

3. *Olivato L.* Venetian architecture of the XVIII century. Eighteenth century: Venice in the age of Enlightenment // Venice. Art through the ages. M., AST-Astrel, 2003., Vol. 2. 918 p.

4. *Palladio A.* Chetyre knigi ob arkhitekture [The Four books on architecture]. Book. 4, part. 2. M., Publishing house of the all-Union Academy of architecture, 1938, 352 p.

УДК 785.7+78.071.1:

А.А. ПРЕДОЛЯК

**«МУЗЫКА ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА»
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА**

Предоляк Анна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), aapkras@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена «Камерной музыке для симфонического оркестра» Г.В. Свиридова. Рассматривается место камерной инструментальной музыки в творчестве композитора, определяются ее специфические черты, проявившиеся через новую трактовку камерных инструментальных жанров Свиридовым.

Ключевые слова: камерная музыка, музыкальный универсум Свиридова, интонационный план, стиль Свиридова.

UDC 785.7+78.071.1:

A. A. PREDOLYAK

**«CHAMBER MUSIC FOR SYMPHONIC ORCHESTRA»
AND THE MUSICAL UNIVERSUM OF GEOGRY SVIRIDOV**

Predolyak Anna Anatol'evna, PhD (art criticism), associate professor of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 years of Pobedy str., 33), aapkras@mail.ru

Abstract. This article is devoted to “Chamber music for symphonic orchestra” by G.V. Sviridov. The role and place of chamber instrumental music in his creative works are examined. The specific features which showed themselves through Sviridov’s new way of chamber instrumental music interpretation are also defined in the article.

Keywords: chamber music, Sviridov’s musical universum, intonational plan, Sviridov’s style

Чем глубже духовно музыка,
тем менее она распространяется в мире,
чем она сокровеннее,
тем более узок круг людей,
воспринимающих это сокровенное.

Г.В. Свиридов

Музыка Г.В. Свиридова вводит в свой оригинальный и непохожий мир, вызывает желание размышлять над вехами развития русского искусства XX века. Неслучайно А. Леман сказал: «Георгий Свиридов – мудрый, точный, чуткий летописец своего, нашего времени... его волнует не только пережитое, прошедшее, он постоянно проецирует свое искусство в будущее. «Время, вперед» – своеобразный символ свиридовского начала. Его произведения – это художественные документы, но не статичные и бесстрастные, не фотографичные, а подобные живописи, одновременно и объективные, и личностные» [1, с. 12]. Данное высказывание приводит к мысли о том, что Свиридов воспел историю и «дух» России подобно монаху Пимену из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Такая ассоциация не случайна,

так как каждая тема, каждая интонация, каждый звук, воплощенные Свиридовым, есть «тайная глубина», «скрытое зерно», «ценная истина». Эту «тайную глубину» свиридовской музыки изучают последующие поколения музыкантов, и не только изучают, но раскрывают ее заново, стремясь понять истинную суть русского музыкального искусства.

В целом о музыке Свиридова сказано и написано много. Известно, что природа музыки Свиридова преимущественно вокальная. Сочинения написаны в большей мере для голоса и фортепиано и для хора. Однако стоит обратить внимание на сферу мало востребованной музыки в творчестве Г.В. Свиридова – музыки инструментальной. Если сопоставить ее с вокально-хоровыми произведениями композитора, то, безусловно, она оказывается в меньшинстве. Но, как известно, мало не означает плохо.

Инструментальная музыка развивалась достаточно интенсивно на протяжении всего XX столетия как в Западной Европе, так и в России. По мнению А.С. Белоненко, отношение Свиридова к музыке XX века было достаточно сложным и неоднозначным: «...еще в конце тридцатых годов он внимательно изучал клавиш «Воццека» Альбана Берга, в парижском театре Сары Бернар он слушал в 1961 году «Моисея и Аарона» Шенберга, знал и ценил его «Песни Гурре» и «Лунного Пьеро». Ему нравились некоторые сочинения О. Мессиана (любил «Хорал», который пел Московский камерный хор), с интересом слушал «Три постлюдии» Лютославского и «Страсти по Луке» Пендерещкого, помнится, хвалил Турецкого (это было еще в 1960-е годы)» [2]. Все накопленные впечатления органично вплетались в процесс формирования его собственного стиля.

Другой составляющей, которая определила тенденцию творчества Свиридова, стала русская композиторская школа XX века. К ней можно отнести непосредственное изучение музыки С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского, В.В. Щербачева и, особенно, Д.Д. Шостаковича.

