливостью; ему также было свойственно это высокое, поистине рыцарственное, представление о чести, благородстве, бескорыстии и сострадании героев средневековых романов, которыми зачитывался и вдохновлялся Дон Кихот. Трагическую ситуацию своего любимого героя композитор переживал как личную проблему, ибо всё чаще убеждался на собственном опыте, что «бесплодные попытки выправить то, что по природе своей должно быть кривым» [7, *87*] заставляют его лишь «растрачивать жизнь и силы впустую, на борьбу с ветряными мельницами» [7, *87*]. Вполне разумное решение начать «щадить свои силы, беречь нервы» [7, *87*], то есть, волевыми усилиями заставить себя прекратить бесконечную борьбу «с ветряными мельницами» мира привело к тому, что проблема, которую Караев хотел таким образом решить на внешнем плане, оказалась вытесненной в его внутренний мир. Ибо решение поберечь себя оказалось настолько несовместимым со всеми убеждениями, идейными принципами, личной «программой жизни» Караева, что в последние годы жизни он уже и музыку не мог создавать. Не потому, что он болел, как объяснял его сын, Фарадж Караев, –

напротив, он болел именно из-за того, что «страдал от внутреннего разлада с самим собой» [12].

Время создания симфонических гравюр совпало с очень сложным –переломным, критическим периодом в жизни композитора. Общеизвестно, что с приближением и переходом возрастной черты «за сорок» (а Караеву на момент появления этого произведения – 42 года) – как правило, происходит болезненный процесс осознания, что большая часть жизни уже пройдена. В этот период обычно подвергаются самому строгому анализу, переоценке все достижения предшествующих лет. Подведение итогов чаще всего приводит к горькому разочарованию в результатах своей деятельности – как социальной, так и творческой. Растёт неудовлетворённость, недовольство собой. В этот период личностный кризис приводит и к творческому кризису, к депрессии и так далее. Именно в этот период Лео Гинзбург при встрече с Караевым с удивлением отмечает, что «застал, вместо всегда жизнерадостного, активного, сильного духом, ушедшего в себя, мрачного, и, безусловно, больного духом человека» [7, *94*].

В письме Юрию Слонимскому Караев и сам признаёт кардинальные изменения и в себе самом, и в своей музыке: «Многое во мне стало иным. Хуже стал характер: раздражительный и злой (внутренне, а не внешне) <…>. Совсем иными стали критерии в этике и эстетике. С возрастом изменилась настройка: все, что я писал и делал раньше, кажется мне наивным, глупо-восторженным и излишне откровенным <…>. В музыке я беспощадно переломил себя» [7, *94*]. Действительно, в последующий период наблюдается явное «остужение» прежней страстной экспрессии высказывания. Она уступает место более сдержанной, интеллектуально-истонченной манере выражения чувств и мыслей. Фразу: «В музыке я беспощадно переломил себя» – обычно относят исключительно к сфере технологии композиции, к резкой смене системы средств, но эта система у подлинного художника не меняется без изменений в самой личности. Без перелома во «внутренней музыке», во внутренней настройке не происходят резкие изменения в системе средств, в композиторской технике. В поздних караевских сочинениях изменилась и система средств, и само качество экспрессии, потому что изменился сам Караев. Весной 1968 года он с сожалением констатирует негативную сторону изменений и в окружающих, но, прежде всего, – в отношении самого себя: «мы <…> приучили себя к сдержанности и сухости и тем самым всё же многое утеряли хорошего, нужного для человека…» [7, *85*].

К периоду создания симфонических гравюр относится и знаменитый портрет Караева, заставляющий вспомнить мысль Василия Васильевича Розанова о том, что каждый человек в определенном возрасте оказывается как бы наведённым на фокус: контуры личности совпадают с наружными контурами – это и есть он настоящий [18]. Созданный Таиром Салаховым в 1960 году, этот портрет не только отражает состояние композитора в этот переломный период, он выражает саму суть личности Караева, причём, намного точнее, чем все фотографии, вместе взятые. Показательно, что, в отличие, например, от портретов других композиторов кисти Салахова: Дмитрия Шостаковича, Фикрета Амирова (и даже более позднего, второго салаховского портрета самого Караева) – на этом портрете лицо композитора обращено не к нам, его взгляд погружён в какую-то глубину, в бесконечность, словно Караев пытается найти ответ на самый жизненно важный вопрос не в этом мире, а в некой иной реальности...

В обращении к роману Сервантеса у Караева были предшественники [1, *10*], в том числе – столь яркий и значительный композитор, как Рихард Штраус. Но если Штраус в своей симфонической поэме «Дон Кихот» стремился к подробному «пересказу» музыкальными средствами фабулы романа Сервантеса, то Караева абсолютно не интересовало отражение внешних событий романа. Его симфонические гравюры – это художественный способ исследования своей собственной экзистенциальной проблемы с той зоркостью творца, которая позволила со всей полнотой личностных переживаний и энергией мысли прожить с этой проблемой до конца *другую жизнь*. Караевский «Дон Кихот» – это типичный нарратив рикёровского «могущего человека», который стремится

дотянуть своё подсознание до светлого поля сознания, по формулировке Марселя Пруста. При тех свойствах характера, тех твёрдых убеждениях, которые Караев считал для себя принципиальными, осознание причин внутреннего разлада с самим собой с помощью интеллекта было невозможным в силу того, что источник этой проблемы не имел явного рационального основания. Только рассмотрение сквозь призму искусства позволило достичь метафизической высоты взгляда на ситуацию разрыва сознания и подсознания и отразить это понимание в симфонических гравюрах.

Нарратив караевского «Дон Кихота» в этом смысле показателен, прежде всего, совмещением двух факторов, которые очень трудно совместить и, тем более, удерживать в сознании в одновременности. Первый – это утверждение, пожалуй, главного принципа модернизма, которого Караев придерживался и в жизни, и в творчестве. Принцип этот следующий: человек – при всех ограничениях его свободы в мире, в обществе – должен ставить перед собой великие, благородные цели, добиваться решения сверхзадач, всеми силами стремиться преодолевать всё, что стоит на пути реализации возвышенных идей. Он воплощён в трёх «Странствиях», которые выражают эту неустанную устремленность: «вперёд, только вперёд!». Второй же фактор – это интонационное «проговаривание», причём, с первых же тактов, явно глубоко укоренённого в подсознании убеждения в том, что это героическое стремление всегда изначально обречено, что герой неизбежно становится жертвенной личностью, никогда не достигая конкретной цели своих подвигов. Сознательное принятие, признание этого второго фактора было для Караева неприемлемо: оно отторгалось всей его натурой активного борца, наделённого огромной волей к действию, его всегдашней готовностью к твёрдому отстаиванию своих принципов.

И вот в чём парадокс: с одной стороны – в реальной жизни – Караев был очень далёк от метафизики, мистики, веры в судьбу... Он был материалистом, в частности, глубоко убеждённым в безусловной верности своего высказывания в статье 1957 года: «Мировоззрению советского художника чуждо понимание трагического как выражения некой предопределённости, рока…» [11, *62*]. С другой стороны – просто поразительно, насколько же явно этому утверждению композитора противоречит тот неоспоримый факт, что во всех его самых известных, самых знаковых произведениях с конца 1940-х до начала 1960-х годов настойчиво проводится бетховенский ритм судьбы [21], к тому же часто в сочетании с пунктирным ритмом рока из Пятой симфонии Петра Ильича Чайковского. И ведь это действительно произведения трагического плана: симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», балеты «Семь красавиц», «Тропою грома». Что ещё может означать это упорное повторение двух ритмов судьбы во всех значимых произведениях Караева?

Когда художником уловлена на подсознательном уровне некая идея из его подлинной реальности, он ощущает непреодолимую внутреннюю необходимость выразить ее. Это ощущение можно сравнить с тем, что Людвиг ван Бетховен писал о музыкальной идее, пришедшей ему в голову: «я не могу больше отделаться от нее, мне нужно множить ее, в судороге экстаза, по всем модуляциям» [19*, 273*]. И каждый композитор по-своему воплощает эту идею в соответствии с личным образцом энергии, индивидуальными особенностями своего темперамента, остротой видения, интенсивностью чувствования и так далее. И, поскольку автор есть принцип видения и оформления, в караевских произведениях уже с сороковых годов ритмы судьбы важны как «показатель» подсознательного ощущения композитором рока именно как трагической предопределённости. Но только в нарративе симфонических гравюр Караев последовательно, всесторонне рассмотрел проблему трагического именно как выражения судьбы, рока – рока не в античном смысле, конечно, а как неизбежное следствие собственных внутренних качеств и принципиальных идейных установок. И если понять, почему в этом произведении всё «завязано» на теме рока, которая сцепляет изнутри все его звенья, становится ясным, что караевский «Дон Кихот» – не о Дон Кихоте, а о собственной экзистенциальной проблеме автора.

Важным подтверждением высказанных мыслей могут служить, в частности, начальные и завершающие такты симфонических гравюр. Как известно, каждый нарратив имеет свои границы. Особенно важны базовые границы, то есть, начальная (позиция первого символа повествования) и конечная (позиция последнего символа). В нарративе караевского «Дон Кихота» обе они более чем красноречивы. Первым символом здесь выступает тема, которая в музыковедческой литературе именуется темой рыцарского призыва. Это определение, к сожалению, сильно упрощает, огрубляет и обедняет выразительное и смысловое содержание образа. Потому что эти шесть трезвучий у трёх труб *con sord.,* в as-moll – тональности, предельно далёкой от основной тональности первой гравюры (a-moll) – символизируют не призыв откуда-то извне. Это выражение того непреодолимого духовного стремления к недостижимой цели, к поиску «какого-то призрачного счастья», который, будучи отличительной чертой личности Караева, «всегда отражался в его музыке» [3]. Интонационно эти шесть трезвучий – явная аллюзия на хрестоматийно известную интонацию таинственного зова и вопроса в музыке романтиков. Но, помимо романтической возвышенности и таинственной загадочности, в ниспадающих, никнущих интонациях этой темы ощущается ещё и глубокая печаль безнадёжности «этого зова, по которому человек отправляется не то дурака валять, не то на Голгофу» [14, *71*].

