

На правах рукописи

Алес

Прокопчук Александра Владимировна
КВАРТЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО
КОМПОЗИТОРОВ БЕЛЯЕВСКОГО КРУЖКА:
ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ПРЕЛОМЛЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ

24.00.01 — Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Владивосток — 2006

Работа выполнена на кафедре искусствоведения Дальневосточного государственного технического университета (ДВПИ им. В.В.Куйбышева)

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения, профессор Г.В.Алексеева

Официальные оппоненты:

Доктор культурологии М.И.Гомбосва

Кандидат искусствоведения С.А.Айзенштадт

Ведущая организация:

Хабаровский государственный институт искусств и культуры

Защита состоится «25» декабре 2006 г. в 11 часов на заседании Диссертационного Совета К 212.055.06 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук в Дальневосточном государственном техническом университете по адресу:

Россия 690950, г. Владивосток, ул. Пушкинская, 10, ауд. 302

Телефакс: (4232) 26-69-88; E-mail: festu@festu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Дальневосточного государственного технического университета

Автореферат разослан «24» ноябре 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент



Г. С. Ковтун

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Русское квартетное творчество и исполнительство — одна из многих составляющих в системе ценностей отечественной культуры. Камерно-инструментальные жанры в наследии русских композиторов представляют в данном контексте особый интерес как наиболее чутко реагирующие на веяния времени, впитывающие и отображающие основные тенденции эпохи.

В отечественном музыкознании в области истории квартетного искусства сложилась традиция, когда вслед за квартетными сочинениями П.Чайковского и А.Бородина выделяют, как продолжателей их линии, А.Глазунова, С.Танеева, и как более поздних композиторов, писавших в этой области музыки — Н.Мяскового, С.Прокофьева, Д.Шостаковича.

Между тем, в формировании камерно-инструментальной культуры как комплексного явления в пространстве Петербурга конца XIX — начала XX века важную роль сыграли композиторы «второго эшелона»¹, к которым относят и некоторых участников Беляевского кружка (Петербург), таких как А.Винклер, И.Витоль (Я.Витол), В.Малишевский, Ф.Блуменфельд, Н.Соколов, В.Золотарев, Н.Черепнин, А.Копылов.

Недостаточная изученность их квартетного творчества нарушает целостность картины многообразия проявлений русской культуры рубежа XIX — XX веков². В настоящее время оказались полузабытыми имена большинства этих музыкантов, по силе композиторского дарования, пусть и уступавших «ярким звездам» той эпохи, но сыгравших значительную роль в развитии музыкальной культуры России, Польши (В.Малишевский), Латвии (И.Витоль), Украины (В.Золотарев), в качестве педагогов, исполнителей, общественных деятелей.

По мнению автора, любое произведение искусства — «истинно творческий текст» — заслуживает внимания, прежде всего, как «открытие личности» (М.Бахтин)³, учитывая, что в России художественное творчество всегда являлось одним из главнейших носителей духовных интенций общества.

Степень разработанности проблемы

Из немногих работ, посвященных истории развития камерно-ансамблевой культуры в России (труды Б.Асафьева, Л.Раабена, Т. Воскресен-

¹ Об этом, применительно к периоду, предшествующему творчеству «беляевцев» (1860-е — 1880-е годы), пишет в своем исследовании и Е. Сраго. См.: Сраго, Е. Развитие камерно-инструментальной культуры Петербурга 60-х — 80-х годов XIX века. Опыт комплексной характеристики. [Текст]: Дис...канд. искусств-я: 17.00.02/Сраго Елена Михайловна. — СПб., 1994. — 223 с.

² Квартеты «беляевца» А.Глазунова в данной работе подробно не рассматриваются, поскольку его ансамбли широко известны.

³ Бахтин, М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа/Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 285.

ской, Е.Сраго)¹, анализу жанра струнного квартета как музыкального и культурно-исторического феномена (И. Ямпольский, Л.Синявская)², специальных исследований, содержащих развернутое рассмотрение квартетных произведений «беляевцев», не существует. В работах Б.Асафьева, Л.Раабена, Е.Сраго упоминание о данных сочинениях носит скорее обзорный характер. В исследовании О.Шевченко «Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века»³ квартеты интересующих нас композиторов не анализируются.

Упоминание о создании Ф.Блуменфельдом струнного квартета в работе Н.Растопчиной носит обзорный характер⁴. Краткие сведения о квартетных сочинениях В.Золоторева дает в своем исследовании С.Нисневич⁵. В настоящее время переосмысливается творчество «беляевца» Н.Черепнина⁶. Однако в работах, посвященных анализу музыкального наследия данного композитора, струнный квартет только указывается среди ранних произведений. Специальных исследований о жизни и творчестве Н.Соколова, А.Винклера, А.Копылова, В.Малищевского в отечественном искусствознании не существует.

Единственной работой, рассматривающей меценатскую деятельность М.Беляева, характер функционирования Беляевского кружка, но не содержащей анализ композиторского творчества, является книга В.Траинина⁷. Отдельные сведения, касающиеся заявленной проблемы, содержатся в «Музыкально-критических статьях» А.Оссовского, некоторых томах десятитомника «История русской музыки», воспоминаниях Н.Римского-Корсакова, Н.Черепнина, В.Золоторева, Р.Глиэра, Л.Сабанеева, дневниках С.Танеева, письмах Ц.Кюи, В.Скрябиной.

¹ Асафьев, Б. Камерно-инструментальная музыка/Русская музыка XIX и начала XX века. — Л., 1979; Раабен, Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке — М., 1961; Воскресенская, Т. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано. [Текст]: Автореф. дис... канд. искусств-я: 17.00.02/Воскресенская Татьяна Владимировна. — СПб., 1992. — 24 с.; Сраго, Е., Цит. раб.

² Ямпольский, И. Русская квартетная музыка до шестидесятых годов XIX века/Русское скрипичное искусство. — М.-Л., 1951; Синявская, Л. Струнный квартет в русской музыке: 1790-1860 гг. — Екатеринбург, 2004.

³ Шевченко, О. Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века. [Текст]: Автореф. дис... канд. искусств-я: 17.00.02/ Шевченко Ольга Викторовна. — Астрахань, 2003. — 28 с.

⁴ Растопчина, Н. Ф.М.Блуменфельд. — Л., 1975. — 88 с.

⁵ Нисневич, С. В.А.Золоторев. — М., 1964. — 176 с.

⁶ См. Томпакова, О. Н.Н.Черепнин. — М., 1991; Келдыш, Ю. Н.Н.Черепнин/ История русской музыки. — Т. 10-а. — М., 1997. — С. 235-244. Некоторые сведения о характере творчества Н.Черепнина приводятся в работе Айзенштадт, С. Фортепианные концерты А.Н.Черепнина. Черты стиля. [Текст]: Автореф. дис.канд. искусств-я: 17.00.02/ Айзенштадт Сергей Абрамович. — СПб, 1994. — 22 с.

⁷ Траинин, В. М.П.Беляев и его кружок. — Л., 1975. — 128 с.

Объектом исследования является жанр струнно-смычкового квартета.

Предмет исследования — малоизвестное квартетное творчество композиторов Беляевского кружка: А.Винклера, И.Витоля, В.Малишевского, Ф.Блуменфельда, Н.Соколова, В.Золотарева, Н.Черепягина, А.Копылова 1884 — 1917 годов.

Цель исследования состоит в выявлении значения квартетного творчества композиторов Беляевского кружка в истории развития квартетной культуры в России рубежа XIX — XX веков.

В соответствии с поставленной целью, в работе решаются следующие задачи:

- проследить особенности становления русской квартетной культуры;
- определить степень проявления в квартетах «беляевцев» типологических особенностей раннего русского квартета;
- выявить характер преломления художественных тенденций российской культуры рубежа XIX — XX веков в квартетном творчестве композиторов Беляевского кружка.

Материалом исследования послужили:

- партитуры камерно-инструментальных ансамблей русских и зарубежных композиторов конца XVIII — начала XX века¹;
- музыковедческие и публицистические работы, посвященные вопросам истории, теории музыки, анализу камерно-ансамблевой литературы и квартетного исполнительства;
- практический опыт камерно-ансамблевого исполнительства.