Сфера камерной музыки XX столетия, в частности инструментальная, органично вплеталась в контекст развития музыки и испытывала существенные изменения. Это было время поиска новых индивидуализированных камерных составов, когда композитор поистине экспериментировал, искал новые тембры и соотношения музыкальных инструментов. Часто получались уникальные составы камерных оркестров и ансамблей, примерами могут служить произведения Г. Канчели, Э. Денисова, А. Шнитке, А. Мартынова. Индивидуализированный инструментальный состав позволял композитору оригинально и неповторимо выражать собственные идеи, по мнению Б. Асафьева, «сжато», «конкретно» и «интенсивно». Индивидуализация состава повлекла индивидуализацию тембров, индивидуализацию звукоизвлечения, индивидуализацию исполнительской гибкости.

Актуальность обращения к камерному творчеству определяется не только возрастанием интереса к его истокам, но и культурологическими причинами – тяготением к «диалогу» культур, времен и пространств. Сегодня достаточно часто можно услышать камерные коллективы, воссоздающие аутентичное исполнение произведений той или иной эпохи.

Неподдельный интерес к камерной музыке объясняется несколькими причинами:

1. Несовпадение в камерной музыке категорий жанра и стиля, то есть в сочинениях камерного плана мог использоваться театральный, церковный или какой-либо другой стиль;
2. Камерная музыка являлась более свободной по сути своего выражения, композитор мог творить так, как считал нужным;
3. Камерная музыка рассчитывалась на сравнительно небольшие помещения и на сочувственное внимание узкого круга людей; здесь огромную роль играло удобство инструментального состава и контакт композитора со своей аудиторией;
4. В камерной музыке, как принцип, преобладал синтез объективной концептуальности и «эзотеричности», что подразумевало обращение к «посвященным»;
5. Для камерной музыки всегда была характерна атмосфера проповеди или исповеди, где поднимались проблемы жизни и смерти, судьбы и одиночества; но одновременно с этим присутствовали темы интимные, носящие характер «неназываемого», его дозволено было передавать только музыке;

6. В камерной музыке уникальность и неповторимость личности композитора проецировалась на «самостоятельность всех голосов, сливающихся в единое гармоничное целое» [3, с. 81].

Все вышесказанное отчасти проясняет, почему Свиридов обращался к жанрам камерной музыки и стремился по-своему интерпретировать ее, сказать свое слово. Для подтверждения высказанных мыслей обратимся к «Музыке для камерного оркестра».

«Музыка для камерного оркестра» была закончена композитором в 1964 году. Ей предшествовали несколько редакций квинтета для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Следовательно, инструментальный состав был определен еще в 40-е годы. На сегодняшний день «Музыка для камерного оркестра» исполняется следующим составом: валторна, 5 первых скрипок, 4 вторых скрипки, 3 альты, 3 виолончели, контрабас, фортепиано. Всего 18 инструментов, где традиционная струнная группа обрамлена валторной и фортепиано, что подчеркивает индивидуализацию свиридовского инструментального состава.

В «Музыке для камерного оркестра» три части.

I часть – это сонатное аллегро. Основная тональность си-минор. Главная партия строится на интонациях кварто-квинтового оборота с последующим нисходящим движением, что придает теме русский песенный оттенок. По характеру эта тема напоминает «речь-беседу». Однако в ней синтезируются элементы инструментального стиля Шостаковича и стиля западноевропейского барокко. Индивидуально свиридовское в главной партии – это песенное начало. Как видно, такой сложный интонационный синтез красноречиво говорит в пользу традиций камерной музыки, когда композитор имеет полную свободу высказывания. Гармонический язык также сложен и синтетичен. Он являет собой систему «нескольких простых ладов, пониженные ступени гармонизованы самостоятельными трезвучиями как побочные тоники, и благодаря этому гораздо более широкой становится сфера уравниваемости, устойчивости» [4, с. 227] (тт. 1-5, I ч.).

Побочная партия контрастна по отношению к главной теме. Она выдержана в характере марша. Интонационная структура побочной партии сочетает в себе ходы на большую терцию, малую септиму и нисходящие хроматизмы. Все это накладывается на четкий маршевый ритм. В этой теме диссонанс превращается в устойчивый консонанс. По меткому замечанию В. Цендровского, Свиридов обособляет септиму, «сообщая ей мелодическую независимость как свободно трактованному диссонансу, фонически входящему в гармоническое целое, но функционально самостоятельному» [5, с. 189]. По «духу» побочная партия отдаленно напоминает темы Шостаковича (ц. 5).

