

Н. М. Провозина

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Музыкальную культуру России в силу ее полиэтнического состава формируют не только «столичные», но и многочисленные региональные композиторские школы. Они представляют как «местную» специфику музыкального искусства, так и общие закономерности развития и бытования отечественной культуры. Среди них одной из ведущих, с более чем 70-летней историей существования, является уральская школа композиторов.

Определяющим условием стилового своеобразия профессионального творчества является его близость к особенностям национального фольклора. Музыкальный склад фольклора Урала определяется не только близостью к общерусскому стилю, но и этнической пестротой, «напластованием» народного творчества издавна здесь живущих коми, манси, удмуртов, башкир, татар.

Ориентацию на местный фольклор активно пропагандировал один из основоположников уральской композиторской школы В. Трамбицкий. Его сочинения и аналитические статьи обращали внимание молодых музыкантов «на необходимость работы над уральской темой», на «живое общение с народно-песенным материалом», «непосредственное общение со всей порождающей песню средой». Хотя жанры народного творчества в большей своей части давно утратили традиционные функции, они продолжают жить в профессиональной музыке. При этом народная песня становится музыкально-образным символом, «смысловым знаком» произведения, обобщенной категорией выразительности.

Каталог произведений уральцев свидетельствует о многообразных *способах и формах* претворения местного фольклора в композиторскую практику: от цитирования – до свободного использования его стилизованных особенностей, от простых вариационных обработок – до переинтонирования в контексте новейших композиционных средств. Так, *цитаты* народных тем чаще всего включаются в крупные музыкальные построения: сценические (опера В. Трамбицкого «Орлена», «бажовский» балет А. Фридендера «Каменный цветок»), симфонические (Четвертая симфония Н. Пузеева, Первая симфония Г. Топоркова), концертные (Первый скрипичный концерт Н. Хлопкова), камерно-ансамблевые (Струнный квартет № 1 Б. Гибалина).

Своеобразной творческой лабораторией композитора, формирующей у него чувство национального стиля, являются *обработки народных мелодий*. Они позволяют не только воспроизвести, «напомнить» народную тему, но и представить ее в современном «слышании». Наиболее часто композиторы обращаются к инструментальной обработке фольклорных песен. Вполне естественно, что в этой области преобладают сочинения для русских народных инструментов (пьесы Н. Пузеева, В. Лаптева,

А. Бызова). Однако достаточно многочисленны и примеры пьес – обработок для фортепиано, скрипки, камерного и симфонического оркестра (В. Трамбицкий, Н. Пузей, М. Басок, Б. Гибалин). Немало обработок народных мелодий сделано для сольного вокального исполнения (М. Фролов, О. Головина), широко используется хоровая форма обработки (В. Трамбицкий, Н. Хлопков, В. Лаптев, В. Горячих, М. Кесарева и другие).

Если в вокальных обработках народных тем композиторы обычно оставляют куплетность формы, то для инструментальных обработок более типичен принцип вариационного развития. Вообще жанр *вариаций*, а также *фантазий* и *сюит* для «фольклористических» сочинений является наиболее органичным. Подтверждением этому могут быть «Вариации для фортепиано на тему песни «Из-за рощицы зеленой» и «Уральская сюита» для оркестра народных инструментов С. Сиротина, «Вариации на тему уральской народной песни» для кларнета и фортепиано А. Нименского, «Фантазия на уральскую народную тему» для скрипки с оркестром В. Трамбицкого, «Легенда» – фантазия на уральские темы для фортепиано – М. Фролова, «Фантазия для органа на уральскую народную песню «Сронила колечко» О. Ниренбурга, «Русская сюита» для оркестра народных инструментов В. Лаптева, сюиты для ансамбля баянистов «Русские зарисовки» и «Русские сюжеты» А. Бызова, «Уральские песни» Б. Гибалина для симфонического оркестра (с записанными самим автором «Частушкой», «При бурной речке», «Кулик куликает», «Билася буря»).

В произведениях последних десятилетий нередка и *городская* фольклорная «атмосфера» – с романсовыми интонациями, с подчеркиванием вальсового ритма, с включением или имитацией тембров балалайки, шарманки. Старинный городской быт чаще всего воспроизводится с оттенком легкой иронии. Сочинения такого плана обычно решаются в характере картинок, зарисовок, оформляемых в сюитной структуре. Эту направленность иллюстрируют, в частности, сюита для оркестра народных инструментов «В уездном городе N» А. Бызова, цикл фортепианных пьес «Из старинного русского водевиля» М. Баска.

В поисках национального решения своих художественных замыслов уральские композиторы, однако, чаще, чем к аранжировкам и вариациям, обращаются к *типичным жанрово-стилевым особенностям* уральского фольклора. Более перспективным, чем цитирование, представляется проникновение в ладово-интонационный строй народной музыки. Такой подход к «народному» можно считать одним из главных критериев уровня профессионализма композиторского творчества. Подобные сочинения представлены широким разнообразием форм и жанров. Так, достаточно устойчиво внимание композиторов к камерно-инструментальной музыке, которая дает возможность не только воплощать тонкие нюансы душевных состояний и настроений, но и в «сконцентрированном» виде осуществлять свои стилевые поиски. В этом отношении примечательны, например, такие фортепианные произведения, как пять пьес «Уральской тетради» и поэма «Булатов камень» М. Кесаревой,

три полифонические пьесы «Из напевов уральской старины» Я. Ниренбурга, сюита «Уральские предания» А. Нименского.