Методологические и теоретические основания работы

Основные методы, применяемые в исследовании — историко-культурологический, историко-сравнительный.

Типологические особенности русского квартета рассматриваются в связи с их разработкой в исследовании Л. Синявской.

В работе использован ряд музыковедческих методов анализа (интонационно-семантический, целостный, жанрово-стилевой), сформированных в трудах Б.Асафьева, Л.Мазеля, В.Цуккермана, В.Холоповой, М.Арановского, В.Варунца, М.Михайлова, И.Земцовского, Г.Григорьевой, Л.Казанцевой.

Междисциплинарный характер исследования потребовал привлечения работ из области анализа состояния отечественной культуры и различных видов искусств И.Бэлзы, В.Конен, Л.Кириллиной, Т.Левой, И.Азизян, Д.Сарабянова, Е.Кириченко, А.Бенуа, И.Кондакова, С.Гиндина.

В теоретических основаниях работы автор исходил из положения, разработанного культурологами и лингвистами о том, что «каждое произведение

¹ В том числе копии редких нотных изданий конца XIX — начала XX века (издательства Лейпциг — Беляев, Юргенсон, Лейпциг — Брейткопф, Берлин — Зимрок), не переиздававшиеся с момента их первых публикаций. Диссертант работал с копиями изданий, хранящихся в библиотеках Уральской и Санкт-Петербургской консерваторий, в нотном отделе Российской государственной библиотеки.

искусства существует в культуре как текст»¹, обладающий многомерными связями с другими явлениями культуры, прежде всего, с другими текстами (Ю.Лотман, Р.Барт, Ю.Кристева, М.Бахтин).

В данном исследовании анализ интертекстуальных взаимодействий произведений искусства ориентирован на определение интертекстуальности М.Арановского как коммуникации между объектами искусства, тексты которых «воздействуют друг на друга...той информацией, которую несут, и теми способами, с помощью которых ее кодируют»².

В процессе выявления характера преломления художественных тенденций эпохи в квартетах «беляевцев» мы опираемся на положение С.Махлиной о транскультурных тенденциях, обозначающее, что «все виды искусства в одном месте и в одно время имеют общие черты»³.

Художественные знаки в произведениях «беляевцев» определяются нами в соответствии с систематикой, предложенной В.Холоповой⁴, выделяющей в музыке эмоциональные (голосовые, моторные)⁵, предметные⁶ и понятийные⁷ типы знаков, которые при «внятной теоретической дифференциации, в музыкальном контексте постоянно друг друга дополняют»⁸.

На защиту выносятся следующие положения:

- Камерно-инструментальное творчество «беляевцев» является *срединным* пластом русской квартетной культуры, в котором были продолжены национальные традиции в области струнного квартета, и подготовлена почва для расцвета жанра в творчестве композиторов XX века;
- Особенности музыкального языка струнных квартетов «беляевцев» отражают ведущие тенденции развития культуры в России рубежа XIX — XX вв., как на информативном уровне, так и на уровне способов развертывания текста: наличие элементов музыкальной символизации, семантическая наполненность которых перекликается с актуальными идеями времени; усиление медитативного начала лирических высказываний; многообразие стиливых составляющих музыкального языка.
- В процессе становления струнного квартета в России значительна роль личностного фактора, проявляющаяся в системе любительского

¹ Махлина, С. Семантика культуры и искусства. — Т.2. — Спб., 2003. — С. 212.

² Арановский, М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998. — С. 65.

³ Махлина, С. там же, с. 224.

⁴ Данная систематика художественных знаков нами была выбрана как проекция на музыку теории знаков Ч.Пирса, близкой, в том числе, и немusическим видам искусства.

⁵ Аналог иконических — моделируют психологические процессы, выражают различные эмоциональные состояния.

⁶ Индексы — существуют в музыке в качестве косвенных отражений по какому либо сопутствующему признаку.

⁷ Символы — элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в исторической музыкальной практике.

⁸ Холопова, В. Музыка как вид искусства. — М., 1994. — С. 53.

музицирования, в частности, в деятельности образованного дилетанта — мецената М.Беляева.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- Впервые объектом подробного анализа становятся малоизвестные квартетные произведения композиторов Беляевского кружка: А.Винклера, И.Витоля, В.Малишевского, Ф.Блуменфельда, Н.Соколова, В.Золотарева, Н.Черепнина, А.Копылова. В работе рассматриваются малоизученные инструментальные ансамбли Ц.Кюи, А.Аренского, М.Ипполитова-Иванова¹. Это позволяет существенно дополнить картину русской камерно-инструментальной культуры рубежа XIX — XX веков (в поле исследования попадают более 20 малоизученных произведений).
- Определено историческое значение «беляевцев» в области камерно-инструментального творчества, заключающееся, главным образом, в активном и систематическом освоении национальных и европейских традиций музыкального искусства.
- Уточнена историческая роль меценатской деятельности М.Беляева (проведение квартетных конкурсов, публикация сочинений) в истории развития русского квартета как стимулирующая квартетное композиторское творчество, являющаяся, таким образом, одним из факторов, способствующих интенсивности развития жанра на рубеже XIX — XX веков.

Практическая ценность работы определяется включением малоизвестного камерно-инструментального творчества «беляевцев» в контекст русской музыки рубежа XIX — XX веков, что позволяет дополнить теорию культуры новыми подходами к анализу подобных рубежных явлений.

Результаты исследования могут быть использованы при чтении курсов «История искусств», «История исполнительского искусства», «История русской музыки» и др. в высших и средних учебных заведениях; а также они представляют интерес для исполнительских коллективов, позволяя расширить как профессиональный так и учебный квартетный репертуар.

Апробация работы

Отдельные положения и результаты исследования докладывались и обсуждались на научных конференциях ДВГАИ «Культура Дальнего Востока России и стран АТР» (Владивосток, 2002, 2003, 2006), региональной конференции «Вологодские чтения» (Владивосток, 2004), всероссийской конференции «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Уфа, 2005), международной конференции «Культура Тихоокеанского побережья» (Владивосток, 2005), международной конференции «Концепт и культура» (Кемерово, 2006), международной конференции «Музыкальное искусство и наука в современном мире» (Астрахань, 2006), а также на заседаниях кафедры искусствоведения ДВГТУ. Результаты исследования опубликованы в 9 публикациях, общим объемом 5 п.л., в том числе

¹ Из квартетов указанных авторов переиздавались только сочинения А.Аренского.

в «Вестнике Поморского университета» серия «Гуманитарные и социальные науки» (2006, №6).

Объем работы

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, (включающего 220 источников), общим объемом 165 страниц, нотного приложения.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, выявляется степень ее изученности, определяются объект, предмет, цели и задачи работы, методологическая и теоретическая база диссертации, научная новизна, положения, выносимые на защиту, указываются материалы исследования. Кроме того, оговариваются хронологические и географические рамки работы, уточняется использование отдельных терминов и определений.

В первой главе рассматривается «Квартетное творчество композиторов Беляевского кружка в контексте развития жанра струнного квартета в России от истоков до начала XX века».

Историческая направленность первого параграфа «Некоторые особенности становления квартетной культуры в России от истоков до 1860-х годов» обуславливает необходимость приведения сведений о становлении отечественного камерно-инструментального исполнительства и творчества, важную роль в котором сыграло функционирование данной области музыкального искусства в дворянской среде на уровне любительского музицирования. Для сравнения приводятся сведения о минимальном количестве открытых концертов¹ в Петербурге и Москве (до середины XIX века), где исполнялись струнные квартеты.

Параграф условно разделен на три временные зоны, где отображена динамика роста интереса композиторов к струнному квартету в соотношении с распространением жанра в салонно-домашней среде. Краткие сведения приведены в виде таблицы на странице 9 автореферата.

Конец XVIII века характеризуются «зародышевым» состоянием русского камерно-инструментального композиторского творчества². Указывается значимость камерно-инструментальных произведений Д.Бортнянского (хотя и не

¹ Данные взяты из Соколова, А. Концертная жизнь: Хронологическая таблица/История русской музыки в десяти томах. — Т.3. — М., 1985. — С. 362 — 415; Корженьянц, Т. Концертная жизнь: Хронологическая таблица/История русской музыки в десяти томах. — Т. 4 — 6. — М., 1986 — 1989.