В разработке обе темы претерпевают значительные изменения. Например, главная партия приобретает эпический характер, а побочная партия – песенный лирический (ц. 8). Поскольку разработка является «драматическим центром» [4, с. 229] первой части, то есть конфликтной сферой, композитор применяет прием канонической имитации, по замечанию А. Сохора, как однотональной, так и политональной (ц. 11).

II часть, по мнению Сохора, близка рондо-сонате. Думается, что форма этой части – сонатная без разработки. Причем экспозиция и реприза различны по образному воплощению. В части три темы. Первая тема или главная партия выдержана в «духе русской народной лирической песни». Однако в ней присутствует секвенционное развитие барочного типа. Начинается тема с плагального оборота в тональности с-moll, далее к тонике композитор приходит через тоновое соотношение тональностей: Es-dur – Des-dur – с-moll (ц. 17). Преобладает вторая пониженная ступень, что было характерно для русской композиторской школы. Здесь же обращает на себя внимание минорная доминанта по отношению к с-moll.

Побочная партия выдержана в характере колыбельной песни. Обращает на себя внимание терцовая структура темы, раскачивающиеся интонации, плагальность (ц. 19). Соотношение тонального плана: Es-dur – с-moll (VI пониженная ступень). Аккомпанемент в партии фортепиано отдаленно напоминает звон колокола, и одновременно придает характер траурного марша, подобно сонате b-moll Ф. Шопена.

Заключительная партия выдержана в аккордовой фактуре. По характеру она напоминает перезвон колокольчиков, который постепенно принимает значение символа неумолимо «бегущего времени» (ц. 23).

В репризе все темы проводятся в том же порядке. Однако в ее начале снова звучит колокольный звон, он разрастается и постепенно охватывает пространство всей второй части. Темы становятся более рельефными. Например, партия валторны звучит более выпукло, ее тема строится на квартово-терцовых интонациях. Интервал чистой кварты символизирует скорее всего призыв к поиску смысла человеческого существования в неустойчивом мире «вихрей» и зла. Вся часть пронизана скерцозным характером. В начале репризы у струнных появляется трансформированный свиридовский «лад-аккорд земли» [6, с. 150] (ц. 26). Становится очевидным напряженное соотношение колокольности и «лад-аккорда» как символа вечности жизни, неизбежности процесса соединения человеческого и божественного.

III часть по смыслу продолжает вторую. Это шествие на голгофу. С одной стороны, это «крест» человеческого жизненного пути, с другой – это путь и судьба России в целом. Для создания образа композитор избирает жанр пассакалии или чаканы. Широко и медленно вступает фортепианная партия в нижнем регистре. Тяжелая мерная поступь в басу постепенно переходит к имитации основной темы, изложенной в пунктирном ритме. Сама тема не имеет четкой ладовой структуры, но опирается на интонации уменьшенного вводного септаккорда. Здесь вновь диссонанс превращается в гармоническое целое. Он воспринимается как просветление, как катарсис, как неизбежность. Интонационная особенность темы – это барочная риторическая фигура креста. Причем внутри проведения самой темы риторическая формула креста накладывается одна на другую (тт. 1-4, III ч). Это создает образ неимоверно тяжелого пути, который может пройти далеко не каждый. Тему «крестного пути» постепенно подхватывают струнные и доводят ее до своего апогея (ц. 37). Тональный план не кристаллизован, «вместо четко выраженного лада – блуждания по всем двенадцати тонам» [4, с. 230]. Партия Валторны в этой части лаконична: сначала это нисходящее движение по большим секундам, отчасти по целотонной гамме, затем – хроматизированный, «изломанный» нисходящий ход (цц. 35, 38). Присутствует в части еще одна тема – тема скорби и плача. В конце произведения появляется ритмическое остинато, символизирующее растворение в божественном, в далеком и близком, в том пространстве и бесконечности, где можно обрести себя и Бога.

Таким образом, «Камерная музыка для симфонического оркестра» является уникальным образцом инструментальной музыки в творчестве Г.В. Свиридова. В ней оригинальным образом раскрыта концепция судьбы России, судьбы человека в контексте мировой универсальности. Это произведение еще раз доказывает, что Свиридов выявил трагический миф русского сознания – миф о потерянной России. По сути – это разговор со своей русской публикой, но разговор, выходящий за рамки камерности, разговор, рассчитанный на масштабность воплощения идеи. В этом смысле Свиридову становится тесно в «камерных рамках», но это сочинение есть яркий пример синтеза концептуальности и «эзотеричности», пример обращения к «посвященным», то есть воззвание к русскому народу.