Конечный же символ симфонических гравюр – бетховенский ритм судьбы. Он непрерывно пульсирует (*ritenuto, diminuendo* от *p* до *ppp*) на протяжении одиннадцати последних тактов восьмой гравюры «Смерть Дон Кихота» – как будто недостаточно было того, что этот ритм появлялся на протяжении всего произведения как цифры периодической дроби. И разве такое завершение не является доказательством осознания «трагического как выражения некой предопределённости, рока»? Кстати, неслучайно именно после создания симфонических гравюр из караевских произведений исчезают эти знаковые ритмы…

Следует сказать несколько слов об истории создания этого произведения. Известно, что Шостакович отказался от написания музыки к фильму Козинцева «Дон Кихот» под предлогом болезни, заверив режиссера, что единственный, кто мог бы в кратчайшие сроки справиться с этой задачей – это Караев. Он оказался настолько прав, что Козинцев сам позже признавался в письме Караеву: «Поразительной силы и точности сама суть романа в Вашей музыке. Ничего лучшего и не придумать. Наверно, у вас это совпало с чем-то своим, иначе так не сочиняется» [14,*71*].

Сделать из готового материала киномузыки произведение сюитного типа приблизительно на двадцать минут звучания – это для любого композитора очень несложная работа и она обычно занимает очень мало времени. Караев сам не раз демонстрировал это в своем творчестве. Например, в 1953 году вышел фильм «Повесть о нефтяниках Каспия» с музыкой Караева и в том же году композитор публикует сюиту из музыки к фильму «Повесть о нефтяниках Каспия». Другой пример: в 1955 году появляется фильм «Вьетнам», также с музыкой Караева. И опять-таки, в том же самом году публикуется сюита «Вьетнам». Никаких проблем. Но вот в 1957 году на экраны выходит фильм Козинцева «Дон Кихот». И только спустя три года, несколько раз переделав общий план произведения, изменив чередование, количество гравюр, не говоря уже о нарушении той последовательности музыкальных номеров, которая была в фильме Козинцева, Караев завершает, наконец, свои симфонические гравюры. Но, конечно, не эта техническая работа заняла у Караева три года, учитывая, что музыку к кинофильму он написал за пять дней, не выходя из гостиничного номера.

Суть в том, что для Караева сам процесс работы над симфоническими гравюрами был более сложным и личностно значимым. Неслучайно, ознакомившись со статьёй об этом произведении, присланной Караеву перед публикацией в журнале «Советская музыка», композитор в ответном письме настоятельно советует автору: «яснее скажите, что это *переработанная, переосмысленная, переоркестрованная* (курсив мой — Р.С.)

музыка по сравнению с фильмом. Кое-что присочинено» [7, *80-81*]. Конечно, это переосмысленная музыка, и то, что присочинено – а это, в частности, ритм судьбы, повторяющийся на протяжении одиннадцати тактов последней гравюры – обусловлено выстраиванием нарратива именно как «объясняющего рассказа». И, видимо, очень нелегко давался Караеву этот «объясняющий рассказ» опыта проживания и осмысления своей экзистенциальной проблемы, заложенной в основание его «Дон Кихота», если для этого потребовалось целых три года.

За несколько фраз до замечания о том, что его симфонические гравюры – не обычная сюита из музыки к фильму, а принципиально новая концепция, в том же письме есть ещё одно интересное замечание: «по-моему, надо о ч е н ь к о р о т к о сказать об особенностях построения, композиции всего цикла (вариационные появления «Странствий») без всяких доказательств и разбора и даже просто перечислить порядок номеров. Почему? Потому, что без этого не совсем ясна структура целого» [7, *80*]. Архитектоника, эта «структура целого» была важна для композитора как внешнее выражение внутренней логики развёртывания содержательно-смыслового плана произведения. Эти, как называет их композитор, «вариационные появления» «Странствий» в рондальной структуре произведения особо отмечены, ибо они отражают главное: внутренний процесс прояснения, динамику последовательного раскрытия глубинной причины рассматриваемой проблемы. Той самой причины, по которой «Дон Кихот» завершается столь долгим упорным повторением бетховенской ритмоформулы рока на одном и том же звуке. Примечательно, что слова «очень коротко» выделены разрядкой в письме композитора: очевидно, он категорически не хотел каких-либо заключений о значении этих «вариационных появлений», сразу уточнив, что стоит «даже просто перечислить порядок номеров».

Если сравнить и подход к теме, и архитектонику симфонических гравюр «Дон Кихот» с теми же параметрами литературного источника, то есть, романа Сервантеса и одноименной симфонической поэмы Штрауса, то сразу обнаруживается определённое сходство двух последних произведений и кардинальное отличие от них караевских симфонических гравюр. Как заметил Андре Моруа, «Дон Кихот» – книга капитальная, даже, как сказал бы Пруст, капитальнейшая, но композиция отнюдь не самая сильная её сторона» [17]. Композиция симфонической поэмы Штрауса – тоже не самая сильная её сторона: произведение слишком загромождено «излишними деталями, очень условно переводимыми на музыкальный язык», что приводит «к растянутости музыкальной конструкции» [25, *33*]. В самом характере изложения у этих двух авторов тоже много сходного: объективная отстранённость, даже некоторая легковесность «подачи» темы, явное преобладание с самого начала юмора в отношении героя.

Что касается караевских симфонических гравюр, то архитектоника –как раз одна из сильных сторон этого произведения, и та особенность структуры целого, которую подчеркнул сам композитор, обусловлена принципиально иным подходом к теме. Хотя в караевском «Дон Кихоте» действие развёртывается в ряде отдельных гравюр, подобно тому, как в романе Сервантеса действие происходит в ряде замкнутых глав, которые определены событийной стороной, это отнюдь не щедро «сдобренное» юмором повествование о добром старом идальго, свихнувшемся на чтении рыцарских романов. Это нарратив глубоко субъективного, личностного, трагического характера, и единство этого нарратива проявляется в драматургических, конструктивных приёмах.

Несколько лет назад казалось, что мне удалось понять, как сделан караевский «Дон Кихот», и для чего он сделан именно так. Объяснение этого понимания в статье «О смысловых уровнях симфонических гравюр “Дон Кихот” Кара Караева» [20] почти идеально «укладывалось» как во внутреннюю структуру, во внутренний мир произведения, так и в его архитектонику. Вкратце: вот есть три слоя, три уровня действия. Первый уровень — героический, это «Странствия»: первая, третья и пятая гравюры. Они представляют некую «тягловую силу» цикла, выражая устремление героя к высокому

идеалу и в то же время – утверждая принцип рондальной структуры цикла в целом. Соответственно, второй уровень действия составляют гравюры-эпизоды: они отражают реакции мира на идею, странствия, переживания героя, представляя их в виде пародий. Кстати, гравюры-эпизоды вызывают ассоциацию ещё и с тремя испытаниями, которые по известной литературной – точнее, мифологической, сказочной традиции – должен пройти герой. Это «огонь, вода и медные трубы», то есть, представляемые миром способы проверки сил, духовной стойкости человека. Только в «Дон Кихоте» они даются в обратном порядке. Сначала идут «медные трубы» – это торжественно-фанфарная гравюра «Санчо-губернатор», символизирующая парадную шумиху и ложный блеск мирской славы. Затем – «Павана», представляющая стихию воды в её спокойном течении, негромко и неторопливо расширяющемся разливе: прекрасная метафора красивых ритуалов, приветливого светского обхождения, уважительных жестов, вежливых фраз и – полной отстранённости. «Кавалькада» же явно представляет огненную стихию – это метафора усиливающейся неистовой погони. В пользу такой трактовки было и то, что гравюры второго уровня и в образно-эмоциональном плане намного ярче, жизненно-красочнее и основательнее, чем «Странствия» – так же, как и внешняя, реальная действительность ярче и основательнее абстрактных идей, сколь бы благородными и гуманными они ни казались. И, наконец, третий уровень действия, метафизический – это рок, судьба, фатум, который над обоими этими слоями действия, потому что тема рока в виде двух знаковых ритмов: бетховенского и пунктирного из Пятой симфонии Чайковского пронизывает всё произведение. Причём проводятся эти ритмы с самого начала хоть и настойчиво, но при этом настолько завуалировано, что их просто невозможно уловить на слух. Удивительно, конечно, и то, что наши замечательные музыковеды – Людмила Владимировна Карагичева и Изабелла Владимировна Абезгауз, досконально изучившие и проанализировавшие партитуру «Дон Кихота», не заметили в ней настойчивых повторов этих ритмов.

В чисто конструктивном плане, в плане архитектоники – всё, казалось, тоже соответствовало этой трактовке содержательно-смыслового плана произведения в моей статье 2019 года [20]. Потому что устремление «силовой дуги» типично романтического, сквозного монотематического развития в «вариационных проведениях» рефрена – трёх «Странствиях» –явно противостояло традиционной классической схеме симфонического цикла, в которую легко «укладывались» четыре гравюры с их функцией эпизодов в общей рондальной структуре «Дон Кихота». Вторая гравюра, «Санчо-губернатор» – с её яркой интрадой, противопоставлением двух тем: первой, маршеобразной и второй, песенного характера – может трактоваться как первая часть симфонического цикла; четвёртая, «Альдонса» – как лирическая вторая часть. Шестая – «Павана» – это явная «подмена» менуэта, а «Кавалькада» – быстрый финал.