² Например, Г.Фельдгун приводит около 700 (!) произведений, написанных Малыми мастерами Вейской школы в период от 70-х годов XVIII до начала XIX для струнного квартета — см. Фельдгун, Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века). — Новосибирск, 2000.

написавшего сочинений для квартета) как первых образцов жанра, созданных профессиональным российским композитором.

Таблица I

Динамика роста творческого интереса русских авторов к струнному квартету и распространения жанра в среде любительского музицирования конца XVIII — середины XIX века

Временная зона	Композиторы, обращавшиеся к жанру струнного квартета	Любители, участвовавшие в квартетном музицировании (салонном, кружковом, домашнем)
Конец XVIII века	И.Воробьев, С.Танеев, Ф.Тиц	гр. Ю.Виельгорский, гр.С.Строганов, кн. И.Долгорукий, кн. Шаховской, кн.Хилков, И.Крылов
1800-1830-е годы	М.Виельгорский, А.Алябьев, М.Глинка, А.Даргомыжский	гр. Виельгорские, А.Львов, кн. Всеволожский, кн.Н.Голицын, В.Одоевский, гр.С.Строганов, гр. Сиверс, И.Крылов, А.Улыбышев, И.Ласковский, Нарышкины, Бровцыны, гр. Гудович, художники М.Воробьев, П.Соколов, кружок Н.Станкевича
1840-1860-е годы	И.Ласковский, М.Балакирев, К.Шуберт, Н.Афанасьев, М.Шульцников, В.Кастриото-Скандербек, А.Рубинштейн, Г.Ларош, Ц.Кюн, П.Чайковский (наброски 1860-х годов)	гр. Виельгорские, А.Львов, кн. Н.Голицын, В.Кологривов, художники В.Маковской, Г.Мясоедов, К.Брюллов, И.Айвазовский, С.Боткин, А.Бородин, И.Гаврушкевич, М.Шулепников, М.Глинка, И.Чайковский, А.Фицтум

К середине XIX века возрастающая популярность квартета в среде домашнего и салонного музицирования (разрастание любительского квартетного музицирования происходило как в горизонтальном — среди дворянства, так и в вертикальном — проникновении на иные социальные слои, направлениях) естественным образом отражается на заинтересованном отношении к нему творческих натур.

В русском композиторском творчестве в целом до 1860-х годов идет постепенный процесс освоения западноевропейских квартетных традиций, на-

ряду с поисками своего индивидуального стиля, внедрением элементов национального фольклора.

Автор солидарен с выводами Л.Синявской о лирико-монологическом понимании природы струнного квартета русскими композиторами конца XVIII — середины XIX века и вытекающими в связи с этим особенностями интонационно-стилевых истоков музыкального языка и композиционно-драматургической трактовки произведений.

К середине XIX века струнный квартет начинает осознаваться широкой общественностью как самодостаточный жанр. Уже на рубеже 1840-1850-х годов в «Письмах о музыке» А.Серов, высказывая мнение о квартетах и симфониях Венских классиков, ставит их на один информативный уровень, говоря о том, что «симфония и квартет судятся по впечатлению целого, по идее»¹. Отмечается важность образования в 1859 году в Петербурге А.Рубинштейном Русского музыкального общества, где с 1860-х годов регулярно проводятся квартетные собрания силами ансамбля петербургского РМО.

Во втором параграфе «Квартетное исполнительство 1870-х — 1900-х годов, творчество современников «беляевцев»» в первую очередь обрисовывается картина распространения любительского и профессионального квартетного исполнительства в Петербурге и в Москве. К 1880-м годам камерно-инструментальная культура Петербурга оформилась как самостоятельное и значительное явление в жизни общества². Стабильный интерес публики, значимость в системе музыкального образования, в среде любительского музицирования обусловили высокий уровень функционирования жанра. Закономерным представляется и повышение творческого внимания к квартету.

В России последней четверти XIX — начала XX века к квартету обращается большое количество музыкантов³.

Вершиной камерно-инструментальной музыки данного периода времени является квартетное творчество П.Чайковского, А.Бородина, А.Глазунова, С.Танеева. Произведения этих композиторов входят в репертуар концертных квартетных ансамблей по всему миру. Квартетное творчество названных композиторов в той или иной степени освещено в музыковедческой литературе. Поэтому в данном случае автор приводит сведения обзорного характера.

В связи с выбранным направлением работы, диссертант считает важным более подробно рассмотреть *малоизученное* квартетное творчество представителей Петербургской школы, не входивших в Беляевский кружок, чьи произведения были созданы в период его функционирования — 1880-е — начало

¹ Серов, А. Статьи о музыке. — Вып.1. — М., 1984. — С. 201.

² См. об этом Сраго, Е., Цит. раб.

³ Среди авторов квартетов И.Гунке, Э.Направник (3 квартета), К.Давыдов (1 квартет), М.Азачевский (2 квартета), А.Фаминцын (3 квартета). К 1877 — 1878 годам относится попытка написания смычкового ансамбля А.Лядовым.

1900-х. Выделим следующих авторов: Ц.Кюи (квартеты c-moll, 1890 г, D-dur, 1906 г, Es-dur, 1913 г), А.Аренского (квартеты G-dur, 1888 г, a-moll, 1894 г), М.Ипполитова-Иванова (квартет a-moll, 1896 г).

Общим для рассмотренных квартетов является:

а) лиризация содержания (лиризация тематизма скерцозных частей, интенсификация исходной лирической направленности за счет вариационных преобразований, тенденция к медитативности лирических высказываний в медленных частях — квартеты Кюи, квартет №1 Аренского);

б) превалирование одноплановости характера тематизма внутри части (сонатные формы квартетов №№ 2, 3 Кюи, Аренского, соотношение тем в медленных и подвижных частях у всех авторов);

в) доминирование романтической интонационности, опора стилевых истоков многих тем на жанры городской бытовой традиции (вальсы в квартете №2 Кюи; маршевость основной темы I части квартета №1 Кюи; романность тем III части квартета Ипполитова-Иванова, произведений Кюи, Аренского; тарантелла — основная тема IV части квартета №3 Кюи);

г) объединение в одном произведении (иногда в пределах части — III часть квартета №3 Кюи, скерцо квартета №2 Кюи, менуэт квартета №1 Аренского, II часть квартета Ипполитова-Иванова) лексических «моделей» различных стилей: классицизма, романтизма, национального стиля;

д) проявление классицизирующих тенденций на структурном уровне (квадратность многих периодов, четкая оформленность границ внутри формы, точное соответствие классической форме менуэта da capo подвижной части в квартете №1 Аренского, простое рондо в скерцо квартета №3 Кюи);

е) проникновение в циклы элементов музыкальной символизации: эпизод «religioso» в медленной части квартета №1 Кюи, «символичность» цитированных тем (духовных, П.Чайковского, песни «Слава») в квартете №2 Аренского.

Таким образом, струнный квартет в творчестве Ц.Кюи, А.Аренского, М.Ипполитова-Иванова остается сферой лирического высказывания, в то же время впитывая с разной степенью интенсивности тенденции эпохи.

Сопоставляя отмеченные особенности данных произведений с вершинами квартетного творчества у П.Чайковского, А.Бородина, С.Танеева, А.Глазунова, отметим *параллели* в лирической трактовке жанра, множественности стилевых истоков музыкального языка (общевропейская романтическая интонационность, национальные, классицизирующие тенденции), медитативной направленности лирики (медленные части квартетов №№2, 3 Чайковского, №2 Бородин, №№4, 5 Глазунова, медленные части квартетов Танеева).

В третьем параграфе «Меценат М.Беляев. Беляевский кружок: общая характеристика, композиторы, квартетное творчество» рассматриваются несколько моментов:

- оценка вклада М.Беляева в развитие струнного квартета в России;
- общая характеристика функционирования кружка: круг общения, состав;
- общая характеристика квартетов «беляевцев».

