

**ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В РАКУРСЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА
(на материале отечественной музыки второй половины XX века)**

зучение музыки XX века в аспекте её связей с фольклором представляет несомненный интерес. Эта проблема, являющаяся одной из наиболее важных для отечественного музыковедения, получила глубокое освещение в публикациях Г. Головинского, И. Земцовского, Л. Христиансен, Г. Григорьевой, В. Холоповой, Л. Ивановой, А. Петрова и др. Но на сегодняшний день по ряду параметров она всё ещё остаётся недостаточно исследованной, тем более, что сочинения, созданные в конце прошлого и начале нынешнего столетия, обозначили новый уровень отношений «композитор – фольклор» в контексте интерстилевых и межжанровых взаимодействий, свойственных музыке XX века. Синтез различных стилевых тенденций с фольклорными истоками приводит к новому качеству художественного мышления в ракурсе постмодернизма.

Понятие постмодернизм¹, как известно, охватывает структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века. Теоретической основой постмодернизма стали концепции постструктурализма и деконструктивизма, разработанные в трудах Р. Барта, Ю. Кристевой, И. Хасана, Ж. Бодрийара, Ф. Джеймсона, Д. Фоккемы и др. В качестве ключевого свойства постмодернизма выступает «постмодернистская чувствительность», представляющая собой специфическую форму мироощущения и соответствующего ему способа теоретической рефлексии. Характерной для философии и культуры постмодернизма, по наблюдению И. Ильина, становится парадигмальная установка на восприятие *мира как хаоса*, «лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, “мира децентрированного”, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов...» [7, с. 205]. На уровне композиции постмодернистский взгляд на мир выразился в стремлении воссоздать хаос жизни искусственно организо-

ванным хаосом «фрагментированного дискурса», то есть принципиально фрагментарного повествования.

Важнейшими принципами постмодернизма являются тотальная интертекстуальность и специфическая ирония (пастиш). Авангардистской установке на новизну и элитарность постмодернизм противопоставляет свободное манипулирование художественными стилями прошлого и настоящего в ироническом ключе.

Постмодернизм прошёл длительный путь становления, охватывающий период от конца второй мировой войны до начала 1980-х годов, когда был осознан в качестве общеэстетического феномена западной культуры и специфического явления в философии, эстетике, искусстве и критике. Характерные черты постмодернизма прослеживаются в произведениях Д. Бартелма («Вернитесь, доктор Калигари», «Городская жизнь»), Р. Федермана («На Ваше усмотрение»), У. Эко («Имя розы», «Маятник Фуко»), М. Павича («Хазарский словарь», «Стеклянная улитка») и др.

Россия вливается в общемировой процесс постмодернизма благодаря «перестройке», изменившей в стране политическую и социокультурную обстановку. С конца 1980-х и до наших дней постмодернизм активно проявляет себя в российской литературе (Б. Акунин, Вик. Ерофеев, В. Пелевин, Д. Пригов, В. Пьецух, С. Соколов, В. Сорокин), живописи (Д. Гутов, Л. Пурегин, А. Шубина и др.). Отличительной чертой русского постмодернизма, особенно в области литературы и изобразительного искусства, как отмечает Л. Птушко, становится его политизированность², не свойственная западному постмодерну в целом, направленность не столько против эстетических законов и художественной традиции в целом, сколько против советского тоталитаризма, его уродливых рудиментов [11, с. 299]. Как специфическое явление культуры и искусства отечественный постмодернизм осоз-

нается с некоторым опозданием, получая все-стороннюю разработку в исследованиях 1990–2000-х годов: И. Ильина [7], Н. Маньковской [10], М. Липовецкого [9], М. Эпштейна [17] и др.

Следует отметить, что в музыкальном искусстве постмодернизм как направление «в чистом виде» со всеми его признаками, сформированными в философско-филологическом контексте, почти не встречается³, проявление постмодернистских тенденций принято связывать с коллажной полистилистикой рубежа 1960–1970-х годов. Именно полистилистические композиции, по утверждению С. Савенко, «долгое время считались самым адекватным воплощением любимой постмодернистской идеи децентрализованного, хаотичного мира» [13, с. 542]. Суть музыкального постмодернизма заключается в неограниченном плюрализме возможностей, обращении к различным пластам многовековой истории музыки: средневековью, барокко и классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке.

Специфическую особенность ситуации, сложившейся в отечественной музыке 1970-х годов, определяет тот факт, что уже тогда возникают явления, вписывающиеся в эстетическую парадигму постмодернизма. Однако теоретическое осознание и оперирование понятием постмодернизм происходит значительно позже, на рубеже XX–XXI столетий в диссертационных исследованиях Е. Лианской [8], И. Яськевич [18], статьях Г. Григорьевой [4], Л. Птушко [11], С. Савенко [13] и др.