Однако оставались вопросы, обнаруживавшие, по меньшей мере, неполноту, недостаточность этой трактовки. Прежде всего, если смысловую предназначенность кумулятивного эффекта бетховенского ритма рока можно объяснить в трёх «Странствиях» как всё более ясное осознание героем предопределённости итога его действий, то чем объяснить появление этого ритма в гравюрах второго уровня действия, если эти гравюры действительно представляют собой реакцию объективного мира на действия героя? Другая неясность касалась четвёртой гравюры, «Альдонсы», помещённой композитором в центр композиции и семантически разнонаправленной. С одной стороны – она по многим параметрам ближе к гравюрам первого уровня. Но в то же время «Альдонса» создаёт эффект торможения основной, сквозной линии, то есть, представляет собой ретардацию, отступление от активной героической устремленности «Странствий», так что её нельзя с полным правом отнести к гравюрам первого уровня действия. С другой стороны, к гравюрам второго уровня её тоже невозможно причислить: слишком многое роднит её с первой гравюрой: это и тональность a-moll, и общий эмоциональный тонус, и явные интонационные «переклички»…

И вот на этом последнем доводе в череде рассуждений вдруг осеняет догадка, сразу снимающая оба вопроса: а ведь общую структуру интонационной основы с первой гравюрой имеет не только «Альдонса»! Эта особенность развертывания музыкальной ткани присуща *всем* гравюрам «Дон Кихота»! И эта особенность была отмечена ещё Карагичевой, писавшей, что тематические образования первой гравюры «Странствия» «поставляют интонационный запас для всей музыкальной ткани симфонических гравюр, которая произрастает из него во множественных разновидностях интонаций, мотивов и тем» [8, *285*]. От Карагичевой ускользнула лишь одна особенность заимствованных элементов и приёмов: то, что они используются гравюрами-эпизодами с точностью до «наоборот», что и позволило мне рассматривать эти гравюры как пародии [20, *6-10*].

Поскольку смысловое предназначение определяет структуру, «произрастание» из тематических образований первой гравюры музыкальной ткани всех гравюр позволяет предположить, что использование интонационного арсенала музыкальной ткани первой гравюры для разновидностей интонаций, тем и мотивов всех последующих гравюр имеет совершенно определённое смысловое значение. И если интересоваться не столько технологией, сколько *состоянием и сознанием* художника, то трансформируется само качество видения этой структурной особенности произведения. Если понять, что в караевском «Дон Кихоте» остинатный повтор ритмов рока не только носит системный характер, но и вместе с таким важным принципом развития музыкального материала как общая структура интонационной основы, обеспечивает единство, скрепляет изнутри всё произведение, становится ясным назначение этих двух факторов.

Мир караевского «Дон Кихота» – это мир, помещённый в сознание автора и объясняемый в нарративе. Именно эта внутренняя реальность создаёт соответствующую «внешнюю реальность», обеспечивает единство этого нарратива при замкнутости, кажущейся отдельности каждой гравюры и при использовании в них разных «повествовательных схем». В чисто технологическом аспекте принцип общности музыкального материала, создаваемый интонационно-тематической «нейронной связью», уже был мной довольно подробно проанализирован в упомянутой статье [20, *6-10*], поэтому не стоит подробно излагать его здесь.

Но понимание более глубокого значения этой общности интонационной основы «Дон Кихота» именно как нарратива – принципиально важно. Нередко музыковеды пишут, например, о гравюре «Альдонса», что это портрет «исполненного женского лукавства и грации реального юного существа» [8, *294*], что это «крестьянская девушка» [13, *3*], «реальное существо, обладающее естественными человеческими чувствами», «девушка из народа, доверчивое дитя природы» [1,*15*] и тому подобное. Возникает вполне логичный вопрос: если эта гравюра рисует портрет простой деревенской девушки, то почему музыка проникнута очень утонченно-аристократическим ощущением одиночества и печали? Почему нежна как воспоминание о прекрасной мечте, мелодия флейты (*p, dolcissimo*), так неустойчив её размер и ритм, так невесомо легка и прозрачна фактура сопровождения (скрипки и альт, редко вступающие на *pp*, с интервалами терции, секунды, кварты…)? Всё это никак не коррелирует с образом Альдонсы, которую в романе Сервантеса Санчо Панса описывает следующим образом: «барру она мечет не хуже самого здоровенного парня изо всей нашей деревни. Девка ой-ой-ой, с ней не шути, и швея, и жница, и в дуду игрица, и за себя постоять мастерица <…> А уж глотка, мать честная, а уж голосина! <…> А главное, она совсем не кривляка – вот что дорого, готова к любым услугам, со всеми посмеётся и изо всего устроит веселье и потеху» [21]. Музыка караевской «Альдонсы» совсем не соотносится и с образом наивной, милой разговорчивой простушки в фильме Козинцева. Неслучайно это глубокое ощущение одиночества и печали, свойственное караевской «Альдонсе», усиливается в репризе-коде благодаря подключению к основной теме «контрапунктического голоса – щемящей хроматической интонации» [2, *52*]. Очевидно, это всё же не портрет деревенской простушки. Это именно поэтическое повествование автора, который в проникновенно-грустных тонах объясняет самому себе всю несбыточность

своих самых прекрасных, самых нежных, упоительных грёз. Это типичный нарратив романтической поэмы, закодированный в тридцати восьми тактах лирической музыкальной миниатюры. Очень симптоматично и то, что щемящая хроматическая интонация, которая проводится гобоем и фаготом в репризе-коде – 29-38 такты «Альдонсы» – вызывает ассоциацию с болезненно-страдальческими нисходящими хроматическими интонациями гобоя и английского рожка в 8-11 тактах первой гравюры «Странствия». Именно на этой тоскливой интонации у засурдиненной валторны, а затем у фагота с челестой и завершается «Альдонса» (при *diminuendo* от *p* до *ppp*), потому что это итог грустного повествования самого героя о его тоске по идеалу, томлению духа в мечтах о невозможном, недостижимом, неосуществимом счастье. Вот почему музыка этой гравюры так утонченно прекрасна, так полна воздушным очарованием фантазии – как романтическая поэма, в которой переплетаются и тонкая красота переживаемых чувств нежности, томления, и экстатический взрыв, и тоска, и печаль.

Думается, Караев намеренно дал четвертой гравюре название «Альдонса», хотя логичнее было бы назвать её «Дульсинея», это гораздо больше соответствовало бы аристократически-утонченному, поэтическому характеру музыки. Возможно, он надеялся, что противоречие между утонченно-благородным характером музыки, в которой сочетаются мечтательность, изящество, воздушная прозрачность, лёгкость и томность – и образом крепкой домовитой деревенской Альдонсы, в которой нет даже намека на мечтательную грусть и утонченную экзальтацию караевской «Альдонсы», побудит слушателя задуматься о её подлинном, скрытом смысловом значении.

Вторая гравюра, «Санчо-губернатор» – нарратив иного рода, чем «Альдонса». Это тоже не музыкальный портрет Санчо Пансы в роли губернатора, это повествование о происходящем – со стороны нарратора, который присутствует на карнавальном веселье толпы, наблюдает, оценивает его, но сам в нём не участвует. Именно поэтому музыка с первых же тактов создаёт двойственное ощущение яркого, парадного провозглашения начала торжества и в то же время – пустозвонности, какой-то «погремушечной» помпезности фанфарно-мажорных диссонансов. Интрада бодро-призывного характера является не чем иным, как пародийным представлением элементов тематизма первого «Странствия». Два трезвучия, выхваченные из контекста – из темы «рыцарского призыва» в конце первой гравюры: «*g-h-d*» и «*d-f-a*» (34 такт), – провозглашаются во второй гравюре очень «широковещательно». То, как они переинтонированы, переосмыслены и «распиарены» в самом начале второй гравюры (1-2 и 5-6 такты) упорными повторами с удвоениями, добавлениями неаккордовых диссонирующих звуков, уменьшении длительностей при широком регистровом «разбросе», *fortissimo* и оркестровом *tutti* – делает их почти неузнаваемыми. Второй элемент вступления «Санчо-губернатора» – параллельные чистые квинты у труб (в 3-4 и 7-8 тактах) – тоже заимствован, но на этот раз – из первого проведения темы «рыцарского призыва» в первой гравюре: это лишённые терции два её первых трезвучия, ритмически выровненные и в другой тональности. От этих трезвучий во второй гравюре оставлена лишь их «пустая оболочка» в виде бодрых повторов крайних звуков – чистых квинт.

Этот приём «вырывания из контекста», искажённое, упрощенное представление, «опустошение» и «обесценивание» – при торжественном провозглашении – формально сохранённых отдельных элементов текста, действующий на протяжении всей гравюры, вызывает ассоциацию с тем, как люди толпы, не понимая великих идей, упрощают и искажают их соответственно собственному уровню интеллекта. Такое «музыкальное осознание» героем караевских гравюр искажения его благородной идеи заставляет вспомнить проницательное высказывание Альберта Эйнштейна о сути романа «Дон Кихот»: «Это драма, драма идей. Её должен прочитать каждый, кто хоть как-нибудь интересуется наукой» [24].

Поникшее, подавленное состояние героя, «выбитого из равновесия» этой профанацией, опошлением его высокой идеи «тупой, бессмысленной толпой», выражено в

следующей, третьей гравюре «Странствия», где после всей карнавальной шумихи второй гравюры тема странствий у флейты соло звучит особенно одиноко, понуро и опустошённо. Хроматические ходы, намеченные в первом «Странствии» в подходе к теме странствий (8-11 такты) и по её окончании (29-31 такты) – в третьей гравюре проникают уже в саму тему, становятся звеном секвенции и вытесняют её последовательно и активно на протяжении трёх её сбивчивых проведений. Ощущение некоторой потерянности проявляется и в том, что тема странствий, излагавшаяся в первой гравюре кларнетом соло довольно уверенно и пространно, здесь постоянно меняет тембровую окраску: переходит от флейты к арфе и английскому рожку (15-21 такты), затем – к валторнам (24-25 такты). Зато триольный ритм судьбы, дважды проведённый в первой гравюре четырьмя валторнами *con sord., piano ,dim. pianissimo* в 34-35 тактах, здесь звучит мрачнее и гуще: *fortissimo,* с акцентами и с подключением к валторнам тромбонов, тубы и малого барабана (28-32 такты).