Значимость деятельности Беляева в развитии русской квартетной культуры рубежа XIX — XX веков особо выделяется в связи с фактором личностного пристрастия мецената к данному виду камерно-инструментальной музыки¹ и принципиальным отношением Митрофана Петровича к своей роли как к роли «помогающего посильным трудом» становлению русского искусства.

По сведениям А.Оссовского², при финансовой поддержке Беляева за период с 1891 по 1910 годы³ было проведено: 18 концертов «Русских квартетных вечеров», на которых было исполнено 61 произведение 20 авторов, в том числе 22 сочинения в первый раз; 19 квартетных конкурсов, где были удостоены премий 17 камерных произведений 14 авторов. Приоритет жанра струнного квартета в «системе музыкальных ценностей» М.Беляева⁴ не мог не отразиться на композиторском творчестве кружковцев. В период существования Беляевского кружка (1883 — 1904 годы) написано более 30 произведений для струнного квартета (по нашим подсчетам в период с 1880 по 1917 годы общее количество сочинений, созданных русскими композиторами для квартетного ансамбля около 80⁵).

Особенно ярко выделяется значимость деятельности Беляева на фоне скептического отношения широких кругов общества к творчеству русских композиторов (о чем говорят Г.Ларош, Ю.Энгель, В.Золотарев). Издавая сочинения как петербургских, так и московских авторов, содействуя их исполнению, Беляев помогал музыкальному произведению обрести жизнь.

Важной стороной существования Беляевского кружка являлась его коммуникативная открытость. Кружок (начиная с его организатора) поддерживал связи с московскими, зарубежными музыкантами, с петербуржцами, не являющимися участниками беляевских «пятниц». Огромным уважением и любовью пользовались у «беляевцев» П.Чайковский, С.Тансев. М.Беляев — один из первых петербуржцев, кто по достоинству оценил дарование А.Скрябина (несмотря на критику со стороны Н.Римского-Корсакова и А.Лядова). Среди авторов «небеляевцев», чьи произведения издавались и исполнялись на «Русских симфонических концертах», получали Глинкинские премии⁶: П.Чайковский, М.Балакирев, Ц.Кюи, А.Рубинштейн, М.Глинка, А.Лягунов, А.Аренский, С.Тансев, М.Ипполитов-Иванов, С.Рахманинов, А.Скрябин, А.Гречанинов.

¹ Домашнее музыкальное образование Беляева, его участие в ансамблевом музицировании, в том числе игра в домашнем струнном квартете, повлияло на формирование вкусов и влечений мецената.

² Оссовский, А. М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело // Музыкально-критические статьи. — Л., 1971. — С. 343-354.

³ После смерти М.Беляева в 1903 году (по старому стилю) встречи кружка на «пятницах» прекратились, однако основанные меценатом учреждения действовали далее, согласно его завещанию и под руководством специально назначенного Попечительного совета.

⁴ См. об этом воспоминания В.Стасова, Р.Глиэра, Н.Римского-Корсакова.

⁵ Включая произведения тех же «беляевцев», но созданных после распада кружка.

⁶ Все эти мероприятия были организованы и профинансированы М.Беляевым.

Квартетные конкурсы Общества камерной музыки¹, проводимые при финансовой поддержке М.Беляева, также привлекали не только участников кружка.

Отметим многочисленность постоянных посетителей беляевских «пятниц». В доме мецената собирались композиторы, исполнители, критики, художники (Н.Римский-Корсаков, А.Бородин, А.Глазунов, А.Лядов, Н.Соколов, В.Малишевский, И.Витоль, Н.Черепнин, В.Золотарев, Ф.Акименко, Н.Амани, А.Алфераки, А.Спендиаров, К.Антипов, Н.Щербачев, И.Крыжановский, Ал.Давидов, В.Калафати, В.Сенилов, А.Копылов, А.Винклер, Ф. и С. Blumenфельды, Н.Лавров, Г.Дютш, А.Вержбилович, Ф.Гильдебрандт, В.Стасов, Г.Ларош, И.Репин)².

Результаты деятельности Беляева, способствовавшие развитию русского квартетного искусства, проявились в следующем:

— традиции меценатской поддержки в области русского квартетного творчества (проведение конкурсов, публикация сочинений), заложенные Беляевым, получили дальнейшее распространение вплоть до Октябрьской революции (например, в Москве с 1912 года проводился конкурс на сочинение квартетов с поддержкой мецената Д.Ф.Беляева)³;

— культивирование в Беляевском кружке квартетного жанра, явилось одним из факторов, повлиявших на рост интереса к квартету среди композиторов Петербурга и Москвы, чем в какой-то степени преодолевалось предшествующее невнимание кучкистов к камерно-инструментальной музыке.

Круг авторов, квартетное творчество которых рассматривается в исследовании: Н.Соколов (3 квартета), А.Копылов (2 квартета), А.Винклер (3 квартета), Ф.Блуменфельд (1 квартет), В.Малишевский (3 квартета), Н.Черепнин (1 квартет), И.Витоль (1 квартет), В.Золотарев (6 квартетов)⁴.

Квартетное творчество «беляевцев», продолжая линию развития русского квартета, остается в рамках лирической доминанты. Связь рассматриваемых сочинений с традициями раннего русского квартета подтверждается в процессе соотнесения их композиционно-драматургических особенностей с типологическими чертами жанра, выделенными Л.Синявской.

Отметим преобладание «песенно-повествовательной трактовки» тем главных партий сонатных форм первых частей квартетов, что является первым репрезентантом «лирического понимания формы»⁵. В большинстве случаев основ-

¹ Петербургское общество камерной музыки (до 1878 — Санктпетербургское общество квартетной музыки) было основано в 1872 году Е.Альбрехтом. В 1894 — 1904-х годах общество возглавлял Беляев.

² Мы не приводим фамилии музыкантов-любителей, входивших в состав «беляевско-го» квартета.

³ См. об этом Ипполитов-Иванов, М. Письма. Статьи. Воспоминания. — М., 1986.

⁴ В работе будут рассмотрены первые два квартета В.Золотарева в связи с оговоренными временными и географическими рамками.

⁵ Синявская, Л., Цит. изд., с. 218.

ная тема произведения плавно разворачивается в пределах одного эмоционального настроения (квартеты Витоля, №1 Малишевского, №3 Винклера, №1 Копылова, Блуменфельда, №№ 1, 2 Золотарева, №№ 1, 2 Соколова).

Лирико-монологическая специфика проявляется и в преобладании неконфликтного соотношения основных тем внутри частей циклов (среди сонатных форм первых частей темы конфликтны только в первых квартетах Золотарева, Винклера; медленные части квартетов Копылова, Золотарева, Черепнина, №№1, 2 Соколова, ор.26 Блуменфельда, ор.27 Витоля, №1 Малишевского, №1 Винклера; финалы квартетов №№1, 3 Малишевского, №№1, 2, 3 Соколова, №№ 1, 2 Винклера, №№1, 2 Золотарева, Блуменфельда, Черепнина).

Замедление темпа первых частей относительно Allegro в 9 из 16 квартетов отвечает особенностям «инварианта русской квартетной сонатности» (Л.Синявская), где темповая модификация сонатной композиции начала цикла предстает в виде сонатного Moderato.

Преобладание вариантно-вариационных приемов развития (колористические, фактурные изменения, тонально-гармонические перекраски) отвечает единству «лирического образного строя композиции, раскрывающегося в детализации нюансов, граней одного состояния-настроения, постепенном накапливании изменений»¹.

Другой стороной проявления лиризации содержания квартетных циклов является лиризация тематизма характерных частей, большинство из которых относятся к жанру скерцо².

В основных темах скерцо квартетов «моторное» начало сглаживается либо за счет ритмических остановок в мелодической линии (№1 Копылова, №1 Соколова); либо за счет штриховой артикуляции — использовании «легато» (№3 Соколова, №1 Золотарева). Иногда обе вышеназванные особенности синтезируются, как, например, в квартете Блуменфельда.