Общим для композиторов этого времени становится поиск индивидуального концептуального решения. В композиторском творчестве определяющим становится культурологический метод (В. Тарнопольский), предполагающий свободное оперирование всем арсеналом технико-стилевой системы музыки.

Специфическое преломление в ракурсе постмодернизма получает и система отношений «композитор и фольклор». В данной парадигме эстетика постмодернизма постулируется композиторским текстом, опирающимся на принцип игры стилями. При этом фольклор в общем контексте может выполнять различные функции: доминирующую, обуславливающую индивидуализированность художественного замысла; паритетную (в качестве одного из равноправных сегментов текста); дополняющую, не определяющую специфику авторской концеп-

ции, но привносящую в неё смысловые нюансы. Безусловно, в реальном художественном пространстве не существует жёстких границ между выше намеченными подходами к фольклорному источнику, но всё же можно говорить о преобладающей тенденции функционирования фольклора в композиторском тексте.

Среди наиболее ранних полистилистических композиций, связанных с претворением фольклора в аспекте постмодернизма, показательными являются вокальный цикл В. Сильвестрова «Тихие песни» на стихи классических поэтов для баритона или сопрано и фортепиано (1974–1977) и опера Р. Щедрина «Мёртвые души» (1976). В одном случае привлекаются подлинные фольклорные вербальные тексты («Мёртвые души»), в другом – стихи Т. Шевченко, созданные в духе народной песни («Тихие песни»).

Вокальный цикл Сильвестрова, состоящий из 24 песен, написан на стихи поэтов XIX века В. Жуковского, Е. Баратынского, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, С. Есенина, О. Мандельштама, Т. Шевченко, Дж. Китса, П.-Б. Шелли. Стилистическим ориентиром для композитора, как отмечает С. Савенко, становится русский романс XIX столетия, что проступает в песенности вокальной мелодики и голосов фактуры, опоре на мажоро-минорную тонально-ладовую систему [12, с. 77]. Композитор, погружаясь в стилистику русской романсовой лирики, работая по модели, сознательно нивелирует собственный стиль. Однако, по выражению композитора, «это не подражание – это “слабый стиль”, то есть контекстный, живущий не столько своей собственной материей, сколько метафорой, иносказанием, намёком» [там же].

В ремарках «Тихих песен» Сильвестров указывает: «Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, лёгким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма, строго. Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как одну песню» (цит. по: [12, с. 77]). Элегическое созерцание погружает в мир сублимированной тонкости и хрупкой чистоты. Каждая из «тихих» песен становится одной из граней единой «песни», проникнутой щемящим чувством прощания с прекрасной иллюзией совершенной красоты. Появление в этом ряду песни на стихи Т. Шевченко «Прощай, світе, прощай, земле...», воссозданной композитором в жанре

украинской народной лирической песни, привносит особую личностно сокровенную интонацию. Именно эта песня в переложении для хора впоследствии будет включена в «Реквием для Ларисы» (1997–1999), посвященный памяти жены композитора Л. Я. Бондаренко, где её приглушённое, почти *a capella* звучание передаёт чувство глубочайшего трагизма и беспредельной нежности.

«Реквием для Ларисы» – одно из выдающихся произведений современной музыки, появившихся на рубеже столетий. Концепция сочинения строится на мягком взаимодействии различных стилистик⁴. «Реквием» опирается на канонический жанр, что проступает, прежде всего, в присутствии латинского текста (за исключением четвертой части, исполняемой на украинском языке). Однако в развёртывании композиции нет привычной логики. В первых двух частях вербальный ряд формируется на основе текстовой комбинаторики: канонические слова из различных частей реквиема, репрезентирующие «знаки» жанра, возникают без логической связи, как бы спонтанно, подобно воспоминаниям. Только в третьей части «*Lacrimosa*» приводится полный канонический текст.

В качестве стилистического ориентира «Реквиема» Сильвестрова, как отмечает Г. Григорьева, выступает аналогичный жанровый опус Моцарта: «... первая и две последние части “*Requiem aeternam*” репризы; тональность *d* проступает постоянно, концентрируясь в лейтмотиве – квинте ре-ля, изъятой из имени “Лариса”; мажор, окрашивающий предфинальный *Agnus dei* у Моцарта, освещает аналогичную часть и у Сильвестрова...» [3, с. 123]. Более непосредственные связи с музыкой Моцарта – лирикой медленных частей его фортепианных сонат – ощутимы в пятой части «*Agnus dei*». В композицию «Реквиема» композитор включает также собственное, ранее написанное сочинение – фортепианную пьесу «Вестник – 1996» (V часть).