В пятой гравюре «Странствия» впервые происходит кардинальная смена характера темы странствий: она звучит здесь уже с ожесточённостью отчаяния (*forte, pesante,* медные вместо деревянных духовых), и не в одноголосном изложении, а в виде полных трезвучий в тесном расположении, без привычного форшлага, придававшего её начальному мотиву характер спотыкающегося шага. Кстати, тромбоны с тубой неслучайно впервые появляются в третьей гравюре «Странствия» с ритмом судьбы. Они предваряют звучание трёх тромбонов и тубы в пятой гравюре *уже в самой теме странствий*. Эта мрачная тембровая символика утверждается здесь как явное, открытое предсказание трагического итога странствий героя.

Впервые в эти «Странствия» проникает и нарратив откровенно лирического высказывания – эпизод *Moderato.* То есть, здесь впервые происходит «смешение» разных видов нарратива внутри одной гравюры: напряженно-тяжеловесная маршевость сменяется светлой, благородной, романтически-возвышенной интонацией. Это смешение нарративов в пятой гравюре предвосхищает кардинальное смещение, некий «тектонический сдвиг» и в общей рондальной структуре произведения, и в его драматургии, когда после «Паваны» вместо ожидаемых очередных «Странствий» с резким сигналом трубы в пунктирном ритме судьбы (четверть с точкой и две шестнадцатые) на *ff* вступает «Кавалькада». Именно этот сдвиг превращает бесконфликтную, сюитную драматургию цикла в остродраматическое, трагедийное действо.

Если в «Альдонсе» представлен нарратив романтической поэмы, а в «Санчо-губернаторе» – фарсовой буффонады, то «Кавалькада» – это типичный нарратив хоррора, с его характерной атмосферой долгого нагнетания напряжения, тревоги ожидания, с его быстрым клиповым монтажом. И особенно – с его эффектом внезапности поворота повествования, когда всё как бы идёт к кульминации, создается ощущение: «вот-вот, вот сейчас!» (80-86 такты), но вдруг это нарастание напряжения, предчувствие ужаса неожиданно «сбрасывается». Этот «сброс» напряжения в 86 такте «Кавалькады» оказывается лишь первой вольтой, этот поворот подобен столь характерной для драматургии хоррора, отсрочке ужаса. Так же, как в нарративе хоррора с первого «подхода» кульминационная точка никогда не достигается, так и в «Кавалькаде» повторное нагнетание напряжения начинается с того же момента, с 45-го такта, и только при повторении и развитии той же ситуации кульминация наступает в 87 такте с неизбежностью законов жанра.

Здесь, как и в «Санчо-губернаторе», возникает ощущение двойственности действия, двойственности образно-эмоционального плана. С одной стороны, это, конечно, жёсткий, размеренный, бесстрастно-автоматичный ритм скачки (начиная с 17-го такта). Но с другой – начиная с 56 такта – также и явное отражение психологического состояния преследуемого, безумно-мучительное, безысходное ощущение загнанности, затравленности. Симптоматично, что из всех гравюр только в «Кавалькаде» развитие не подчинено единому тональному центру, оно «базируется на особой, искусственно

сконструированной композитором своеобразной системе» (2, *54*), в основе которой — «заявленный» уже в 13-16 тактах в сольном сигнале трубы — разложенный большой септаккорд (*b-d-f-a*). В различных обращениях он проводится на протяжении всей гравюры. Форма «Кавалькады» тоже очень необычна, она «не подчинена ни одной из известных музыкальных схем» [2, *54*], но своя закономерность проявляется здесь в силу постоянно нарастающего объёма звучания. Лидируют – почти исключительно – динамические средства и внезапный срыв звучания в последнем, 149 такте, происходит в момент высокого эмоционального напряжения.

Безусловно, здесь сказался большой опыт наблюдения и переживания самим Караевым множества процессов жестокого преследования талантливых писателей, поэтов, композиторов, учёных в 1930-–1950-х годах. Особенно остро он переживал травлю своего любимого учителя – Шостаковича. Впрочем, Караеву довелось и на личном опыте испытать ожесточённые нападки, злобную критику со стороны своих менее талантливых, завистливых коллег [16], а также опыт предательства некоторых друзей и учеников. Всё это привело к тому, что уже к сорока годам у него появились проблемы с сердцем – «сначала стенокардия напряжения, потом ишемия, инфаркты…» [16].

Первая и последняя гравюры – «Странствия №1» и «Смерть Дон Кихота» – помимо того, что они представляют собой обрамление повествования, выполняя функции предисловия и заключения, интересны ещё и тем, что выстроены как прямая трансляция «потока сознания». В первой гравюре это выражено в отрывочной последовательности коротких мотивов, интервальных ходов, которые возникают как бы без связи друг с другом (3-11 такты), в ладовых трансформациях, в кратковременных сдвигах на тон, на полутон вниз. Создаётся впечатление сменяющих друг друга интенций, обрывков мыслей, болезненного ощущения недостаточности сил для достижения цели, напряжённых усилий по преодолению, отбрасыванию сомнений в необходимости действия… Эти короткие построения приводят к развернутой, чётко выстроенной как план будущих странствий, теме, довольно пространно, но связно изложенной одноголосно кларнетом (12-26 такты). Ни в одном из последующих «Странствий» эта тема в столь полном, связном изложении уже не появится, подобно тому, как в реальности, как правило, ни один план не выполняется в точности в том виде, в каком был намечен. Завершение первой гравюры очень символично: тема судьбы у валторн на фоне тонического остинато арфы и струнных и ритмически более остро организованного фрагмента усечённой темы рыцарского призыва звучит как вполголоса брошенный скептический комментарий об абсурдности самой идеи странствий (34-36такты).

Иначе завершается заключительная, восьмая гравюра «Смерть Дон Кихота»… Она открывается трижды повторенной начальной фразой «Альдонсы»: сначала гобоем (1-3, 4-5такты), а после «вздохов» скрипок и альтов – флейтой (18-21 такты). Гаммообразный подъём мелодической линии к кульминации без сопровождения, только у флейты с фаготом (46-48), происходит не на усилении динамики, а *piano,* к тому же с замедлением темпа, поэтому особенно неожиданно пронзительное звучание вводного секундонаккорда на *sf* у деревянных духовых и струнных в 49 такте. Симптоматично, что следующее за этим «зависание» звука *h* на *ff* струнных в 49 такте и постепенное нисхождение семи звуков мелодии по полутонам на *diminuendo* у струнных (49-52) почти «дословно» воспроизводит кульминационный момент в последней арии Марфы из «Царской невесты» Николая Андреевича Римского-Корсакова: «Ох, этот сон, ох, этот сон…». Кстати, этой фразе арии предшествует – и тоже на *sf* – двойной вводный уменьшённый септаккорд в D-dur, составные звуки которого – *gis-h-d-f* –абсолютно точно воспроизведены в 49 такте восьмой гравюры, только с добавлением звука *a,* меняющего его структуру на нонаккордовую… Примечательно, что в «Смерти Дон Кихота» повторена не только мелодическая линия вокальной партии (только на терцию выше), но и ритмический рисунок этого фрагмента арии, правда, с незначительным укрупнением длительностей (восьмые вместо шестнадцатых). И даже пауза после этого мелодического хода точно так

же «повисает» на *fermato* в 53 такте «Смерти Дон Кихота», как и в оркестровой партии арии, сразу вслед за фразой Марфы, что производит такое же ощущение обрыва слабеющего сознания. Кроме того, эта фигура интертекстуальности служит пониманию ещё *более* глубокого подтекста: самое прекрасное, что случилось за время странствий Дон Кихота – тешившие его мечты о любви, нежности, красоте. В памяти умирающего прежде всего всплывают именно эти мечты, прерывисто проводимые и рассеивающиеся «как сон, как утренний туман». Экспрессивность голосоведения и напряжённость тембра партии виолончелей и альтов, поднятых в высокий регистр, характерные надрывные интонации скорби и печали (особенно в 30-38 и 49-53 тактах) обнаруживают несомненное сходство с траурной музыкой финала Шестой симфонии Чайковского, что отмечала ещё Абезгауз (2, 56).

После почти призрачного звучания темы рыцарского призыва (54-56 такты) и начальной фразы темы странствий (57-60 такты) мелодия незаметно переходит в звук *a,* который, замирая до *ppp*, всё же упорно повторяется в ритме судьбы до самого конца произведения (61-73 такты), словно утверждение верности своему предназначению, но в другой, «параллельной» реальности, которая стала важнее окружающей, внешней. «Я делал всё, что мог, а сейчас уже больше не хочу растрачивать жизнь и силы впустую, на борьбу с ветряными мельницами. С болью в сердце я навсегда прощаюсь с моим любимым рыцарем – во всём, кроме музыки. Вот уж здесь я отступать не стану и любой ценой: “ вперёд, только вперёд ”<…>. Все эти решения я принял после долгих раздумий. Всё взвесил: потери для меня ничтожны, а приобретения… они в музыке, в музыке, в которую мне удалось лишь слегка приподнять завесу и увидеть чудесный, бесконечный, трудный и суровый мир… » [7, *87*].