Скерцо остается проводником лирической сферы даже тогда, когда его основная тема представляет собой непрерывное метризованное движение. В таких случаях ярко выраженные лирические образы, возникающие в центральных разделах композиций, являют собой кульминацию части (квартеты №3 Винклера, №2 Малишевского, №2 Соколова, №2 Копылова, Черепнина).

Квартетные циклы «беляевцев» четырехчастны, следуя в этом классической традиции. Исключением является трехчастный квартет №3 Малишевского³. Средние части квартетов представляют собой традиционное чередование медленных (лирических) и характерных частей. В рассматриваемых

¹ Синявская, Л., Цит. изд., с. 214.

² Исключения представляют Интермеццо в квартетах Витоля, №2 Золотарева и вариации Второго квартета Винклера, что опять-таки усиливает лирическую сторону данных циклов.

³ Ранее трехчастный квартет встречается в творчестве А.Аренского (квартет №2).

квартетах большинство сочинений имеют медленную третью часть¹ (10 произведений из 15)².

Общими чертами для рассматриваемых квартетов являются:

- ясность голосоведения;
- преобладание четкой структурной оформленности излагаемого материала, что отвечает классическим принципам синтаксиса (исключения — некоторые части в квартетах Соколова, Черепнина, Blumenфельда);
- использование полифонических, вариантно-вариационных приемов развития.

Большинство авторов начинает цикл с сонатной формы. Однако с 1890-х годов в данную устойчивую традицию начинают проникать изменения — первая часть может быть представлена как свободная форма, приближенная к сложной трехчастной, как, например, в квартете №3 Н.Соколова (1894 год); «Прелюдия и фуга» в квартете №2 А.Винклера (конец 1890-х годов); «Тема с вариациями» в квартете №3 В.Малишевского (1905 —1908 гг.). Для смычкового квартета, одного из самых стабильных жанров, попытки изменения структуры крайних частей диссертант считает значительными новациями³.

Кроме того, в своих последних циклах Соколов, Винклер, Малишевский приходят к замедлению темпа финала сравнительно с традиционно-подвижным.

В качестве выводов главы отметим следующее:

— в процессе становления русского квартетного творчества и исполнительства важную роль играло стабильное функционирование жанра в рамках культуры любительского музицирования (например, в салонах просвещенных аристократов гр. Виельгорских, А.Львова, кн. Н.Голицына). В каждом из данных случаев личностный фактор (вкусы и образованность музицирующих дилетантов и профессионалов) обуславливал репертуарную политику, проявляющуюся как в выборе жанра квартета, так и в выборе конкретного произведения;

— оставаясь «домашним» жанром до середины XIX века, струнный квартет являлся одним из компонентов, способствовавших росту музыкальной образованности русского общества в целом. Именно в такой среде культивирования домашнего музицирования впоследствии могла сформироваться одна из граней этических традиций российского предпринимательства, направленная на поддержку развития отечественной музыкальной культуры;

— заинтересованное отношение Беляева к квартетному жанру во многом способствовало тому, что прежние спорадические обращения русских композиторов к

¹ Для сравнения укажем, что в большинстве ранних квартетов Бетховена, произведений Шуберта, медленная часть — вторая. В поздних квартетных сочинениях Бетховена лирический центр падает, как правило, на третью часть цикла.

² Мы не включаем в общее число квартетов Третий квартет Малишевского, так как в нем три части.

³ Сонатная форма превалирует и в первых частях квартетов молодых композиторов Москвы (Г.Катуара, С.Рахманинова, Р.Глиэра).

струнному квартету переросли в систематическое освоение данного «участка» камерно-инструментальной музыки. За относительно небольшой период времени к написанию струнного квартета обращаются практически все выпускники класса Римского-Корсакова. Если учесть нарождавшийся интерес к квартетному жанру московских музыкантов¹, то, можно сказать, что подобная постепенная разработка жанра в условиях русской композиторской школы в целом подготовила рождение квартетных опусов Н.Мясковского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича;

— произведения «беляевцев» (на композиционно-структурном уровне) являются вариантами многообразного претворения традиций раннего русского квартета и, наряду с сочинениями современников, продолжают линию лирико-монологического понимания жанра.

Вводя квартетное творчество «беляевцев» в круг типичных для России рубежа XIX — XX веков сочинений, автор ставит задачу отразить проявление в данных произведениях основных тенденций эпохи, связь художественного мышления композиторов с актуальными идеями того времени, чему посвящена вторая глава «Преломление тенденций российской культуры рубежа XIX — XX веков в квартетах «беляевцев»». С этой целью объект исследования приравнивается к феномену культуры с одной стороны, а с другой — к художественному тексту, несущему определенные свойства и смысловую нагрузку.

Сообразно с проявлением в музыке *символизма* (мощного течения, затронувшего, так или иначе, практически все искусства рубежа XIX—XX веков) как *тенденции культуры* (Т.Леваев), в квартетных произведениях были выделены наиболее часто встречающиеся элементы музыкальной символизации. По степени насыщенности квартетов художественными знаками, по их семантической наполненности, произведения «беляевцев» вписываются в текст российской культуры рубежа XIX — XX веков.

Рассмотрению вопроса выявления смысловых параллелей между значениями художественных знаков в квартетах и темами, мотивами, сюжетами произведений немusикальских видов искусства, посвящен первый параграф «Элементы музыкальной символизации в квартетах композиторов Беляевского кружка».

Большинство художественных знаков, выделенных нами, отвечают эсхатологическому мироощущению, как одной из характерных особенностей культуры России рубежа XIX — XX веков.

Доминирование темы «зла» ощущается в трилогиях Д.Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство Зверя», поэзии К.Бальмонта «Ведьма», М.Волошина «Ангел мшеницы», А.Блока «Пепел», «Разгораются тайные знаки», рассказах из сборника В.Брюсова «Земная ось», рассказах Ф.Сологуба «Червяк», «Тени», Л.Андреева — «Красный смех», «Тьма», декоративном панно Л.Бакста «Древний ужас», декорациях А.Головина к балету И.Стравинского «Жар-птица» «Душиное Кандеево царство» и М.Ларионова — к пьесе А.Лядова «Баба-Яга».

¹ Этому способствовал во многом характер творчества С.Танеева — главы Московской школы.

Музыка, вбирая в себя чувствования рубежной эпохи, порождает эсхатологические мотивы и образы, что влекло за собой и соответствующую музыкальную символику. В квартетах «Беляевцев» это звуковые знаки «плача, стенаний, жалобы», «вьюги», «тишины, несбытия, молчания».

Среди звукоизобразительных элементов музыкальной символизации наиболее многочисленно представлен мотив «плача, жалобы», ламентозность которого воплощается, прежде всего, в нисходящей секундовой интонации, где второй звук зачастую укорачивается, «подчеркивается ритмическим свособразием» (В.Конси). В этой связи назовем медленные части квартетов №№ 1, 2 Малишевского, №№ 1, 2 Золотарева, Витоля.

Знаки «плача, жалобы, стенания», как правило, сочетаемы в рассматриваемых произведениях со знаками «тишины». Выделить последние можно по продолжительному выдерживанию тихой динамики, которое сопровождается неторопливыми сменами звучащей вертикали, а также по появлению (в отдельных случаях) внезапных пауз (квартеты №3 Винклера, №3 Малишевского). В квартете №1 Малишевского интонация «плача» — кульминационная точка репризы — обрывается паузой¹, которая в итоге поглощает негативную образность.

Мотивы «тишины» встречаются в произведениях искусства:

— как воплощение состояний самоуглубленности, душевного раздумья (З.Гиппиус «Сны», К.Бальмонт «Луниный свет», «Аккорды»², А.Ахматова «Молюсь оконному лучу», пейзажи К.Юона, В.Поленова, А.Головина, картины П.Уткина «Утренняя молитва», В.Борисова-Мусатова «Водоем», М.Нестерова «Пустынный», «Молчание», В.Серова «Стригуны на водопос», А.Бенуа «Сумерки в монастырском саду»).

— как олицетворение зловещего безмолвия, напряженного ожидания, страшных снов, смерти (К.Бальмонт «Чары месяца», «Болото», З.Гиппиус «Сосны», «Малинка», А.Блок «Душит жизни сон тяжелый», Л.Андреева «Молчание», Н.Гумилева «Выбор». Среди художественных полотен назовем «Небесный бой», «На чужом берегу» Н.Рериха, «Призраки» В.Борисова-Мусатова, «Гуча» Н.Крымова).