Лирическим центром сочинения становится четвертая часть, нарочито не вписывающаяся в общий контекст: звучащая на украинском языке песня на стихи Шевченко «Прощай, світе, прощай, земле...» стилистически контрастирует общей атмосфере «мягкой» хроматики. По мнению Г. Григорьевой, «песенная мелодика, исповедальный тон, ясная строфическая структура воспринимаются как “прояснение смыс-

ла”», как лирическое откровение, высказанное доступными, “земными” средствами...» [там же, с. 124].

Своеобразное, художественно яркое преломление черт постмодернистской эстетики наблюдается в опере «Мёртвые души» Р. Щедрина. Постмодернистские тенденции проступают здесь на различных уровнях: концептуальном, жанровом, драматургическом, языковом. Бинарные оппозиции составляют суть музыкальной концепции оперы, определяя специфику жанрового и драматургического решения. Художественная модель мира, творимая композитором, строится на основе объединения дихотомических понятий: «Вечное – суетное», «Незыблемое – преходящее». Отсюда возникает полидраматургия сочинения с конфликтным сопоставлением «двух опер» – «народной, лирико-эпической» и «классической, с чертами *buffa*», жанровый симбиоз которых и рождает уникальную «метаоперу». Параллельное развёртывание двух музыкально-драматургических пластов базируется на принципе контрастного чередования картин: в первом действии все нечётные номера связаны с «народной» оперой, выполняющей функцию, аналогичную лирическим отступлениям в романе, а чётные – с «классической», раскрывающей событийный ряд. Во втором – обратное соотношение.

Постоянное сопоставление нескольких «текстуальных миров», свойственное постмодернизму, получает воплощение в полистилистическом языке оперы, ориентирами которого являются итальянская опера *buffa*, с одной стороны, и русский фольклор – с другой. Мир «мёртвых душ» – персонажей-масок – представлен в пародийном ключе. Гротеск гоголевских персонажей усиливается собственно музыкальными средствами выразительности, утрирующими такие характерные особенности оперы *buffa*, как скороговорка, виртуозные колоратуры. На первый план выходит «стаккатно-паузирующий способ звукоизвлечения», истоки которого В. Холопова обнаруживает в оперных ансамблях Россини и в технике артикулирования и паузирования, составившей новейший элемент музыкального языка второй половины XX века (Мессиян, Штокхаузен, Пендеревский, Лахенман, Шнебель, Губайдулина и др.) [14, с. 85].

Интонационным источником лирико-эпической «народной оперы» становится русская песенность. Кроме упоминаемой в поэме Гого-

ля песни «Не белы снеги», Щедрин привлекает вербальные тексты протяжной «Ты полынь, полыничка-трава» и плача «Поразтроньтиса, люди добрыя...», которым даёт собственное музыкальное истолкование. Фольклорный жанр, лежащий в основе художественного образа, преломляется через ярко выраженный авторский стиль.

Значительное внимание композитор уделяет фольклорной исполнительской манере, «пыльце» живого интонирования (И. Земцовский). В «Мёртвых душах» наряду с академическими исполнителями привлекаются меццо-сопрано и контральто, поющие в народной манере. Помимо непосредственного звучания фольклорного вокального тембра, в опере средствами современной композиторской техники воссоздаётся особая звуковая атмосфера народно-песенной экмелики, связанная с высотной неопределённостью тонов, звукорядной нетемперированностью. В интерпретации Р. Щедрина мелодии песни «Не белы снеги» этот эффект возникает благодаря секундовым параллелизмам, напряжённым хоровым кластерам и полиритмичности в партиях хора, вызывающим ощущение «шероховатости» интонирования, присущей народной гетерофонии.

Композиторская трактовка вербальных первоисточников – «Не белы снеги», «Ты полынь, полыничка-трава» – строится на синтезе черт песни и плача. Признаки исходного жанра – лирической протяжной песни – ощутимы в словообрывах и внутрислоговых распевах, варианном развёртывании напева. Черты плача обнаруживаются в общем нисходящем контуре мелодической линии, «никнущих» заключительных интонациях, глиссандировании, вызывающем ассоциации с детонированием, характерным для народной манеры причитания, хроматических «сползаниях». Важно отметить, что подобные экспрессивные нисходящие хроматические интонации со сходным семантическим наполнением встречаются и в других сочинениях Щедрина – «Поэтории», оратории «Ленин в сердце народном», «Анне Карениной», Третьем фортепианном концерте, что позволяет воспринимать их в качестве звуко-символов трагического.

Семантическая многослойность музыкального текста оперы во многих своих проявлениях вписывается в эстетическую парадигму постмодернизма, но не исчерпывается ею. Авторское начало раскрывается через ярко индивидуаль-

ный стиль композитора, интегрирующий фольклорные и нефольклорные принципы.