Литература

1. Абасова Э.А. Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева. – Баку: Аз.гос.изд-во, 1965. – 43 с.
2. Абезгауз И.В. «Вьетнам» и «Дон Кихот» Кара Караева // Qara Qarayev. Ocerklər. Tərtib edənləri və redaktorlar: Mahmudova Ş., Mahmudova G. – Bakı: Çinar-Çap, 2003. – S.. 38-56.
3. Воспоминания: дочь Гара Гараева: «Таким образом папа мотивировал нас, заинтересовывал и настраивал» https://novayaepoxa.com/vospominaniya-doch-gara-garaeva-taki/275008/ 10.09.2023
4. Гейне Г. Романтическая школа. Книга вторая. // Собрание сочинений в 10 томах. Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Том 6. - М.: Гос.изд-во художественной литературы. 1958. – С.188-223 http://imwerden.de/pdf/heine_sobranie_sochineny_v_10_tomakh_tom06_1958__ocr.pdf 10.09.2023
5. Гейне Г. «Творчество — это болезнь души…» https://socratify.net/quotes/genrikh-geine/16478 10.09.2023
6. Герцен А. «Мы вовсе не врачи…» https://ru.citaty.net/tsitaty/633876-aleksandr-ivanovich-gertsen-my-vovse-ne-vrachi-my-bol/ 10.09.2023
7. Карагичева Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. – М.: Композитор. 1994. – 288 с.
8. Карагичева Л.В. Симфонические гравюры «Дон Кихот» (об одном аспекте трагического у Караева) // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания / Ред-состав. Карагичева Л.В. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 266 - 314.
9. Караев К.А. В ногу со временем// «Музыкальная жизнь». 1973, №4. – С.1.
10. Караев К.А. О важнейших принципах советской музыки // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания / Ред-состав. Карагичева Л.В. – М.: Сов. композитор, 1978. – – С.22-27

11.Караев К.А. Несколько мыслей о трагическом в музыке// Советская музыка, 1957, №4, – С. 62-65

12.Караев Ф.К. Дождемся очередного витка спирали? // http://www.karaev.net/t_int_musacad1.html 29.08.2023

13.Копецкая О.Ю., Ткаченко Н.Н. Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева: жанровая специфика и интонационные особенности музыкального произведения // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 13. – С. 1366 –1370. – URL: http://e-koncept.ru/2015/85274.htm

14.Козинцев Г.М. Из писем к Кара Караеву // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания / Ред-состав. Карагичева Л.В. – М.: Сов. композитор, 1978. –. С.70-72

15.Медушевский В.В. Музыка вживания // “Musiqi dünyası”. 2001. – №1-2/7. – С.44-58

16.Микеладзе Г.И. Кара Караев — гордость нации https: //1news.az/news/20130205054708254.html 29.08.2023

17. Морua А. http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/gyustav-flober.htm 05.09.2023

18.Нагибин Ю.М. Встречи с Генрихом Нейгаузом https://nemaloknig.net/read-266927/?page=2 29.08.2023

19.Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи // Собр.соч. в 9 томах. – М.: Искусство, 1938. https://www.livelib.ru/book/1001591289-bethoven-velikie-tvorcheskie-epohi-romen-rollan 29.08.2023

20.Сафаралибекова Р.И. О смысловых уровнях симфонических гравюр «Дон Кихот» Кара Караева // “Musiqi dünyası”. 2019. № 2/79. – С.3-11

21.Сафаралибекова Р.И. Тема рока в творчестве Кара Караева // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021, №3. – С.64-83

22.Сервантес М. Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский. Т.I. Глава XXV https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=334&page=26 29.08.2023

23.Уайльд О. «Человек чувствует себя неуютно…» https://ru.citaty.net/tsitaty/621757-oskar-uaild-chelovek-chuvstvuet-sebia-neuiutno-kogda-govorit-o-se/ 10.09.2023

24.Феллини Ф. «Любое искусство автобиографично…» https://ru.citaty.net/tsitaty/646186-federiko-fellini-liuboe-iskusstvo-avtobiografichno-zhemchuzhina-eto-a/ 10.09.2023

25.Эйнштейн А. Пять любимых книг гениального учёного Альберта Эйнштейна https://cameralabs.org/9948-5-lyubimykh-knig-genialnogo-uchjonogo-alberta-ejnshtejna#:~:text 29.08.2023

25.Энтелис Л.А. Рихард Штраус//Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – С.30-38

Нотография

Кара Караев. Дон Кихот. Симфонические гравюры. Партитура. – М.: Сов.композитор, 1974. – 75 с. http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/garayev_don_kixot_partitura.pdf 29.08.2023

Rena Safaralibekova

Hermeneutics of Narrative and Architectonics in symphonic engravings "Don Quixote" by Kara Karaev

Abstract. In this article, symphonic engravings "Don Quixote" by Karaev is considered as the narrative of "person who can" (P. Ricoeur), who seeks to reach his subconscious to the

bright field of consciousness, according to Proust's formulation. The knowledge of the "narrator" about the finale of the story and the deeply personal nature of the narrative determine the tragic essence of the narrative, largely determining the dramaturgy and architectonics of the work. In this perspective, the symphonic engravings "Don Quixote" are considered for the first time.

Keywords: narrative autotherapy, narrative analysis, "stream of consciousness", architectonics, Kara Karaev, "Don Quixote".

***Сведения об авторе**: Сафаралибекова Рена Исмет кызы — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.*

e-mail: safaralibekova.rena@mail.ru

***Information about the author**: Safaralibekova Rena, PhD., associate Professor, Music History Department, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy, Baku, Azerbaijan.*

e-mail: safaralibekova.rena@mail.ru

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.004

Махина Абрарова

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация.

В данной статье рассматривается история создания и функционирования Научного совета Государственной консерватории Узбекистана за период с 2018 по 2023 годы. Отмечается вклад доктора искусствоведения, профессора Тухтасына Гафурбекова в инициировании и создании диссертационного совета, в определении научных направлений, по которым осуществляется подготовка и защита диссертаций. Деятельность Научного Совета отражает современное состояние отечественной музыкальной науки, приоритеты разработок исторических и теоретических аспектов в современном узбекском музыкознании.

Ключевые слова:

Научный совет, музыковедение, образование, научные приоритеты, Тухтасын Гафурбеков, диссертация, реформа.

На рубеже XX – XXI веков в Узбекистане произошли значимые процессы реформирования в академических структурах музыковедческой науки и отраслевом образовании, интенсивно воздействующие на развитие отечественной музыкальной культуры. Открывая Международную научно-практическую конференцию, посвященную 85-летию Государственной консерватории Узбекистана, ректор консерватории, заслуженный артист Республики Узбекистан, Камолиддин Уринбаев подчеркнул: «Мы живем в эпоху глобальных перемен. В этом процессе нам нужно, прежде всего, определить место и значение музыкальных традиций, а также роль современного образования и науки не только в национальном или региональном, но и в более глобальном масштабе» [17, *5*].

В связи с увеличением интереса творческой молодежи к науке, роста желающих разрабатывать новые и актуальные музыковедческие темы возникла необходимость создания Научного (диссертационного) совета при Государственной консерватории Узбекистана. Организация этой структуры отвечает объективным запросам проведения определенных системных исследований, проблемам реформы музыкального образования в республике, включающей активизацию процесса подготовки квалифицированных научных кадров нового поколения.

Рассмотрение истории создания и деятельности Научного совета, его вклад в развитие современного узбекского музыкознания составляет цель настоящей статьи.

Инициатором создания и руководителем Совета стал заслуженный деятель искусств Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор Тухтасын Батырович Гафурбеков[1]. Он является автором разработки приоритетов деятельности

[1] Гафурбеков Т.Б. (1939 г.р.), доктор искусствоведения (с 1990), профессор (с 1989 по настоящее время) Государственной консерватории Узбекистана. В 1983-1992 он зав. кафедрой истории музыки, 1989-1991 –

диссертационного совета, связанных с сохранением и развитием на современном этапе национальных научно-творческих традиций, взаимосвязи науки и образования Узбекистана с передовыми зарубежными инновационными технологиями в контексте современного музыкального искусства.

Идея создания отраслевого специализированного совета по защите диссертационных работ по музыковедению при консерватории Узбекистана зародилась у Гафурбекова в годы двадцатилетней плодотворной работы на посту председателя регионального совета при НИИ искусствознания Академии наук Республики Узбекистан. Об итогах деятельности этого совета Гафурбеков писал в одной из своих статей: «За годы функционирования Спецсовет дал добро 21 докторам Узбекистана, в ряду которых музыковеды А.Назаров, Р.Абдуллаев, О.Ибрагимов, А.Хашимов, О.Азимова, Ж.Расултоев, которые составляли и составляют научный костяк нашей консерватории рубежа XX-XXI столетий» [5, *97*]. Гафурбеков при создании Научного совета в консерватории использовал свой опыт работы в старейшем научно-исследовательском учреждении Центральной Азии советского времени. В этот период были установлены контакты со многими зарубежными научными учреждениями и специалистами в области музыкального образования и науки, сформирован необходимый опыт, который сейчас успешно применяется в деятельности Научного совета.

Отметим некоторые исследовательские направления, которые были отобраны как основные векторы определения научных тем диссертаций. К ним относятся: применение новых методологических подходов в изучении национального музыкального наследия; теоретические проблемы современного музыкального искусства, разрабатываемые в контексте мирового музыкознания; инновации в изучении проблем истории и теории узбекской музыки; разработка проблем музыкального исполнительства, художественной интерпретации с привлечением к исследованиям исполнителей и композиторов. К научным приоритетам относятся проблемы сохранения и развития национального наследия в творчестве бастакоров[2] и композиторов, а также диалог культур в региональном и глобальном пространстве. В этом аспекте особое значение имеет осмысление творческого потенциала музыкального искусства Узбекистана в реалиях Евразии, где открывается новое поле возможностей для взаимодействия ученых, появления новых инициатив в развитии музыкальной науки [16, *18*].

Для разработки обозначенных актуальных научных направлений необходимо привлечение нового поколения учёных, владеющих современными методами исследований, обладающих творческим мышлением, способностью оригинально реализовывать свои авторские идеи. Необходимость решения этих задач обусловило создание Научного совета по защите докторских диссертаций по искусствоведению (как PhD, так и Dsc)[3].

проректор по научно-творческой работе, В 1992 - 1998 – директор НИИ искусствознания им. Хамзы, с 1998 по настоящее время – ведущий научный сотрудник этого института. В 1993 – 2013 являлся председателем регионального специализированного Совета по защите докторских диссертаций при НИИ искусствознания. С 2018 по настоящее время – председатель Научного совета Государственной консерватории Узбекистана. Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан (1989), награжден орденом "Эл юрт ҳурмати"(2014).

[2] Бастакор – сочинитель произведений традиционной музыки.

[3] PhD (лат.) – доктор философии. Сохранившаяся от средневековых европейских университетов традиция присвоения учёных степеней по философии для специалистов всех наук, кроме теологии, права и медицины. Степень PhD используется во многих странах как высшая учёная ступень учёной иерархии. В тех случаях, когда после получения степени PhD пишут ещё одну диссертацию в рамках той же специальности (такая практика есть далеко не везде) используется обозначение DSc (или ScD) – доктор наук. Соотношение этих степеней примерно такое же, как кандидат и доктор наук в российской практике. В некоторых странах разные советы могут одновременно присваивать учёные степени как кандидата наук, так и PhD (при наличии некоторых различий при подготовке диссертаций).

В стратегии деятельности совета основополагающими являются общие для всех научных коллективов критерии объективной оценки научных трудов соискателей, высокая компетенция членов Научного совета консерватории. Гафурбеков предложил первоначальный состав совета, в который вошли видные деятели музыкальной науки Узбекистана, «разомкнутую» (по его выражению[4]) тематику приоритетных исследований. В соответствии с требованиями ВАК при Кабинете министров Республики Узбекистан председатель Научного совета осуществил разработку критериев оценки вступительных экзаменов в базовую докторантуру. В структуре деятельности Научного совета сформирован Предзащитный семинарский совет, основная функция которого – экспертиза заявленных диссертаций, согласование всех требований для проведения защиты на высоком профессиональном уровне.

За период с 2018 по 2023 годы функцию секретаря Научного совета исполняли кандидаты искусствоведения Гулшаной Турсунова и Шахноза Айходжаева, а также PhD по искусствоведению Бахтиёр Ашуров. Их компетентность и ответственность содействовали эффективному решению организационных вопросов работы совета, подготовке диссертаций к защите. Большой научный и управленческий опыт Гафурбекова, профессиональный подбор специалистов, способных рассматривать и оценивать приоритетные научные направления обеспечили успех и плодотворность функционирования Научного совета. Важное значение в его деятельности имеет опора на научно-обоснованную методологию, которая обеспечивает процессу научного познания надёжные ориентиры [9, 9].

Как известно, связь музыкальной науки и образования обусловливает гармоничную уравновешенность всех аспектов развития культуры. Подобное соотношение во многом обусловило результативность деятельности Научного совета консерватории. Исторической датой начала функционирования его первого состава, утверждённого ВАК Республики Узбекистан, стало 19 декабря 2018 года. Состоялись первые защиты трех диссертаций на получение научной степени PhD по искусствоведению: Чиноры Эргашевой (научный руководитель – О.А. Ибрагимов), автора настоящей статьи Махины Абраровой и Венеры Закировой (научный руководитель – Т.Б. Гафурбеков).

Символично, что PhD диссертация, защищённая в консерватории Эргашевой, была посвящена актуальным проблемам изучения узбекской классической музыки. Целью данного исследования являлось выявление роли традиций *назира*[5] в развитии национальной музыки, своеобразных форм бытования этих традиций в творчестве бастакоров, а также в определении их места в современной узбекской музыкальной культуре. Впервые рассмотрено влияние эстетики *назира* на формирование творческого метода, используемого при создании произведений в национальной профессиональной стилистике – «образец-уподобление». На его основе были сочинены многие образцы музыкальных композиций «Ушшок» в творчестве бастакоров [18].

Актуальной проблеме соотношения национальных и общечеловеческих принципов в литературно-критическом наследии узбекских композиторов посвящена диссертация Абраровой (2018) [4]. В её работе в широком методологическом контексте рассматриваются вопросы «фольклор и композитор», «традиции и современность», «национальные и общечеловеческие принципы в творчестве». Отметим также, что изучению различных аспектов современного творчества узбекских композиторов, проблемам музыкального мышления, исполнительства и художественной интерпретации посвящены диссертационные работы других докторантов Т.Б. Гафурбекова – Р.Турсуновой, Ф. Мухаммедовой, Л. Джураевой, Т. Седых, Н. Эркаева, Г. Миршохидзода.

---

[4] Разомкнутая тематика – широта понимания определенного научного направления

[5] Назира – создание собственной версии произведения на основе известной модели. Встречается в науке, поэзии, музыке.

В диссертации Закировой (2018) исследуются проблемы структуры и стиля произведений в жанре инструментального концерта композиторов Узбекистана, созданные в XX – начале XXI веков [8]. Изучению эстрадной музыки посвящена диссертация Н. Амановой (научный руководитель – О. Ибрагимов) (2019). Автор раскрывает особенности жанров и стилей узбекской эстрадной музыки, выявляет свойственные им специфические интонационно-ритмические признаки, отмечает значение эстрадного искусства в развитии современной музыкальной культуры Узбекистана [2].

Важным событием стала защита диссертации Ф. Мухамедовой (2020). Это первое в отечественном музыкознании исследование, проведенное музыкантом-исполнителем – пианисткой [13]. Она осуществила системный анализ процессов становления и развития фортепианного искусства Узбекистана рубежа XX – XXI веков, выявила жанровые особенности, а также стилистику исполнительских интерпретаций. Автор раскрывает национальное своеобразие фортепианных произведений композиторов Узбекистана в контексте их художественной интерпретации. В диссертации впервые осуществлен анализ фортепианных произведений молодых композиторов А. Сафарова, М. Мухтарова, К. Гуломджонова.

Большой интерес вызвала диссертация Р. Турсуновой (2020), которая посвящена образу Амира Темура в западноевропейской опере [15]. В данной диссертации впервые были выявлены свыше 50 произведений эпохи барокко, посвящённых известной исторической личности и государственному деятелю средневекового Востока[6]. На основе анализа опер был раскрыт принцип художественной и исторической достоверности в интерпретации образа Амира Темура в европейском музыкальном искусстве.

Большой вклад в разработку ряда научных тем внесли исследователи под руководством доктора искусствоведения, профессора А.Н. Азимовой: И. Мирталипова (2020), Ш. Бердиханова (2022), А. Кутлучурина (2022). Они успешно защитили диссертационные работы, в которых разрабатывали теоретические аспекты современного узбекского музыкознания.

В диссертации Мирталиповой осуществлено исследование проблем микрохроматики в произведениях узбекских композиторов. Автор делает важный вывод: «Микрохроматика, сформировавшаяся в XX – XXI вв. в качестве самостоятельного музыкального течения, проявила себя как средство особого эмоционального воздействия, позволяющего раскрыть тончайшие нюансы мелодического строя образцов композиторского творчества» [12, *43]*.

Проблемам метроритмической организации дастанного творчества, специфике функционирования метроритма в героических и лирических ветвях каракалпакских дастанах посвящена диссертация Бердихановой [4]. Отметим также исследование фактуры в творчестве композиторов Узбекистана последних десятилетий в контексте соотнесения традиционного и современного музыкального мышления, которое осуществлено в диссертации Кутлучуриной [11].

Важный вклад в подготовку научных кадров внес доктор искусствоведения, профессор Р. Абдуллаев. Его ученики приоритетное внимание уделяют исследованию узбекской традиционной музыки, ее историческим и теоретическим аспектам. Так, например, Б.Ашуров защитил диссертацию на тему «Современная интерпретация развития национального музыкального мышления в XVI – XVII веках (на основе трактатов о музыке Нажмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги)» (2020). Объектом

[6] Амир Тимур – среднеазиатский правитель, полководец и завоеватель, сыгравший существенную роль в истории Центральной, Южной и Западной Азии, а также Кавказа, Поволжья и Руси, являлся основателем империи Тимуридов (1370 год) со столицей в Самарканде.

исследования явились научные трактаты о музыке ученых, созданные в XVI – XVII веках [3].

В настоящее время с помощью авторитетных узбекских исследователей, докторов искусствоведения, таких как Т. Гафурбеков, Н. Янов-Яновская, А. Азимова, Р. Абдуллаев. М. Хамидова, а также кандидатов наук Н. Галущенко, С. Бегматова, Э. Мамаджановой, С. Касымходжаевой и других, плодотворно работающих в сфере национального музыкознания, ряды музыковедов пополняются молодыми талантливыми учёными. В этом контексте отметим диссертационную работу Д. Ислямовой, посвященную стилевым тенденциям современной узбекской фортепианной музыки, успешно защищенной под руководством кандидата искусствоведения, профессора И.Г. Галущенко (2022). В работе доказана взаимосвязь национальной исполнительской культуры со структурными особенностями произведений современного мирового и узбекского музыкального творчества. В диссертации представлена целостная картина современного фортепианного искусства Узбекистана, позволяющая проследить процесс взаимообогащения культур с точки зрения пианистической практики [10].

Отрадно отметить, что совсем недавно в Научном совете консерватории успешно прошла защита диссертации молодого ученого из Катара – Сахим ал Джассим Нассера (научный руководитель – Э. Мамаджанова) (2023). В работе впервые исследованы особенности музыкальной культуры Катара и ее связи с Узбекистаном в наиболее важных ее аспектах: истории, теории, музыкальных жанров [14].