В интонационном и стилистическом плане Свиридов мастерски сочетает западноевропейские традиции с русской песенностью и традициями русской композиторской школы, благодаря чему обретает собственный неповторимый почерк высказывания, характерный для жанра камерной музыки. В «Камерной музыке для симфонического оркестра» преобладают лаконизм и концентрация выразительных средств, семантизация всех элементов музыкальной ткани. Архитектонику произведения композитор выстраивает из разнородного материала, «не развивая его, а сменяя одну тему другой» [6, с. 159], сохраняя, таким образом, рельефность и мелодическую естественность тем. Мотив странничества, одиночества превращается в символ «крестного пути» России, колокольность не просто подчеркивает этот путь, но просветляет его и уводит в пространство света, где Бог и человек суть одно. В заключение еще раз отметим, что музыка Свиридова – это «музыка для вслушивания, для бережного сохранения ее хрупкой неприкосновенности» [7].

Литература

1. Леман А. Творчество Свиридова как направление. Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. статей. М., 1990.
2. Белоненко А. Из чего рождается гармония. URL: <http://file://localhost/D/>

3. *Визель З.* От дивертисмента к квартету (К вопросу становления жанра квартета в творчестве Й. Гайдна). От барокко к классицизму. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1993. С. 77-91.

4. *Сохор А.* Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972. 318 с.

5. *Цендровский В.* Техника диссонансов в гармонии Свиридова. Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. статей. М., 1990. С. 186-198.

6. *Белоненко А.* Начало пути (К истории свиридовского стиля). Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сб. статей. М., 1990. С. 146-164.

7. *Аркадьев М.* Лирическая вселенная Георгия Свиридова. URL: <http://file://localhost/D:/>

References

1. *Leman A.G.* Sviridov's creative works as a direction. G. Sviridov's musical world. Collected articles. M., 1990. Pages 4-13.

2. *Belonenko A.* Iz chego rozhdaetsya garmoniya [From where the harmony is born]. URL: <http://file://localhost/D:/>

3. *Visel Z.* Ot divertismenta k kvartetu (K voprosu stanovleniya zhanra kvarteta v tvorchestve I. Gaidna). Ot barokko k klassitsizmu [From divertissement to quartet (to the question of quartet formation as a genre in creative works of Joseph Haydn). From Baroque to Classicism: the tutorial]. M.: Russian Music Academy of Gnesins, 1993. Pp. 7-91.

4. *Sohor A.* Georgii Sviridov [Georgy Sviridov]. M., Soviet Composer, 1972. 318 pages.

5. *Zcendrovsky V.* Dissonance techniques in G. Sviridov's harmony. G. Sviridov's musical world. Collected articles. M., 1990. Pp. 186-198.

6. *Belonenko A.* The Beginning of the path (The history of the sviridov's style). The world of music by Georgy Sviridov. SB. articles. – M., 1990. Pp. 146-164.

7. *Arcadyev M.* Liricheskaya vseennaya Georgiya Sviridova [The lyrical universe of G. Sviridov]. URL: <http://file://localhost/D:/>

УДК 792.01+929

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРА

Алесенкова Виктория Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, пр-т Кирова, д. 1), alesenic@gmail.com

Аннотация. Актуальность изучения парадигмы перформативности продиктована размытостью понятия «перформанс» в контексте театра. Эмпирической базой послужили научные работы российских и иностранных авторов. В результате исследования были выявлены две формы перформативности, одна из которых является симуляцией искусства, а вторая апеллирует к эстетике сюрреализма. Обе формы имеют сходство в методах и приемах, к которым относятся: отрицание смысла, прием коллажа, провокативность и отказ от мимесиса.

Ключевые слова: перформативность, перформанс, театр, провокативность, коллаж, коммуникация, актер, зритель.

UDC 792.01+929

V.N. ALESENKOVA

PERFORMATIVITY IN THE THEATRE CONTEXT

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, PhD (art criticism), senior presearch associate of Saratov state Conservatoire named after L.V. Sobinov (Saratov, Kirov av., 1), alesenic@gmail.com

Abstract. The article analyses a performative paradigm in the modern theatrical art, which is topical due to uncertain perception of *performance* in theatre context. The empirical base represents some Russian and