Вьюга, метель — знаковая стихия, несущая страх, разрушения у К.Бальмонта «Шалая»³, Б.Пастернака «Метель», А.Белого «Кубок метелей», в иллюстрациях Л.Бакста к книге А.Блока «Снежная маска». Мотивы «метели», «ветра» проходят через всю поэзию А.Блока.

Знак «вьюги» в скерцо квартета Ф.Блуменфельда передается через изображение порывов вьюжного ветра, которые постепенно достигают своей

¹ Паузу можно назвать «звучащей», так как сохраняется высокое эмоциональное напряжение. Подобный мелодический «обрыв» после интонаций «плача» встречается в квартете №3 Винклера.

² У К.Бальмонта есть сборник стихов «Тишина».

³ Показательна в этом плане метафора «вьюга жизни» из стихотворения К.Бальмонта «Памяти А.Н.Плещеева».

разрушительной силы. Остинатный аккомпанемент, проходящий в первом разделе части на «пиано», становится основной темой репризы (туттийное проведение на «фортиссимо»).

К «сигнальной» изобразительной сфере мы причисляем знаки «фанфар», «призыва», различные типы «колокольности».

Всевозможные призывы, обращения, манифесты наполняют культурную жизнь российского общества Серебряного века, становясь мотивами многих произведений искусства. Таковыми являются «гимн сопротивлению, неприятно окружающей жизни» (Д.Сарабянов) на полотнах М.Врубеля «Демон», М.Добужинского «Человек в очках», «Домик в Петербурге», воспевание красоты русской природы (например, А.Рылов «Зеленый шум», пейзажи А.Куинджи). В литературе в этой связи назовем К.Бальмонта «Будем как солнце», «Книжальные слова», «Воззвание океану», А.Белого «Золотое руно», В.Брюсова «Грядущие гунны», «Довольным», З.Гиппиус «Молодое знамя», А.Блока «Возмездие», «Стою на царственном пути», «Не презирайте, бога ради».

Широкий диапазон, размашистость, восходящее в скачках движение, в моторном плане близкое жесту «Вперед!»¹ репрезентирует мелодии главных партий первых частей квартетов Черепнина и №1 Соколова как знак «призыва».

Аккордовое туттийное изложение, пунктирный или триольный ритм (или их сочетание), неподготовленное торможение темпа позволяет выделить знак «фанфар» в музыкальном тексте (первые квартеты Малишевского, Золотарова).

«Колокольность» встречается в квартетах в трех модификациях: торжественные колокольные перезвоны (вступление финала квартета №2 Золотарева); имитация глухих ударов колокола (реприза основной темы «Andante con tristezza» квартета №2 Малишевского); радостные беззаботные бубенчики (тема главной партии первой части квартета №1 Копылова, вариации в квартете №3 Малишевского). Все звуковые воплощения разновидностей знака сопряжены с четкой метрической организацией, аккордовым изложением и акустической имитацией колокольного звона.

Различные ассоциации вызвала «колокольность» у творческих натур рубежа XIX — XX веков. Вестники, несущие как радость, так и печаль — колокола в стихотворениях А.Ахматовой «Проводила друга до передней», «Он длится без конца», «У самого моря», А.Блока «Слышу колокол», на полотнах А.Лентулова «Звон. Колокольня Ивана Великого», «Крестный ход», в произведениях Н.Метнера («Песнь колокола»), А.Скрябина, С.Рахманинова, Ф.Блуменфельда «Колокола»².

¹ См. об этом Кирнарская, Д. Психологический словарь интонационного слуха/Музыкальные способности. — М., 2004. — С. 78 — 79.

² Среди композиторов, разрабатывающих в своих произведениях сферу «колокольности», назовем М.Мусоргского, Н.Римского-Корсакова, Г.Свиридова, Р.Щедрина, В.Гаврилина, А.Холминова.

Редкий пример знака «скачки» в русских квартетах можно выделить в квартете №2 Золотарева, где тема связующей партии I части построена на пунктирной ритмоформуле, имитирующей топот копыт.

Факт «посвящения» двух произведений Винклера выливается в их программность, в чем проявляется «литературность», присущая всему художественному творчеству рубежной эпохи XIX-XX веков.

Квартет №2 Винклера был посвящен А.Глазунову. Носителями художественного знака выдающегося адресата (назовем его знак «присутствия») становятся:

— первая часть «Прелюдия и фуга», связанная, на наш взгляд, с пьесой для струнного квартета А.Глазунова «Прелюдия и фуга»;

— вторая часть квартета, темой вариаций которой является «Вариация» из пятой сцены балета Глазунова «Барышня-служанка».

Посвящение Винклером Третьего квартета памяти М.Беляева явилось причиной обращения композитора к символу — монограмме B-la-f. В квартете объединяются знаки «Беляева» и «небытия» («sotto voce», динамика, не поднимающаяся выше «пиано»), заявляя об основной идее произведения. Кроме того, знак B-la-f становится архитектурной основой интонационности большинства тем цикла.

Музыкально-риторические фигуры (понятийные знаки) можно выделить в фугах квартетов №1 Винклера и №3 Соколова¹.

Четыре разнонаправленные ноты, с которых начинается тема фуги в разработке финала квартета №3 Соколова, представляют собой очертания барочного мотива «Креста».

Квартетовая интонация с секундовым завершением, названная Б.Яворским мотивом «Предопределения»², ритмически и динамически выделяется в фуге — теме главной партии Первой части квартета №1 Винклера.

Знак «стука» в квартете №2 Соколова — октавный нисходящий скачок с дублированием верхней ноты. Сходство музыкального материала основных тем скерцо квартета №2 Соколова и квартета op.74 Бетховена отражают явление межстилевого интертекстуального взаимодействия на лексическом уровне (М.Арановский).

Октавный ход приобретает особую «знаковость»:

как интонационная основа многих тем квартета;

как сквозная интонация (скерцо, «золотое сечение» медленной части³, главная тема Финала)

как претворение октавного мотива из скерцо квартета Бетховена.

¹ Одна из примет музыкальной исполнительской и композиторской культуры того периода времени — возрождение интереса к творчеству И.С.Баха.

² См. об этом Носина, В. Символика музыки И.С.Баха. — Тамбов, 1993.

³ Перед его проведением темп ускоряется, благодаря чему лейт-интонация звучит более выпукло.

Рубеж XIX — XX столетий отмечен одной из ярких тенденцией в искусстве — *лиризацией* содержания. В области изобразительного искусства утверждающаяся лирическая концепция позволила художнику «сосредотачиваться на выражении собственных чувств и погружаться в созерцание»¹. В Брюсов в 1890-х годах говорит о лирических стихотворениях как о «первенствующем роде» поэзии². Стремление к самоуглубленности, отражению тончайших оттенков и граней образа характеризует поэзию символистов. Отметим психологизм первых сборников А.Ахматовой, лиризм раннего О.Мандельштама.

Кроме того, для рубежа XIX — XX веков характерно увлечение творческими умов разнообразными философскими идеями (концепциями В.Соловьева, Н.Бердяева, П.Флоренского, В.Вернадского, И.Ильина, Ф.Ницше, З.Фрейда, Б.Рассела), рост интереса к культуре стран Дальнего Востока, усиление религиозно-мистических исканий³.

«Брожение», переплетение разнообразных идей в обществе, где искусство «всегда было *высказыванием*, если не проповедью»⁴ отражается и на музыкальном искусстве, вводя в образный ряд большинства произведений рубежа XIX — XX веков мотивы размышления, созерцательности, «погружения внутрь себя», связанные со сферой медитативности. Во втором параграфе «Усиление медитативного начала лирики в квартетных циклах «беляевцев»» рассматривается это явление как «эхо времени в художественном произведении» (У.Эко).

Доминирование лирической сферы (как типологической черты жанра) в квартетах «беляевцев» усиливается общекультурной тенденцией. Это приводит к превалированию в медленных частях произведений медитативной направленности лирики (исключение — интермедийная зарисовка квартета №3 В.Малишевского).