Пять лет, прошедшие после первых защит диссертаций в Научном совете при консерватории Узбекистана, дали отечественной музыкальной науке и образованию ряд интересных и завершенных исследований. Сегодня узбекские музыковеды убедительно заявляют о себе как талантливые разработчики новых и актуальных научных тем. С каждым годом растет приток молодёжи в докторантуру. В этом аспекте отметим мысль Гафурбекова: радует также и вступление на докторскую стезю композиторов и исполнителей [5, *92*]. Динамика развития плодотворной деятельности Научного совета, установившего творческие контакты с ведущими специалистами в области искусствоведения зарубежных стран, открывает широкие перспективы научного сотрудничества. В этом контексте отметим важное новшество в деятельности Научного совета. Постановлением ВАК Республики Узбекистан разрешено проводить разовые защиты докторских диссертаций на уровне Dsc. В состав Совета вошли известные учёные из России (К.В. Зенкин), Казахстана (У.Р. Джумакова) и Таджикистана (Ф.А. Ульмасов). Активно привлекаются зарубежные коллеги в качестве оппонентов – Д.К. Кирнарская, (Россия), Ф.А. Ульмасов (Таджикистан), Д. Хеберт (США).

Первым учёным, представившим работу на соискание степени доктора наук (DSc) в рамках Научного совета, стала кандидат искусствоведения Ш. Ганиханова, успешно защитившаяся в декабре 2022 года (научный консультант, доктор искусствоведения, профессор Н.С. Янов-Яновская). Отметим актуальность темы диссертации, обращенной к прикладным жанрам, синтезирующим разные аспекты узбекской киномузыки. Ганиханова выявила и обосновала категорию прикладных жанров, методологию их исследования в контексте формирования национального стиля в творчестве композиторов Узбекистана.

Проведение других защит докторских диссертаций (DSc) по искусствоведению намечено в плане работы Научного совета. На данный момент докторантами Г. Турсуновой. М. Абраровой и Л. Джураевой осуществляется подготовка соответствующих исследований.

Широта представленных в статье тем диссертационных работ дает представление о разрабатываемых научных проблемах в консерватории Узбекистана: композиторское творчество, сохранение и развитие традиционного музыкального искусства, инновационные аспекты в исполнительстве и художественной интерпретации. С 2018 по 2023 годы в Научном совете были защищены 14 диссертаций, представленных на

соискание научной степени PhD по искусствоведению и одна докторская диссертация (DSc).

В настоящее время общая панорама работы Научного совета консерватории весьма обширна. Совет мобилизует творческие силы, опыт и профессиональную компетенцию музыковедов для дальнейшего развития отраслевой науки и образования. Тематика отмеченных защищенных диссертаций отражает приоритеты развития музыкальной науки и образования в современном Узбекистане.

Литература

1. Абрарова М. Национальные и общечеловеческие принципы в литературно-критическом творчестве композиторов XX-XXI веков. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2018.- 42 с.
2. Аманова Н. Национальная специфика узбекской эстрадной музыки в контексте развития жанров. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент., 2019.- 52 с.
3. Ашуров Б. Современная интерпретация развития национального музыкального мышления в XVI-XVII веках (на основе трактатов о музыке Нажмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги). Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2020.- 50 с.
4. Бердиханова Ш. Метроритмические основы Каракалпакских дастанов. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2022.- 49 с.
5. Гафурбеков Т. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии// Труды Гафурбекова в воззрениях современников. – Ташкент, 2021. – с.82-92.
6. Ганиханова Ш. Прикладные жанры в контексте формирования национального стиля в творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат диссертации доктора искусствоведения (Dsc) по искусствоведению. – Ташкент, 2023. – 58 с.
7. Джураева Л. Алишер Навои и музыкальное искусство. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2021.- 52 с.
8. Закирова В. Концертные жанры в творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. –Ташкент, 2018.- 47 с.
9. Зись А. К вопросу о характере методологической проблематики в искусствознании// Методологические проблемы музыкознания. – Москва, 1987.- с.8-30.
10. Ислямова Д. Стилевые тенденции исполнительской культуры современной фортепианной музыки. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2022.- 52 с.
11. Кутлучурина А. Фактура в творчестве композиторов Узбекистана в контексте традиционного современного музыкального мышления в годы Независимости. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2022.- 52с.
12. Мирталипова И. Микрохроматика, теория, история и практика. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2021.- 50 с.
13. Мухамедова Ф. Фортепианная музыка Узбекистана: формирование, жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. –Ташкент, 2020.- 45 с.
14. Сахим Аль Джассим Насер. Музыкальная культура Катара и её связи с Узбекистаном: история и современность. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2023.-110 с.
15. Турсунова Р. Образ Амира Темура в западноевропейской опере. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2020.- 57 с.

16. Ульмасов Ф. Новые возможности научного сотрудничества // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. №1, 2020 – С. 18-19.

17. Уринбаев К. В поисках путей к совершенствованию музыкального образования и науки// сборник Межвузовской научно-практической конференции, посвященной 85-летию Государственной консерватории Узбекистана «Основные тенденции развития музыкального образования и науки» 11 июня 2022 года. – Ташкент, 2022.- С .5-6.

18. Эргашева Ч. Традиции назира в узбекской профессиональной музыке (на примере образцов «Ушшок»). Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2018. – 48 с.

Machine Abrarova

Scientific Council of the State Conservatory of Uzbekistan

Abstract

This article attempts to review and summarize the history of the creation of the Scientific Council of the State Conservatory of Uzbekistan for the period from 2018 to 2023. The contribution of the doctor of art history, professor Tukhtasyn Gafurbekov in initiating and creating a dissertation council, in determining the scientific areas in which the preparation and defense of dissertations is carried out is noted. The activity of the Scientific Council reflects the current state of domestic musical science, the priorities of the development of historical and theoretical aspects in modern Uzbek musicology.

Keywords:

Scientific Council, musicology, education, scientific priorities, Tukhtasyn Gafurbekov, dissertation, reform.

Сведения об авторе:

Абрарова Махина Фатхуллаевна, PhD в области искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана

e-mail: moha.80@mail.ru

Information about the author:

Abrarova Mahina Fathullayevna, PhD in Art, Associate Professor of the Department of Music History and Criticism The State Conservatory of Uzbekistan.

e-mail: moha.80@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.005

Елена Фаль

ЗВЁЗДЫ СОШЛИСЬ НАД ОКОЙ

Аннотация. Статья посвящена органному фестивалю «Звёзды над Окой», проводимому в Доме учёных Пущинского научного центра Российской академии наук, как образцу современных возможностей организации и проведения специализированных форумов академических музыкантов. События фестиваля рассматриваются в порядке осмысления современных процессов в учреждениях культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: музыкальная жизнь России, фестиваль, органное искусство, Пущинский научный центр, культурно-досуговое учреждение.

Условия современной культуры позволяют осуществлять проекты, которые в относительно недавнем прошлом невозможно было бы себе представить[1]. Такие возможности связаны, прежде всего, с качественным изменением логистической системы функционирования учреждений культуры, появлением новых технических достижений в области электронного органостроения. Кроме того, нельзя не отметить качественное изменение в творческих установках многих музыкантов, воспитанных в академической системе ценностей. Сохраняя приоритеты высокого искусства, в совершенстве владея исполнительской техникой, многие из них ищут способы расширения круга своих слушателей разными путями: через новые подходы к репертуару, создание необычных ансамблей и так далее. В частности, в подмосковном наукограде Пущино в конце августа прошлого года впервые и спустя год снова в концертном зале Дома учёных проходили фестивали органной музыки «Звёзды над Окой», инициированные и организованные лауреатом международных конкурсов по органу и клавесину Марией Лесовиченко, активной концертанткой, успешно выступающей на различных площадках (к примеру, [3]). В этих фестивалях принимают участие настоящие звёзды исполнительского искусства.

Сначала о фестивале 2022 года. В первый день в центре внимания была музыка, предназначенная для кинематографа. По стечению обстоятельств (организаторы не задумывали этого), концерт проходил в День российского кино. В программе солиста Белгородской филармонии, знаменитого youtube-блогера, пропагандиста органной музыки Тимура Халлиулина «Музыка кино» слушатели встретились с саундтреками из знаменитых кинофильмов: «Солярис», «Богемская рапсодия», «Звездные войны», «Гарри Поттер» и других (в переложении для органа). Тимур продемонстрировал интерпретации сочинений И.С. Баха, использованных в кинофильмах. Он показал блестящее владение всеми видами органной техники. Особый восторг слушателей вызвало исполнение 24 каприса Н. Паганини на органной педали из ленты «Паганини: скрипач дьявола». В собственной «Фантазии» на темы К. Бодельта из кинофильма «Пираты Карибского моря» Халлиулин показал недюженное композиторское мастерство.

Вечером этого же дня состоялся показ немого фильма 1924 года «Аэлита» по знаменитой фантастической повести А.Н. Толстого, снятого Я.А. Протозановым. В соответствии с традициями, которые существовали в 1920-х годах, демонстрация кинофильма сопровождалась импровизацией на органе виртуоза и композитора, лауреата множества престижных органных и композиторских конкурсов Моше Ариэля Ганелина. Показательно, что музыкант вместо тапёрской реакции на визуальные образы выстроил своей игрой автономную музыкальную картину, отражающую общую направленность

[1] Характеристика этого процесса подробно проанализирована в статье [1].

сюжетного плана кинофильма, где подспудно утверждается троцкистская идея[2] экспорта революции (в данном случае, на Марс) в конце почти двухчасового развития.

На следующий день слушателей также ждали два великолепных концерта.