Симфоничность мышления, свойственная композитору, проступает в направленности сквозного драматургического развития, тематических преобразований. Вся линия «народной» оперы выстраивается как одна Песня, то прерываемая, то допеваемая, которая становится своего рода метажанром. Таким образом, фольклорное в опере вырастает до народного, приобретает символическое значение. Песня «Не белы снеги», выполняющая, в сущности, функцию лейттемы, формирует драматургический стержень «народной оперы»⁵ и оказывается источником тематизма всех лирико-эпических картин.

Композитор опирается на вариантность, составляющую неотъемлемую, специфическую черту фольклорного мышления. Об этом, прежде всего, свидетельствует интонационная родственность всех тем, связанных со сферой народной образности и представляющих собой варианты песни «Не белы снеги». При различных мелодических и ритмических преобразованиях сохраняются в качестве общескрепляющих интонаций заключительный нисходящий трихордовый оборот, а также начальные ходы на кварту и тритон в различных комбинациях восходящего и нисходящего движения и ниспадающие хроматизмы.

Словесный текст песни «Не белы снеги» составляет вербальную основу почти всех номеров «народной оперы». Композитор свободно комбинирует строки из разных строф. Так, во вступлении звучат начальные две строки, а третья из той же строфы – в конце второй картины («Забелелися моего дружка...»). В третьей картине появляется текст из последней строфы («Ты не плачь...»), а в седьмой – этот же текст («Ты не плачь») объединяется с песней «Ты полынь...», обнаруживающей интонационную близость к песне «Не белы снеги». В десятом номере возникает как бы недопетый во второй картине текст из первой строфы «Каменны палаты...», на который накладываются реплики Селифана, также интонационно родственные лейттеме. Первоначальный текст («Не белы снеги...») в четырнадцатой картине возвращается, выстраивая арку к вступлению.

В финале образуется «симультанная реприза», где контрапунктически сочетаются песни «Не белы снеги» и «Ты полынь, полыничка-трава». Возникающая при этом полифония пластов

– музыкально-интонационных и вербальных – формируется совокупностью реплик персонажей из «народной оперы», одновременно собирающихся на сцене, и звучания песни «Не белы снеги», исполняемой малым хором в оркестре. Пространственное разделение партий солистов и хора, устремлённость к сферам тихих звучаний (*pppp*, ремарка *lunga morendo*) воссоздают почти зримое ощущение бескрайней перспективы, бесконечной дороги. Словно повисающий в воздухе обыденный вопрос «А в Казань-то ... не доедет?» наполняется глубоким философским смыслом, вызывая в памяти гоголевское «... Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа...».

Интересно отметить, что у Сильверстова в «Тихих песнях» и «Реквиеме» фольклорно-жанровое получает лирическую интерпретацию, привнося сокровенную интонацию, воспринимаемую как голос автора, в то время как у Щедрина – эпическую, превращаясь в символическое воплощение народного. На близких к Щедрину позициях находится С. Слонимский в опере «Видения Иоанна Грозного». Однако, в отличие от оперы Щедрина, где народное становится олицетворением незыблемых ценностей, духовной опоры, у Слонимского образ народа получает неоднозначное толкование, что обусловлено идейной концепцией и сюжетом «Видений».

Как и в «Мёртвых душах» Щедрина, оппозиция двух миров – Новгородского, символизирующего Добро и Любовь, и Московского, выступающего олицетворением Зла и Насилия, – составляет основу контрастно-многоплановой драматургии сочинения. Художественное пространство оперы Слонимского формируется сочетанием конкретно-исторических и мифологических сюжетных линий. Сюжет разворачивается как череда событий последних лет и дней жизни Иоанна Грозного, всплывающих в памяти умирающего царя, где в фантазмагориях бредового, галлюцинирующего сознания Грозного сплетается реальное и ирреальное, что выявляет в композиции оперы черты постмодернистского фрагментированного дискурса⁶.

Постмодернистские тенденции, характеризующиеся смешением высокого и низкого, обнаруживаются в специфике жанровой структуры. Жанровыми полюсами оперы, обозначенной композитором как «русская трагедия», являются трагедия и фарс, между которыми возника-

ет многослойное пространство, где ощутимы признаки психологической драмы, мистерии, пассионов. Концептуальную связь сочинения Слонимского с эсхатологическим мифом (Апокалипсисом) подчеркивают явные библейские мотивы и аналогии, на что, в частности, указывает Л. Гаврилова, отмечая очевидность интертекстуальных ассоциаций образа Грозного с Антихристом и наличие текстологических совпадений либретто оперы и Апокалипсиса [2, с. 501]. В опере есть и картина Страшного суда – расправа над вольным Новгородом, предваряемая звучанием в оркестре средневековой секвенции *Dies irae* (Видение XI).