Генезис этого явления заложен, по нашему мнению, в интонационно-стилевых истоках русского квартета, где Л.Синявская отмечает создание новых внутритемных контекстов, смещающих образный строй в сторону его интеллектуализации (выделено мной — А.П.)⁵.

Музыкальное воплощение лирики медитативного характера отличает нивелирование «событийного» ряда, отсутствие *внезапных* эмоциональных взрывов, развитие материала по типу «спирали» (Д.Кирнарская), когда происходит возвращение к уже произнесенному, но с его вариационными изменениями (зачас-

¹ Сарабьянов, Д. История русского искусства конца XIX — начала XX века — М., 2001. — С. 7.

² См. об этом Гиндин, С. Программа поэтики нового века (о теоретических поисках Брюсова в 1890-е годы) / Серебряный век в России — М., 1993. — С. 87 — 116.

³ Еще в 1886 году Л.Сабанев отмечает большую распространенность увлечения спиритизмом и гипнотизмом в университетских кругах. См. Сабанев, Л. Воспоминания о России. — М., 2005.

⁴ Арановский, М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 19.

⁵ Синявская, Л., Цит. изд., с. 211.

тую сопряженного с секвенционным проведением начального мотива), постепенное завоевание диапазона, его относительная ограниченность.

Считаем необходимым отметить медитативную природу русской протяжной песни (раздумчивое неспешное плетение многоголосных узоров, погружающих слушателя в одно, неизменное состояние (М.Арановский), сдержанность экспрессии, рассредоточенность напряжения, мерность течения).

В романтической традиции известен жанр «meditation» (размышление), в котором музыка отличается повествовательностью, элегичностью, задумчивостью (меланхолического, скорбного, или, наоборот, просветленного характера) — Ф.Шопен прелюдии a-moll, e-moll, h-moll, ноктюрн op.15, «Размышления» Ж.Массне, П.Чайковского, А.Гедикс, П.Хиндемита.

Русская протяжная, медитативная направленность которой нами была отмечена ранее, лежит в основе главных тем медленных частей квартетов №1 Копылова, №1 Малишевского, №1 Золотарева.

Темы в «русском стиле» можно сопоставить с картинами русской природы, с философичностью, психологичностью пейзажей И.Левитана, К.Коровина, с теми художественными полотнами, где «пейзаж становится главным компонентом...лирической интерпретации»¹ (картины В.Поленова, А.Архипова, М.Нестерова).

Основная тема медленной части квартета №2 Копылова, музыкальный язык которой воплощает традиции отечественной ориентальности, не содержит эмоциональных взрывов. Остаточный аккомпансмент, развертывание мелодии соло на сменах ровной вертикали, возврат мелодической линии к опорным нотам придают характеру темы определенный медитативный настрой.

Другая группа медленных частей квартетов отличается романтической интонационностью, что сближает группу с европейской традицией «meditation». К таким произведениям относятся квартеты Винклера, Соколова, №2 Золотарева, Блуменфельда, Витоля, Черепнина, №2 Малишевского.

Общими чертами тем данных произведений является:

— развитие основной темы по типу «спирали»: начальный мотив является первым звеном секвенции. Таким образом, происходит возвращение к прежней интонационной ячейке, но уже на ином тональном уровне, зачастую сопряженное с орнаментальным варьированием фактуры. Благодаря данному приему исходное состояние интенсифицируется, происходит постепенное «погружение» в одну эмоцию²;

— превалирование в медленных частях полифонизированной фактуры. В этой связи отметим становление новой пространственности в пленарной,

¹ Сарабьянов, Д., Цит. изд, с. 14.

² Исключениями являются: начало «Andante espressivo» квартета №3 Винклера, где подобная «спираль» закладывается в имитационных проведений второго предложения и вариационный повтор первой фразы без смены тональности в медленной части квартета Черепнина.

пейзажной живописи, в орнаменте графики и прикладного искусства, в архитектуре модерна, когда «изображения и фон становятся равноправными в организации плоскости, поверхности»¹, как одну из особенностей художественного искусства того периода времени.

Медитативная углубленность лирики наиболее ярко проявляется в тех медленных частях квартетов, где одна тема становится материалом для всего последующего развития; или там, где темы неконтрастны, являются воплощением различных граней одного образа и эмоционального настроения. В таких частях, благодаря их моно-направленности, происходит постепенное нагнетание исходного состояния, заявленного при экспозиции главной темы (квартеты №№ 1, 2 Соколова, №1 Винклера, Витоля, Черепнина).

В мелодической линии первой темы медленной части квартета №1 Винклера закладывается «зерно» последующей ритмической узорчатости рисунка рельефа (выписанные в тексте группетто). В этой связи нельзя обойти вниманием художественное искусство эпохи модерна, где царил «культ всевозможных орнаментов, мозаик, изысканно-капризных завитков, прихотливых причудливых сплетений изогнутых линий»².

Тщательная проработка деталей, узорчатость фактурного рисунка, варьированное украшение, расцвечивание мотива в медленных частях квартетов №1 А.Винклера и №2 Н.Соколова, вариациях из Второго квартета А.Винклера, Третьего квартета В.Малишевского перекликается с «орнаментально-украшательским характером» (Д.Сарабьянов) произведений И.Билибина, М.Врубеля, С.Чехонина, П.Кузнецова.

Вариантное развитие, помимо «украшательского» назначения, способствует интенсификации лирико-медитативной характерности.

Многостильность, стилевой «плюрализм» (Г.Григорьева) — еще одна из ярких черт культуры рубежа XIX — XX веков. Так, обращение художников к различным стилевым источникам Д.Сарабьянов связывает с тем, что отечественная романтическая традиция «оказалась прерванной», поглощенной реалистическим движением 1860-1880-х годов³. Для искусства рубежа XIX — XX веков знаменательно возрождение интереса к русской старине, позволяющее из многообразия тенденций того времени выделить «неорусский» стиль. Неоклассические тенденции ярко проявляются в архитектуре, в творчестве мирискусников. В прикладном искусстве конца XIX — начала XX века также идут различные стилевые поиски (нередко у одних и тех же художников). В репертуаре Малого (Москва), Александринского (Петербург) театров соседствовали современная проблемная драма, сатира, коммерческая комедия. Многообразием течений на рубеже XIX — XX века отличалась русская литература.

¹ Азизян, И. Диалог искусств Серебряного века. — М., 2001. — С.155-156.

² Сковрцова, И. Стиль модери и русская музыка рубежа XIX — XX веков/ Музыкальная академия. — 2005. — №4. — С. 191.

³ Сарабьянов, Д., Цит. изд., с.70.

Сосуществование в одних временных рамках самых различных направлений и течений, антиномичность эпохи — один из факторов, обусловивших смешение черт различных стилевых пластов не только в творчестве одного автора, но и в рамках одного произведения. «Многообразие стилевых истоков в квартетах «Беляевцев»» рассматривается в третьем параграфе. Синтетичность стиля, определяемая нами как одна из особенностей композиторского письма «Беляевцев», является преломлением общероссийских культурных тенденций.

Многообразие стилевых истоков музыкального языка квартетов «Беляевцев» отразилось:

- на интонационном уровне;
- на структурных уровнях композиции;
- на драматургии циклов и частей.

Говоря о многообразии стилевых истоков в квартетах «Беляевцев», мы имеем в виду объединение в одном произведении «примет» различных стилевых пластов. Причем особенности, специфичные для того или иного стиля, проявляются как выражено, так и опосредованно. Среди методов работы с различными элементами стилей можно выделить *монтажное сопоставление* (соединение-сопоставление элементов национальной и классицистской лексики внутри одной темы в квартете Ф.Блуменфельда), *органичный синтез* стилевых «знаков». Зачастую в процессе развертывания темы происходит сглаживание ее начальной жанрово-стилевой специфики, приводящее, в конечном итоге, к романтическому «знаменателю»¹.