Народная музыкальная интонация и национальная образность запечатлены в многочисленных *оркестровых* сочинениях. В них особо проявилась склонность уральских композиторов к эпичности, «музыкальным сказам». Эта черта не раз отмечалась критиками в отношении «Симфонических этюдов-картин» В. Трамбицкого, увертюры «Уральские сказы» О. Головиной, «Уральской думки» Б. Гибалина, «Уральской сюиты» («Запев», «Свиданья – расставания», «Праздник улицы») С. Сиротина, «Сказов земли уральской» А. Бызова. Эпическая поэмность присуща и ряду сочинений концертного жанра, в частности, Скрипичному концерту № 2 Н. Хлопкова, Десятому концерту для трубы В. Щелокова.

Народная основа – свойство многих уральских *опер, водевилей, оперетт, мюзиклов, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам*. Обращение к фольклору в характеристике театральных персонажей является прекрасной школой постижения природы интонирования в народном ключе. Это замечание относится, прежде всего, к тем композиторам, кто «работал» над уральскими образами Бажова и Мамина-Сибиряка (Г. Белоглазов, В. Щелоков, А. Фридлендер, В. Горячих, Е. Щелкаев, С. Сиротин, М. Басок, Д. Суворов).

Естественно, народная песенность не могла не сказаться и на *вокальных жанрах* – сольных и хоровых. Обобщенные черты местного фольклора являются основой многих песен Н. Хлопкова, Е. Родыгина, С. Сиротина, В. Горячих, хоровых «Уральских детских игр» М. Кесаревой, хоровых концертов А. Нименского, хоровой сюиты «Екатеринбургские элегии» В. Кобекина, кантаты Б. Гибалина «Родники», «Прибаутки» для вокального ансамбля А. Бызова.

Освоение фольклорного наследия, овладение средствами выразительности народной музыки привело к появлению на Урале *неофольклористического* движения. К нему в той или иной степени оказались близки М. Кесарева, И. Забегин, О. Ниренбург, А. Нименский, А. Бызов, Т. Комарова, Е. Самарина. Тенденции «новой фольклорной волны» проявились в драматизации народных жанров, в обострении лирических эмоций народных текстов, в использовании современной композиционной техники разработки фольклорного материала. Музыканты открывали для современников малоизученные пласты уральской мифопоэтики и народной песни. Интонационно-художественное мышление композиторов формировалось как в процессе воссоздания фольклорных жанров, так и свободной их интерпретации, исключая прямые ассоциации.

Внимание к местному фольклору пробудило интерес уральских композиторов к народному творчеству *других областей России*. В их музыке «звучал» фольклор псковский (кантата «Песни любви» И. Забегина), архангельский, новгородский, смоленский (кантата «Верба золотая», хоровые обработки О. Викторовой), сибирский («Трудовые припевки енисейских лесосплавщиков» Е. Самариной, «Во

горнице», «Виталинка» А. Бызова). Впрочем, многие композиторы не ставят строгого «разделительного знака» между русским и уральским фольклором. «Общерусское» начало присутствует в фортепианных циклах И. Забегина («Небывальщины», «Бабушкины игрушки»), в хоровых концертах и программных пьесах А. Нименского («Хороводы» для духовых инструментов, «Перегудки» для трех флейт). В новом ключе преломляются колокольность (симфония-фантазия «Благовест» В. Кобекина) и свойственные русскому фольклору юмор и драматизм («Променад-сюита», «Русские потешки» В. Бибергана, «Плач невесты», «Старины» В. Барыкина).

«Русскость» музыкального языка стимулирует отношение к национальному как понятию широкому, что выражается в интересе к искусству *иных народов, живущих на Урале и в близлежащих районах Западной Сибири, Предуралья, Поволжья*. Так, в творчестве М. Кесаревой «национальная тема» нашла отражение в хоровых «Мансийских былях», в основанных на марийских мотивах «Трех пьесах для гобоя и фортепиано», во флейтовых «Четырех откровениях» с колоритом народной музыки башкир, манси и монгол. В. Горячих вводит в партитуру симфонической сюиты «Синва» записанный им на Урале коми-пермяцкий напев. Неоднократны обращения уральцев к татарской тематике (симфоническая сюита В. Трамбицкого «Татарские эскизы», фортепианный цикл В. Барыкина «Казанские зарисовки» с обработкой пяти татарских народных песен, обработки татарских мелодий для баяна А. Бызова).

Многообразие форм звучания фольклора в сочинениях уральских композиторов является убедительным подтверждением его жизнеспособности. Сохраняемый «в профессиональном пространстве художественного творчества», он не только «получает второе рождение, вторую жизнь», но и как «подземная река, которая пробивается родниками» (М. Кесарева), сберегает национальное достоинство современной отечественной музыки.

Т. В. Филипповская

ОБРАЗОВАНИЕ РЕГИОНА В РАКУРСЕ СКРЫТОГО СОЦИАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Желание осмыслить правомерность представления понятия «скрытое социальное пространство» было сформировано под влиянием статьи Пьера Бурдьё «Поле науки» (*Бурдьё П. Поле науки // Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. М.: Ин-т экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 2002*). Великий социолог писал о доксософах, мнимых ученых и ученых «видимостей», которые могут легитимировать для некоторых отлучение от социального поля науки. Это действие они осуществляют путем произвольного формирования эзотерического (тайного, скрытого, предназначенного ис-