Формирование жанрово-образных сфер становится одним из важнейших механизмов воплощения содержания оперы. Идея Вечного: Добра, Любви, Света – раскрывается в опоре на музыкальную традицию русской фольклорной жанровости и стилистики древнерусских церковных песнопений. Композитор обращается к фольклорно-жанровому пласту (свадебная хороводная песня, скоморошьи игрища, плясовые наигрыши) для характеристики мира новгородской вольницы (II, IV, VIII Видения), наполненного ожиданием весеннего обновления. Включение в вербальный ряд либретто духовно-религиозных текстов выявляет присутствие в композиции оперы литургической линии, играющей важнейшую драматургическую роль. Молитва, по словам Л. Гавриловой, представлена в опере «и как жанр (общинное, коллективное песнопение), и как особое внутреннее состояние персонажа, приближенное к монологу» [2, с. 496]. Монолог и молитва, в свою очередь, «обретают художественно-смысловое единство, будучи проницаемы по отношению друг к другу» [там же].

Примечательно, что та же интонационно-стилистическая сфера, объединяющая фольклорное и церковное, обнаруживается и в обрисовке сил, символизирующих Зло, Насилие, Ненависть (Иоанн Грозный, опричники). В результате Московский мир воспринимается как своего рода Зазеркалье⁷ – гротескная деформация мира новгородской вольницы, в котором слияние фольклорного и религиозного становится олицетворением не народа, а фанатизма толпы, всесокрушающей на своём пути, – творящих бесчинства опричников. Бравая воинская песня, радостно звучащая над поверженным Новгородом, чудовищна именно этим своим весельем:

Мы в огне добудем мир,
В коем вечный будет пир!
Пир на вражеской крови,
Господи, благослови!

А после свершённых злодеяний – ещё более чудовищна истовая молитва царя и опричников Богородице⁸, переходящая в жуткую непристойную оргию. Таким образом, происходит жанровая деформация: ритуал превращается в фарс⁹.

Народно-жанровое начало как символ тоталитарной власти выступает в опере А. Шнитке «Жизнь с идиотом». В отличие от опер Щедрина и Слонимского, литературным первоисточником либретто «Жизни с идиотом» является собственно постмодернистское сочинение – одноимённый рассказ Вик. Ерофеева¹⁰, представляющий собой российский политизированный вариант постмодерна – соц-арт. Это острая социальная драма, в центре которой проблема взаимоотношений Человека, Государства и Общества, раскрываемая с явными признаками театра абсурда, проступающими в нарушении логики развития сюжета, отказе от индивидуализированности героев, о чём свидетельствует отсутствие собственных имен у персонажей, обозначенных как Я, Жена, Сторож, Молодой человек. Исключением в этом ряду становятся идиот Вова и французский писатель Марсель Пруст, образы которых приобретают символическое значение: Вова – воплощение тоталитарной власти, Марсель Пруст – символ ушедшей эстетски-рафинированной эпохи.

Если у Щедрина и Слонимского идея двоения получает наглядное воплощение благодаря антитезам: Россия народная – Россия помещицья (чичиковская) в «Мёртвых душах», новгородцы – Иван Грозный и опричники в «Видениях Иоанна Грозного», то в опере Шнитке бинарные оппозиции, характеризующие «постмодернистскую чувствительность», проступают очень «размыто». Присутствие двух условных миров здесь проявляется в завуалированном виде. Первый – как бы высокоинтеллектуальный – олицетворяют фигура Марселя Пруста и профессиональная деятельность главного героя (Я – писатель). Однако доминирующая роль принадлежит низшему, бытовому слою, проникнутому насилием, садизмом, грубой эротикой и воссоздающему атмосферу всеобщей злобы и раздражённости.

Гиперболизированная постмодернистская ирония (пастиш) в опере приводит к пародийно-

му осмыслению традиций, доведённому до абсурда. Тиран Вова – деформированный романтический образ двойника, перерождающийся в воплощение фрейдовского «Оно», в котором концентрируется всё самое тёмное, иррациональное и жестокое. Взаимоотношения Я, Жены и Вовы предстают как утрированно гротескный вариант любовного треугольника обезличенных персонажей в духе *commedia dell'arte*.

«Игра» композитора с разностильным материалом создаёт двойственные ощущения: абстрагированности от внешнего мира и, вместе с тем, некоторой конкретизации его. С одной стороны, апелляция к творческому наследию И. С. Баха, М. Мусоргского, Л. Бетховена, А. Берга, Д. Шостаковича позволяет Шнитке создать вневременное пространство, благодаря чему утверждается универсальность дихотомии «личность – государство», приобретающей внеисторический характер. В то же время цитирование революционных песен «Смело, товарищи, в ногу». «Варшавянка», «Интернационал» вызывает конкретные ассоциации с реальностью XX века, становящегося в данном контексте одним из «соучастников» мирового театра абсурда. Сам Шнитке отмечал, что для идентификации эпохи в опере, помимо «реальной музыки, которая интенсивно поётся, должна быть как бы фонограмма советской жизни – уличного шума, квартирных ссор» [1, с. 186]. Таким образом, звучащие революционные песни, аллюзии на бодрые массовые и пионерские песни воспринимаются сегментами этой «фонограммы» и, кроме того, становятся репрезентантами советской тоталитарной действительности.