Как отражение романтических традиций в квартетах отметим:

- претворение романсовости в мелодической линии (задержания, интонации «лирической сексты»), типе фактурного оформления по принципу «бас — мелодическая фигурация», романсно-лирическом характере большинства тем;
- использование иных интонационно-жанровых источников романтического искусства (городских бытовых танцев — вальса, мазурки, польки);
- хроматизация мелодии, гармонической вертикали;
- «балладность» драматургии (перенесение «центра тяжести» на Финал, оттягивание разрешения тонального конфликта);
- «сюжетность» художественной идеи, психологическая насыщенность, выраженная в личностной (субъективной) позиции автора;
- использование смешанных форм (скорее исключение, чем общая тенденция);
- применение интонационно-тематических связей внутри цикла;
- объединение признаков различных стилевых моделей как претворение романтического принципа «связи времен».

¹ Многообразие стилевых истоков, нивелирование жанрового «лица» темы в процессе развития материала отмечается исследователями в произведениях С.Тансва, А.Глазунова.

Среди способов обращения композиторов Беляевского кружка к стилям прошлого в целом выделим три позиции: использование классицистских принципов в рамках романтической традиции, стилизация (I часть квартета №2 Винклера, II часть квартета №3 Малишевского) и неоклассическая тенденция как антиромантическая реакция (I часть квартета №3 Малишевского), предлагаемые в соответствии с работами В.Варунца, Т.Левой.

Проникновение элементов барочно-классицистской, национальной традиции в музыкальный язык большинства квартетов мы относим к проявлению классицизирующих, «неорусских» тенденций в рамках романтизма.

Традиции русской песенности проявляются:

— в типах фактурного изложения (двухголосное проведение, изложение темы по типу — «запев солиста — хор», элементы подголосочной полифонии);

— в интонационно-лексической специфике (квартовые и квинтовые трихорды, диатонический склад, наличие двух устоев (основного и квинтового тона), опевание квинтового тона);

— в превалировании вариантно-вариационных методов развития;

— на драматургическом уровне — в использовании принципа сопоставления плясовой и протяжной (квартет №1 Малишевского).

В структурно-композиционном плане «беляевцы» придерживаются классической архитектоники, классического типа синтаксиса. Внутри частей преобладают законченные построения с ясной очерченностью тематических ячеек. Романтические традиции наиболее ярко проявляются в квартетах Н.Соколова, где наблюдается смешение различных типов форм.

Многообразие стилевых «знаков» внутри одного произведения и методов работы с ними в квартетах беляевцев перекликалось с общехудожественной тенденцией «плюрализма» стилей, связанное как с поисками своего стиля, так и с универсалистским подходом к работе с материалом. Превалирование романтических принципов в организации музыкального материала квартетов отвечало общему состоянию культуры и музыкального искусства, где возродилась прерванная романтическая традиция.

Итоговым выводом главы является констатация ярко выраженного интертекстуального взаимодействия произведений «беляевцев» с текстом русской культуры рубежа XIX — XX веков: наличие элементов музыкальной символизации, семантическая наполненность которых перекликается с актуальными идеями времени; преобладание медитативного характера лирических высказываний; многообразие стилевых составляющих музыкального языка, отражающих в целом универсализм, «всеохватность» устремлений творческой личности рубежа XIX — XX веков. Некоторые особенности изложения музыкального материала медленных частей квартетов соотносятся с творческими методами и приемами иных искусств: «узорчатость» рельефа основной темы (квартеты №1 Винклера, №2 Соколова); неоднократный вариантно-вариационный повтор одной интонационно-тематической ячейки — как близкий мотиву «отражения» у символистов; равноправие в отношении фона и рельефа.

В заключении определяется историческое значение квартетного творчества «беляевцев». Осваивая общеевропейские и национальные традиции, вбирая веяния времени, композиторы Беляевского кружка создали срединный пласт русской камерно-инструментальной культуры рубежа XIX — XX веков, ставший «благодатной почвой» для возникновения шедевров в творчестве Н.Мясковского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, музыкантов последующих поколений. В отечественный квартет XX века переходит трактовка жанра как сугубо лирической сферы (в том числе медитативный характер лирики), превалирование классических традиций в области музыкального синтаксиса, множественность истоков музыкального языка, претворение в опосредованном виде национальных песенных традиций. Отмечаются параллели и в области трактовки структуры сонатно-симфонического цикла.

Отслеживая многообразие стиливых истоков музыкального языка квартетов «беляевцев», отметим параллель данного явления с общей тенденцией в музыкальном искусстве, которая в начале XX столетия стала «естественной базой для постепенной кристаллизации множественности стиливых тенденций, их сплетения, взаимодействия...В этом *полистилистичность* (множественность стилей, многостильность) *выступает синонимом стиливого плюрализма*, т.е. проявляется на высшем — *эпохальном* — уровне, характеризую наиболее яркие тенденции времени»¹.

Особенностью социального функционирования струнного квартета в России является его тесная связь с домашним музицированием. Следовательно, восприятие, осмысление, более того, развитие данного феномена культуры напрямую было связано с личностным фактором. Наряду с небывалым всплеском благотворительности в России второй половины XIX века в целом², меценатская деятельность М.П.Беляева в частности сыграла важную роль в развитии русского квартета.

¹ Григорьева, Г. Стиливые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. — М., 1989. — С. 111.

² Как отмечает А.Боханов, меценатство перестает быть «собственно филантропией, ...распространяется и на область духовной жизни и крупнейшие жертвователи начинают выполнять важные функции создателей культуры и культурной среды» — Боханов, А. Коллекционеры и меценаты в России. — М., 1989. — С.173.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОСВЕЩЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:

1. Прокопчук А. Роль культурно-исторической ситуации в формировании творческих устремлений композиторов «Могучей кучки» (на примере струнного квартета)/Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Вып.9-10. — Владивосток, 2004. с.112-117. 0,3 п.л.
2. Прокопчук А. Рева В. Становление русского квартета до Глинки (конец XVIII — начало XIX века)/Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Вып.9-10. — Владивосток, 2004. с. 347-352. 0,3 п.л.
3. Прокопчук А. Жанр смычкового квартета в России (от истоков до начала XX века): учебное пособие. — Владивосток, 2004. 56 с. 2,5 п.л.
4. Прокопчук А. Камерное музицирование как часть быта русских композиторов XIX века/«Вологодские чтения». Материалы региональной конференции. — Владивосток, 2004. с.46-48. 0,3 п.л.
5. Прокопчук А. Роль любительского музицирования в процессе становления квартетного искусства в России/ Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской конференции — Уфа, 2005. с. 215-222. 0,3 п.л.
6. Прокопчук А. Квintет С-dur Д.Бортнянского в контексте европейской музыкальной культуры XVIII века (к вопросу об интонационных и структурных связях)/Культура Тихоокеанского побережья. Материалы III Международной конференции. — Владивосток, 2005. с. 36-39. 0,4 п.л.
7. Прокопчук А. А.Плещеев — П.Чайковский — А.Арсенский. Музыкальный дискурс христианской поэтической легенды/Концерт и культура. Материалы II Международной конференции. — Кемерово, 2006. с.811- 818. 0,3 п.л.
8. Прокопчук А. Квартетное творчество В.Малишевского (к проблеме «белых пятен» в истории русской музыки)/ Музыкальное искусство и наука в современном мире. Материалы Международной конференции. — Астрахань, 2006. с. 82-88. 0,2 п.л.
9. Прокопчук А. Квартетное творчество «беляевцев» в свете художественных тенденций развития культуры в России на рубеже XIX — XX веков/ Вестник Поморского университета, 2006. Серия «Гуманитарные и социальные науки». №6. с. 106-111. 0,4 п.л.

Прокопчук Александра Владимировна

**КВАРТЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ БЕЛЯЕВСКОГО
КРУЖКА: ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ПРЕЛОМЛЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ**

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Подписано в печать 23.11.2006.
Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 1,63. Уч.-изд. л. 1,34.
Тираж 110 экз. Заказ 495

Издательство Дальневосточного университета
690950, г. Владивосток, ул. Октябрьская, 27.

Отпечатано в типографии
Издательско-полиграфического комплекса ДВГУ
690950, г. Владивосток, ул. Алеутская, 56.