В первом выступил редко встречающийся дуэт – альт-саксофон и орган. На сцене были экстатически страстная саксофонистка Вероника Кожухарова и утонченная мастерица органного искусства из страны восходящего солнца – Хироко Иноуэ, представившие яркую незабываемую программу, в которой удачно соединялась известная и новая музыка: И.С. Бах рядом с Дж. Раттером, М. Таривердиевым, Ж.-Д. Мишо, А. Пьяццолой и Ж. Рево. Хироко в чёрном статично сидела за органом, в то время как одетая в белый костюм с блестящим саксофоном в руках Вероника непрерывно двигалась. Стоит отметить, что движения Кожухаровой являются продолжением музыкальной эмоции, но при этом строго фиксированные, отработанные, в частности, в непосредственном общении со знаменитым кутюрье П. Карденом. За счёт пластики артистки возникает своеобразный спектакль, где интересно не только слушать, но и следить за сценическим движением, что нередко бывает у певцов, но совершенно не типично для инструменталистов.

Четвертый концерт, завершивший фестиваль, был настоящим апофеозом органа. Начался он с радостной музыки до-мажорной токкаты Баха, очень уместной в отмечавшийся в день концерта праздник Успения Пресвятой Богородицы – второго после Пасхи символа Победы над смертью – важнейшей для композитора темы, которой он посвятил множество своих сочинений. Токката прозвучала в исполнении руководителя фестиваля – Марии Лесовиченко. После этого к ней присоединилась гобоистка Анастасия Косарская, исполнившая на гобое д'амур (редчайшем инструменте в российской концертной жизни) и на современном гобое ряд пьес барочного и романтического стилей. Хироко Иноуэ выступала не только как солистка, но и в дуэте с Марией Лесовиченко (звучала «Фантазия» для двух органистов К. Филица). Выступления Тимура Халиулина и Моше Ганелина на сей раз представляли собой свободные (неджазовые) импровизации. Оба органиста показали владение мастерством в этом редком виде творчества. Завершил концерт блестящий финал, которым оказалось кончерто-гроссо «Палладио» К. Дженкинса в исполнении Кожухаровой и Иноуэ.

Через год состоялся второй фестиваль «Звёзды над Окой». Снова было четыре концерта, но с другими участниками. Первой провела сольный концерт Мария Лесовиченко. Особенностью её замысла было акцентирование темы звёзд (фестиваль ведь об этом) и вообще космоса. Выступление сопровождалось видеотрансляцией съёмок звёздного неба. Соответствующим образом были подобраны произведения. Открывало концерт сочинение бельгийского автора Ф. Питерса «Токката, фуга и гимн» на тему «Ave stella maris», где на основе средневековой мелодии развёртывается величественная звуковая панорама космического масштаба. Потом прозвучала другая «Токката и фуга» – знаменитый баховский опус в ре миноре, дополненный двумя прелюдиями из «Маленькой органной книжечки» и близкими им по настроению двумя прелюдиями М.Л. Таривердиева. Звёздную идею поддержала «Фантазия» М. Макеллы на тему песни Таривердиева «Кто тебя выдумал, звёздная страна», приобретшая в органной версии мощь и размах. Две известные в различных переложениях композиции («Лунный свет» К. Дебюсси и «Лебедь» К. Сен-Санса) зазвучали на органе свежо и неожиданно, став частью картины музыки о космосе (пьесу «Лебедь» Мария представила как образ созвездия Лебедя). Завершила концерт Чакона Баха, обеспечившая монументальный итог.

---

[2] В 1924 году влияние Л.Д. Троцкого на советскую идеологию было особенно сильным (особенно теорией перманентной революции), что заметно в произведениях искусства, в частности, в рассматриваемом кинофильме.

Вечером того же дня состоялось занимательное выступление органистки Марианны Высоцкой и исполнительницы на терменвоксе Олеси Ростовской. Вполне можно сказать, что они представили концерт открытий. Для многих первым открытием стало знакомство с самим терменвоксом (в Пущино этот инструмент уже появлялся, но достаточно давно). Программа, предложенная артистками, показалась весьма интересной. В неё были включены переложения разной музыки для терменвокса («Ave Maria» Ф. Шуберта и сочинение на тот же текст Ж. Массне, «Лебедь» К. Сен-Санса, «В раю» Т. Дюбуа, «Вокализ» С.В. Рахманинова, "Соловей» А.А. Алябьева). Исполненные на терменвоксе, эти знаменитые опусы выявили новые смыслы. В одних присутствовал космический масштаб, а в других (например, в "Соловье»), напротив, – дополнительные ресурсы звукоподражания. Наряду с этим, в концерте было много музыки, специально написанной для терменвокса: фрагменты из кинофильмов (музыка, созданная Л.А. Половинкиным для ленты "Василиса Прекрасная», А. Караджем – для сериала «Стар трэк», Дж. Паркером – для фильма «Чисто английское убийство»). Прозвучала часть из Концерта для терменвокса с оркестром А. Фулмана и две пьесы самой Олеси Ростовской – «25800 световых лет»[3] и «Дождь никогда не перестанет». К слову, последняя пьеса была сочинена за несколько дней до концерта, и, таким образом, в Пущино состоялась её премьера.

Третий концерт фестиваля – «Кельтские легенды» – провели органистка Мария Блажевич и мультиинструменталистка Алёна Дубровина. В программе была сделана подборка разных пьес, так или иначе связанных с кельтской темой: от средневековых наигрышей до новейшей киномузыки. Некоторые звучали только на органе, но другие в сочетании с волынкой, вистлами, индийской и индейской флейтами, и, наконец, с мелодикой[4]. На сцене господствовала стихия живого народного песенного и танцевального музицирования.

Итоговый концерт собрал всех участников предыдущих выступлений вместе. В нём выявились три больших блока: переложения для органа классико-романтической музыки, доклассических сочинений, новейшего композиторского творчества. Неожиданно возвышенными оказались переложения вокальных сочинений (ария Фигаро из россиниевского "Севильского цирюльника», "Люби, пока любить ты можешь»[5] Ф. Листа, ария Калафа из «Турандот» Дж. Пуччини). Два последних произведения были представлены на терменвоксе с органом. Завершила первый блок «Вакханалия» К. Сен-Санса из «Самсона и Далилы», исполненная Лесовиченко и Блажевич «в четыре ноги». Во втором блоке после зажигательной вильянсико, представленной на ирландском вистле с органом, прозвучали два шедевра А. Вивальди – трио-сонаты «Фолия» (исполнила Лесовиченко) и «Гроза» (финал концерта № 2 из цикла «Времена года» – «Лето») в интерпретации Блажевич. В блоке новейшей музыки были две композиции Олеси Ростовской – «Прозрачные нити в воздухе» для терменвокса с органом и Сюита старинных танцев, созданная для органа. Марианна Высоцкая продемонстрировала на органе пьесу А. Шилклопера «Гребень горы Батт», оригинал которой предназначен для альпийского рога с русским роговым оркестром. В конце прозвучали «Прогулка по воздуху» Г. Блэйка и «Колыбельная» Г. Дункана. Завершился концерт звучанием христианского гимна «Ближе, Господь, к Тебе».

Пущинские фестивали «Звёзды над Окой» ясно показывают, что орган может объединить музыкантов самых разных творческих предпочтений, быть притягательным для ценителей искусства разного рода. Место для проведения выбрано весьма удачно. Здесь легко дышится и думается, хорошо видны звёзды: не случайно в Пущино

---

[3] Автор имеет в виду расстояние до центра Млечного пути.

[4] Современный духовой инструмент с клавиатурой.

[5] Эта песня стала основой знаменитого листовского ноктюрна №3 («Грёзы любви»), В концерте исполнялась музыка вокального первоисточника.

расположена обсерватория и даже на гербе города звёзды изображены над окской синью. Кроме того, важна слушательская среда города, в котором весьма заметную часть населения составляют научные сотрудники академических институтов, многие из которых являются по-настоящему преданными любителями классической музыки. Развитая логистика Московской области позволяет без труда добираться сюда слушателям и из соседних городов – Серпухова, Протвино, Тарусы. Таким образом, фестиваль "Звёзды над Окой» можно считать прекрасной инициативой музыкантов, удачно поддержанной администрацией Дома учёных Пущино (Л.В. Корсакова, М.С, Вильнер). Этот опыт, несомненно, является образцом реализации современных возможностей специализированных форумов академических музыкантов, который уже обогатил музыкальную жизнь региона и имеет перспективы роста. В свою очередь, это является весьма важным элементом культурного развития страны, что достаточно внимательно осмысляется специалистами в области теории культурно-досуговой деятельности [1, 4].

Литература

1. Барабанов А. Музыкальный фестиваль как явление культуры: региональные фестивали в культурной политике России // Культура и цивилизация, 2015, №6. – С. 30-54.
2. Лесовиченко А.М, Социально-культурный потенциал музыкального фестиваля в вузе // Культура и образование, 2019, №1. – С. 126-135.
3. Лесовиченко А.М., Фаль Е.Д. В зале лютеранского собора в Москве // Музыка и время. 2017. №9. - 52-53.
4. Ярошенко Н.Н. Сущностная диверсификация социально-культурной деятельности: международный контекст и отечественные условия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. №3. – С. 139-144.

Helena Fahl

The stars converged over the Oka

Abstract. The article is devoted to the presentation of the organ festival "Stars over the Oka", held in the House of Scientists of the Pushchino Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, as an example of modern opportunities for organizing specialized forums of academic musicians.

Keywords: musical life of Russia, festival, organ art, Pushchinsky Scientific Center, cultural and leisure institution.

Сведения об авторе: *Фаль Елена Даниловна, музыковед, независимый исследователь. (г. Пущино, Московская область).*

e-mail: lenafalena@mail.ru

Information about the author: *Fahl Helena Danilovna, musicologist, independent researcher (t. Pushchino, Moscow region).*

e-mail: lenafalena@mail.ru