Безусловно, фольклорно-жанровый элемент не является определяющим в концепции сочинения Шнитке. Однако обращение композитора к русской народной песне «Во поле берёза стояла» во многом проясняет авторский замысел. Антитезы художник и народ, личность и общество в трактовке Шнитке восходят к романтической традиции, преломляемой в гротескно-абсурдистском ключе. Искажённая мелодия песни звучит в финале оперы из уст главного героя (Я), сошедшего с ума и оказавшегося в лечебнице, вызывая ассоциации не столько с финалом Четвёртой симфонии Чайковского, а, в первую очередь, с известными словами композитора из письма к Н. Ф. фон Мекк: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри

на других людей. *Ступай в народ* [курсив мой. – Н. Ж.]» [15, с. 80]. В контексте музыки симфонии, проникнутой внутренней конфликтностью, композиторский комментарий к финалу: «Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно» воспринимается неоднозначно, в нём явно присутствует нота горечи, говорящая о чувстве глубокого одиночества.

Состояние одиночества в опере Шнитке гиперболизировано до полного отчуждения героя от внешнего мира. Драма абсурда, где картины реальной жизни приобретают вид бредовой патологии, постулирует идею трагической бес-

смысленности человеческого существования, что подчёркивается отсутствием «этического противовеса». Нельзя не согласиться с А. Демченко в том, что «дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который композитор поставил своему времени» [5, с. 170].

Таким образом, включение элементов фольклорного языка в остро современный контекст, в сложную систему полистилистических взаимодействий привело к появлению многомерных, а иногда парадоксальных художественных образов и раскрыло новые грани взаимоотношений профессионального искусства и фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *постмодернизм* впервые возникает в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 году литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм («Антологии испанской и латиноамериканской поэзии»).

² Л. Птушко указывает, что «первые приметы анти тоталитарного нигилизма в виде “молекул псевдожизни” (А. Генис), элементов квазикультуры появились уже в 20–30-е годы, развенчивая мнимую гармонию советского “рая”, обнажая его нравственные перевертыши, идейное оборотничество в творчестве М. Булгакова, Е. Шварца, Д. Хармса, Д. Шостаковича» [11, с. 299].

³ Почти единственным «официально» признанным композитором-постмодернистом считается Л. Десятников. Синтез различных стилевых тенденций с фольклорными истоками обнаруживается в таких его сочинениях, как «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», «Русские сезоны» (об этом см.: [6, с. 110–111]).

⁴ Присутствие в постмодернистском пространстве теологического, сакрального компонента составляет, по словам Е. Лианской, специфическую черту «именно отечественного постмодерна» [8, с. 10], той его ветви, которую автор определяет как «медитативное направление» (В. Сильвестров, А. Кнайфель, В. Мартынов).

⁵ Последовательность номеров образует следующий ряд: вступление, окончание 2-й картины, № 3 – «Дорога», № 5 – «Шибень», № 7 – «Песни», № 10 – «Кучер Селифан», № 12 – «Плач солдатки», № 14 – «Запев», № 19 – Финал.

⁶ Трёхактная композиция оперы состоит из четырнадцати «Видений», обрамлённых тройным эпилогом. Первые два эпилога выполняют функцию

Пролога («Завещание Иоанна» и «Убийство сына»), за ними следует «цепь видений», замыкаемая третьим эпилогом («Нисхождение Иоанна в геенну огненную, восхождение убиенных праведников в рай»).

⁷ Двоемирие, как художественный приём, позволяющий воссоздать Антимир – иную реальность, генетически связан с древнерусским искусством, о чём пишет Д. Лихачёв в исследовании, посвящённом смеховой культуре Древней Руси (Лихачёв Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7–71). В искусстве XX века этот приём органично вписывается в эстетику постмодернизма, корреспондируя с идеями зеркала и зеркального отражения, Зазеркалья в различных смысловых модификациях: отражение как образ ирреального мира, диалог с Иным (временем, культурой, художественными текстами); «кривое зеркало» как искажённая реальность и др. Подобным образом актуализируется тема двойничества (В. Набоков – Гумберт Гумберт и его двойник-соперник Клэр Куильти в «Лолите»; Голядкин и ночной призрак в «Зловещем изгибе» и др.).

⁸ Композитор обращается к тексту стихир Иоанна IV на праздник Владимирской иконы Богоматери.

⁹ Метаморфоза ритуала в фарс обнаруживается в Первом видении, где благодаря совмещению сюжетно-событийного и литургического пластов возникает параллельная драматургия (термин В. Холоповой), образуемая сочетанием двух планов – чтения Митрополита о казни Иисуса и издевательствах опричников над князем Репниным. После каждого убийства и Иоанн, и Малюта истово крестятся.

¹⁰ Либретто оперы создано самим писателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., автор вступ. ст. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994. 304 с.
2. Гаврилова Л. В. Супердрама Сергея Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 489–508.
3. Григорьева Г. В. «Сквозняк истории»: музыкальное произведение в интерпретации И. А. Барсовой // Актуальные проблемы современного музыковедения: композиторское творчество, исполнительство, образование: сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. Р. Скурко. – Уфа, 2008. С. 119–125.
4. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2007. С. 23–39.
5. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 296 с.
6. Жоссан Н. Ю. Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 108–111.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.
8. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 25 с.
9. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. 317 с.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 348 с.
11. Птушко Л. А. На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: сб. ст. / сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород, 2001. С. 293–305.
12. Савенко С. И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 77–85.
13. Савенко С. И. В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 541–554.
14. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
15. Чайковский П. И. Избранные письма / сост. и коммент. Н. Н. Синьковской. М.: Музыка, 2002. 455 с.
16. Черкашина М. Р. «Мёртвые души» – в партитуре и на оперной сцене // Музыка России. М., 1980. Вып. 3. С. 69–114.
17. Эпштейн М. Н. Постмодернизм в русской литературе: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
18. Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 25 с.

REFERENCES

1. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compilation and Introductory Article by A. V. Ivashkin. Moscow: Kul'tura, 1994. 304p.
2. Gavrilova L. V. Superdrama Sergeya Slonimskogo [The Super-Drama of Sergey Slonimsky]. *Vol'nyie myisli: K yubileyu S. Slonimskogo* [Unrestricted Ideas: Towards the Anniversary of Sergei Slonimsky]. Ed. by T. A. Zaytseva, R. N. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003, pp. 489–508.
3. Grigor'yeva G. V. «Skvoznyak istorii»: muzykal'noe proizvedenie v interpretatsii I. A. Barsovoy ["The Draught of History": A Musical Composition in the Interpretation of I. A. Barsova]. *Aktual'nye problemy sovremennogo muzykovnaniya: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie: sb. nauch. st.* [Relevant Issues of Contemporary Musicology: Composers' Musical Oeuvres, Performance, Education: Collection of Scholarly Articles]. Edited by E. R. Skurko. Ufa, 2008, pp. 119–125.
4. Grigor'yeva G. V. *Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya* [New Aesthetic Tendencies of Music in the Second Half of the 20th Century. Styles. Tendencies of Genre]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie* [The Theory of Contemporary Composition: Textbook]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007, pp. 23–39.
5. Demchenko A. I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 296 p.
6. Zhossan N. Yu. *Osobennosti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoy khorovoy muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [The Specific Features of Incorporation of Folk Musical Genres in Russian Choral Music of the Second Half of the 20th and

the Early 21st Century]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012. № 2 (11), pp. 108–111.

7. Il'yin I. P. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Post-Structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada, 1996. 253 p.

8. Lianskaya E. Ya. *Otechestvennaya muzyka v raketse postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. iskussyvovedeniya* [Russian Music in the Perspective of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 25 p.

9. Lipovetskiy M. N. *Russkiy postmodernizm: ocherki istoricheskoy poetiki* [Russian Postmodernism: Essays on the Historical Poetics]. Ekaterinburg: Ural state pedagogical university, 1997. 317 p.

10. Man'kovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 348 p.

11. Ptushko L. A. Na puti k postmodernu (metamorfozy komicheskogo v tvorchestve Shostakovicha) [On the Path towards the Postmodern (Metamorphoses of the Comical in the Music of Shostakovich)]. *Iskusstvo XX veka. Paradoksy smekhovoy kul'tury: sb. st.* [20th Century Art: Paradoxes of the Culture of Laughter: Collection of Articles]. Edited by B. S. Getselev, T. B. Sidneva. Nizhny Novgorod, 200, pp. 293–305.

12. Savenko S. I. Rukotvornyy kosmos Valentina Sil'vestrova [The Man-Made Cosmos of Valentin Silvestrov]. *Muzyka iz byvshogo SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: Collection of Articles]. Issue 1. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 77–85.

13. Savenko S. I. V raketse postmoderna [In the Perspective of the Postmodern]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: uchebnyk* [History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century. Textbook]. Edited by T. N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005, pp. 541–554.

14. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Along the Center. Composer Rodion Schedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

15. Chaykovskiy P. I. *Poln. sobre soch.: Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Tchaikovsky, P.I. Complete Works: Literary Works and Correspondence]. Vol. 7. Edited by E.D. Gershovsky, I. G. Sokolinskaya. Moscow: Muzgiz, 1962. 644 p.

16. Cherkashina M. R. «Myortvye dushi» – v partiture i na opernoy stsene [“Dead Souls” in the Musical Score and on the Opera Stage] *Muzyka Rossii* [The Music of Russia]. Issue 3. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980, pp. 69–114.

17. Epshteyn M. N. *Postmodernizm v russkoy literature: ucheb. posobie* [Postmodernism in Russian Literature: Textbook]. Moscow: Vysshaya shkola, 2005. 495 p.

18. Yas'kevich I. G. *Novaya rossiyskaya opera v kontekste postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. iskussyvovedeniya* [The New Russian Opera in the Context of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2009. 25 p.

Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века)

Статья посвящена анализу отношений «композитор и фольклор» в ракурсе постмодернизма как новой тенденции в отечественной музыке второй половины XX века, ещё недостаточно изученной музыковедением. Автор рассматривает сочинения В. Сильвестрова («Тихие песни», «Реквием для Ларисы»), Р. Щедрина («Мёртвые души»), С. Слонимского («Видения Иоанна Грозного»), А. Шнитке («Жизнь с идиотом») с позиций претворения постмодернистских тенденций. Их действие выявляется на различных уровнях: концептуальном, жанровом, драматургическом, языковом. Детерминируется роль бинарных оппозиций, обуславливающих жанровое, драматургическое и стилевое решение опер. В «Мёртвых душах» Щедрина акцент делается на полидраматургии сочинения: конфликтном сопоставлении «двух опер» – народной, лирико-эпической и классической, с чертами buffa. Особое внимание уделяется полистилистике, где главными компонентами становятся русский фольклор и итальянская опера buffa. В «Видениях Иоанна Грозного» Слонимского подчёркивается многослойность жанровой структуры, синтезирующей черты трагедии, фарса, психологической драмы, мистерии, пассионов. Специфика оперы «Жизнь с идиотом» Шнитке раскрывается через преломление социальной драмы в гротесково-абсурдистском аспекте, пародийное осмысление романтической традиции. Определяются смысловые функции фольклора в композиторском тексте: лирическая – голос автора (В. Сильвестров), эпическая – символическое воплощение народного (Р. Щедрин, С. Слонимский), гротесковая – олицетворение тоталитарной власти (А. Шнитке).

Ключевые слова: постмодернизм, соц-арт, полистилистика, фольклор, В. Сильвестров, Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Шнитке, опера, жанр, музыкальная драматургия.

Realization of Folklore in the Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of the Second Half of the 20th Century)

The article is devoted to analysis of the relationship between “the composer and folklore” in the perspective of Postmodernism as a new tendency of Russian music of the second half of the 20th century, hitherto not sufficiently studied in musicology. The author examines musical compositions by Valentin Silvestrov (“Quiet Songs” and “Requiem for Larisa”), Rodion Shchedrin (“Dead Souls”), Sergei Slonimsky (“The Visions of Ivan the Terrible”) and Alfred Schnittke (“Life with the Idiot”) from the positions of implementation into them of Postmodernist tendencies. Their action is revealed on various levels: the genre-related, the dramaturgical and the lingual. The role of the binary opposition conditioning the genre-related, dramaturgical and stylistic solution for the operas is determined. In Shchedrin’s “Dead Souls” the emphasis is placed on the composition’s poly-dramaturgy: the conflicting juxtaposition of “two different operas” – the folk, lyrical-epic, and the classical with features of opera buffa. Special attention is given to the poly-stylistic aspect of the work, the main components of which are Russian folk music and Italian opera buffa. In Slonimsky’s opera “The Visions of Ivan the Terrible” accentuation is made on the multifold strata of the genre structure, which synthesizes together features of tragedy, farce, psychological drama, mystery and the Passions. The specificity of Schnittke’s opera “Life with the Idiot” is disclosed through a reinterpretation of social drama in a grotesque absurdist aspect, presenting a parody-type interpretation of the Romantic opera tradition. Definition is provided for the semantic functions of the function of folk music in the composer’s music: the lyrical function is present in the composer’s voice (Silvestrov), the epic function – in the symbolic manifestation of the folk element (Shchedrin and Slonimsky) and the grotesque element – in the personification of totalitarian government (Schnittke).

Keywords: Postmodernism, social art, polystylistics, folklore. Valentin Silvestrov, Rodion Shchedrin, Sergei Slonimsky, Alfred Schnittke, opera, genre, musical dramaturgy.

Жоссан Наталья Юрьевна

ORCID: 0000-0001-9123-9639

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Natalia Yu. Zhossan

ORCID: 0000-0001-9123-9639

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: zhossan_nu@mail.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation