

Щербатова Ольга Александровна

"ИНТЕРМЕЦЦО ПАМЯТИ БРАМСА" СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО. ДИАЛОГИ НА ФОНЕ ПЕТЕРБУРГА

Предлагаемая статья посвящена выявлению особенностей диалогического взаимодействия в концертной пьесе С. Слонимского "Интермеццо памяти Брамса" (1980). В центре внимания - эстетическая концепция сочинения, отличительной чертой которой, по мнению автора статьи, является гармоничное сочетание мемориальной семантики и индивидуальных черт композиторского языка Слонимского. Художественная реализация данной идеи рассмотрена на уровне трактовки жанра, процесса формообразования, специфики музыкального языка и приемов организации звукового пространства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/53.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. С. 216-219. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

в пространственно-временном плане кадры, семантическая переключка предметных образов (самовары, иконы, лебеди и пр.) образуют внутреннюю концентрическую композицию, стягивающую фрагментарную, раздробленную фактуру кинотекста. В целом архитектура фильма развертывает концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры. При этом логика хроникального сюжета направлена на постижение национального характера русского человека как субъекта – творца и объекта – носителя этой культуры, исследуемого под лупой кинообъектива в клетке купе.

Итак, мы установили, что режиссер в фильме воссоздает образ русской деревни в онтологическом и культурологическом аспектах. Изобразительный ряд киноленты составляют многократно появляющиеся на экране визуальные предметные образы в деревенской и городских частях киноленты (ковер, самовар, икона), которые фиксирует камера в разных ракурсах, акцентируя зону повышенной смысловой нагрузки. В противовес рукотворному миру деревенского дома как одной из составляющих национальной народной культуры в киноленте противопоставлена квартира профессора с ее дворцовым антиквариатом. Семантически маркированные детали деревенского и городского миров нашли отражение и в курортной части.

В рамках статьи предложена модель описания изобразительных принципов, которая может быть использована для изучения различных текстов, создаваемых режиссером или оператором в ходе творческого процесса. Практическое значение исследования обусловлено актуальностью самой проблемы: широкая популярность кинопроизведений В. Шукшина диктует ответственное отношение к интерпретации изобразительного ряда фильма.

Список литературы

1. **Печки-лавочки.** СССР: к/ст. им. М. Горького, 1972. Ч/б, ш/э. 103 мин.
2. **Тюрин Ю. П.** Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. 319 с.
3. **Филимонов В.** На берегу и в лодке. Герой шукшинского типа в кинематографе 1970-80-х гг. // *Киноведческие записки.* 2006. № 78. С. 273-293.
4. **Шукшин В. М.** Признание в любви // *Собрание сочинений:* в 8-ми т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 51-55.
5. **Юрнев Р. Н.** Талант обещает многое // *Искусство кино.* 1973. № 12. С. 99-117.

GRAPHIC PRINCIPLES IN V. SHUKSHIN'S MOVIE "PECHKI-LAVOCHKI"

Shestakova Irina Valentinovna, Ph. D. in Culturology
Altai State University
irina-shesta@mail.ru

The article is devoted to the sequence of images in the movie of V. Shukshin. The author grounds the proposition that intensified author's principle, original cinematographic language with symbols, metaphors, associative editing, recurrent figurative details, close-ups, long frames in combination with the game of angles are typical for the artistic "hand" of the director. It is concluded that the graphic principles and architectonics of the movie reflect the conception of the national unity of Russia on the basis of the preservation of its unique original culture.

Key words and phrases: sequence of images; frame; composition; angle; director; movie.

УДК 7; 786.2; 78.083.6

Искусствоведение

Предлагаемая статья посвящена выявлению особенностей диалогического взаимодействия в концертной пьесе С. Слонимского «Интермеццо памяти Брамса» (1980). В центре внимания – эстетическая концепция сочинения, отличительной чертой которой, по мнению автора статьи, является гармоничное сочетание мемориальной семантики и индивидуальных черт композиторского языка Слонимского. Художественная реализация данной идеи рассмотрена на уровне трактовки жанра, процесса формообразования, специфики музыкального языка и приемов организации звукового пространства.

Ключевые слова и фразы: Слонимский; «Интермеццо памяти Брамса»; Брамс; диалог; Петербург.

Щербатова Ольга Александровна, к. искусствоведения

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
sole17@rambler.ru

«ИНТЕРМЕЦЦО ПАМЯТИ БРАМСА» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО. ДИАЛОГИ НА ФОНЕ ПЕТЕРБУРГА[©]

Диалогичность современного музыкального искусства – как процесс установления особого рода взаимодействий между эстетическими концепциями, художественными стилями и различными творческими

индивидуальностями – несомненно, является одной из наиболее актуальных тенденций. Открытость композиторского, исполнительского и слушательского сознания, потребность обращения к памяти культуры и, в то же время, готовность к самостоятельной интерпретации традиций обусловили появление сложных и многозначных диалогических отношений, требующих пристального и заинтересованного изучения. В центре внимания данной статьи концертная пьеса Сергея Слонимского «Интермеццо памяти Брамса» – своеобразный «двойной портрет», диалог двух композиторов, раскрывающийся в различных аспектах музыкального языка.

Первоначальным импульсом к размышлению явилось заглавие пьесы, отражающее, правда, лишь отчасти ее сложную жанровую природу. Интермеццо, генетически связанное с полифоническими интермедиями, интерлюдиями песен и интермедиями в театральных спектаклях, композиторами XIX века интерпретируется как самостоятельный жанр. Однако, несмотря на появление камерных произведений с данным жанровым обозначением в творчестве Шумана и Грига, именно для Брамса интермеццо является своеобразным жанровым знаком. Вынесенное в название пьесы обозначение жанра образует устойчивую ассоциативную связь с его творчеством.

Однако Слонимский трактует жанр интермеццо гораздо шире, сплавливая ряд иных жанровых признаков. Так, для Брамса становится характерным сосредоточение на одном лирическом состоянии в каждом интермеццо (единственное исключение – Интермеццо *es-moll* op. 118). Средние разделы трехчастных форм раскрывают лишь иную грань сдержанной, глубинной лирики Брамса. Интермеццо Слонимского, напротив, построено на рельефных сопоставлениях, представляющих характерные для Брамса эмоциональные модусы – сокровенность лирических высказываний и наполненную восклицательными интонациями и импульсивностью ритма скерцозность, грациозную элегантность и драматическую патетику.

Создавая пьесу, Слонимский обращается к форме свободных вариаций. Отметим, что принцип варьирования, близкий обоим композиторам, реализуется не только в самостоятельных вариационных циклах, но и в иных жанрах и формах как ведущий метод развития музыкального материала. В отношении Брамса справедливо назвать «Вариации на тему Паганини», «Вариации на тему Генделя», «Вариации на тему Шумана», «Вариации на венгерскую мелодию», вариационные финалы в камерных и симфонических произведениях, проявление принципа варьирования в фортепианных миниатюрах. В фортепианной музыке Слонимского выделим «Вариации на тему народной песни», «Вариации на тему Мусоргского», «Три грации» (сюита в форме вариаций), принцип вариационного развития в Сонате для фортепиано.

Шестнадцатитактовая тема (Пример 1) рассматриваемого Интермеццо становится основой для семи свободных вариаций. Сдержанная лирика темы (*b-moll*) сменяется изящным и изысканным вальсом (вторая вариация, *cis-moll*), вслед за которым следует драматическое скерцо (*Allegro con fuoco*), построенное на новом тематическом материале. Четвертая вариация, возвращающаяся к исходным интонациям, представляет собой образец возвышенной любовной лирики (*D-dur, Cantabile amoroso*). Драматическая патетика следующего раздела (*Animato, c-moll*) приводит к яркой кульминации. Философское осмысление предшествующего связано с шестой вариацией, объединяющей многие интонационные элементы пьесы. Финальная, патетически взволнованная вариация замыкает тематический и тональный круг Интермеццо.

В подобной организации материала, проявляющей черты цикличности, примечательна опора на жанровые образцы, близкие Брамсу, – в первую очередь, вальс и скерцо. Кроме того, непредсказуемость, непрогнозируемость музыкального развития наделяет Интермеццо чертами фантазийности и капризности.

В этой связи необходимо упомянуть аналогичный опыт обращения современных композиторов к иному жанровому знаку фортепианного творчества Брамса – пьесе-посвящению Владимира Рябова «Каприччио памяти Брамса» (из цикла «Три багателли», op. 65), связанную с той же тональностью *b-moll*.

Подчеркнем, что мемориальная семантика тональности проявляется и благодаря особому пристрастию Брамса к многобемольным тональностям, и благодаря слушательским ассоциациям, связанным с традицией всей романтической музыки.

Мемориальность, столь ясно обозначенная в заглавии, как правило, «основывается на подчеркиваемых связях с традицией», на создании устойчивых ассоциаций с «прошлым», с «чужим словом» [2, с. 159]. Связи с традицией, в частности с романтической традицией, находят яркое отражение в творчестве Сергея Слонимского. Так, рассматриваемое «Интермеццо памяти Брамса» наряду с пьесами «Романтический вальс» и «Мадригал прекрасной даме» входит в цикл «Воспоминания о XIX веке». Кроме того, жанр мемориала, реализованный в рамках фортепианной пьесы, не единичен в творчестве автора. «Интермеццо памяти Брамса» (1980) открывает своеобразную триаду пьес-посвящений, написанных в разные годы. Так, в 1988 году создана «Элегия памяти Сибелиуса», а в 1999 году – «Северная баллада памяти Грига». Примечательно, что выбор Слонимского падает на тех композиторов-романтиков, чье творчество отличается особыми диалогическими отношениями с предшествующими музыкальными традициями.

Помимо жанровых параллелей музыкальный портрет Брамса складывается благодаря музыкальному тематизму. Основная тема Интермеццо тесно связана с темой *Allegretto* из Третьей Симфонии Брамса. Сходство проступает еще яснее во втором предложении темы, где в нисходящем ходе мелодии две секунды заменены на секунду и терцию. Взаимосвязь проявляется и на уровне ритмической организации – гемиольность как отличительная черта стиля Брамса практически везде точно выдержана Слонимским.

В работе с фактурой Слонимский прибегает к излюбленным Брамсом певучим терцовым и децимным удвоениям, придающим мелодической линии особую глубину и выразительность. Для достижения объемного,

многомерного звучания Слонимский излагает темы в аккордовой фактуре (*Animato* и *Allegro drammatico*), а также динамизирует материю октавными и аккордовыми пассажами (*Allegro drammatico*). Как примета фортепианного стиля брамсовских интермеццо появляются оригинальные аккордово-арпеджированные фигуры, вуалирующие мелодические интонации.

Однако Слонимский расширяет поле диалога, выходя к общеевропейским традициям клавирной музыки: как барочная примета воспринимается орнаментация во второй и шестой вариациях, как прием типично романтической организации фортепианной ткани – фактурное решение четвертой вариации. Одинокое звучащий голос, окутанный педальными призвуками – «слово на прощание», монолог в этом диалогическом сплетении – несомненно вызывает в памяти знаменитый речитатив из Сонаты № 17 Бетховена.

Однако при всех аллюзиях достаточно ясно угадываются черты фортепианного стиля самого Слонимского. Во-первых, отметим особое пристрастие автора к имитации хорового, часто линейного звучания, а также к колокольным эффектам. Тот факт, что данная особенность проявляется в сочинениях, рассчитанных на разный возраст и уровень профессионального мастерства исполнителя, в произведениях разной стилистической направленности (детские пьесы, Соната, «Колористическая фантазия», фортепианные концерты), позволяет полагать ее некоей универсалией фортепианного стиля Слонимского.

В «Интермеццо памяти Брамса» хоральное и колокольное звучание фортепиано образуют акустическую арку. Хоральность темы поддерживается затаенным звучанием шестой вариации. Отзвук далеких колоколов (два аккорда, разнесенных в удаленные регистры и поддержанные педалью), лишь намеченный во втором предложении темы, разрастается до набатного звучания завершающего раздела пьесы.

Достаточно ясно проявляются и особенности мышления Слонимского, связанные с эстетикой петербургской композиторской школы, – рационализм, декоративность и театральность. Обратим внимание на мельчайшие детали, оказывающиеся особенно важными для исполнителей.

Четкая хоральная вертикаль, заданная темой, в первой вариации (Пример 2) начинает расслаиваться: альт и бас отстают, прихотливо вступая после второй или третьей восьмой (аналогичный прием был представлен в Сонате для фортепиано). Ритмическая изобретательность автора, требующая особого исполнительского внимания при работе с текстом, становится более ясной при осознании конструктивности в организации зеркальной симметрии ритмического рисунка в двух предложениях вариации.

Особая агогическая выразительность мелодической мысли пятой вариации, воспринимаемая слушателем как образец романтической импровизации, достаточно точно и скрупулезно нотирована автором. С исполнительской точки зрения отметим позиционную организацию пассажей, также связанную с рациональностью и конструктивностью мышления.

Следующей деталью, часто ускользающей от пристального внимания исполнителей, является орнаментация (Примеры 1, 2). Автор применяет три различных способа обозначения мелизматической фигуры, родственной морденту: непосредственно сам мордент, ритмическая расшифровка и длинный форшлаг. Неоднократное появление этих видов нотации, причем в разных разделах пьесы, позволяет убедиться в предельном авторском внимании к декоративной отделке ткани. Варьируя скорость произнесения и момент совпадения мелодического голоса с аккордовой вертикалью, Слонимский создает ощущение текучести и изменчивости стабильного, на первый взгляд, декоративного элемента.

Декоративность и театральность проявляется и в способе организации формы: почти каждая вариация завершается либо замедлением, либо паузой. Благодаря подобному приему каждая вариация обретает «рамку», уподобляясь сцене театрального действия. Предложенное композитором решение требует соответствующего исполнительского подхода – умения дослушать и заполнить паузы, рассчитать динамику замедлений и при такой расчлененности выстроить единое целое.

С театральностью связано и усиление динамических контрастов, заложенное автором и необходимое для рельефной реализации исполнителем. Так, монолог шестой вариации задуман на *ppp* и *pppp*, а завершение пьесы сопряжено с балансированием на грани физических возможностей инструмента (*fff*, *sffff*, прием *con pugno*).

Однако отметим, что все характерные детали, на которых акцентировано внимание в данной статье, ни в коей мере не нарушают ощущения целостности и гармоничности: основой всех диалогических отношений, возникающих в пьесе, становится особый эстетизм в отношении организации и музыкальной материи, и самого фортепианного звука.

Таким образом, в результате многоуровневых взаимодействий в контексте жанра, музыкального языка, эстетических концепций в «Интермеццо памяти Брамса» Сергея Слонимского возникает целая система диалогов: двух композиторов, двух эпох, двух национальных школ.

Список литературы

1. Зайцева Т. Слонимский и Петербург // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. С. 164-180.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Советский композитор, 1990. 222 с.
3. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Т. 18. С. 32-44.
4. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Н. Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 218 с.
5. Царева Е. К проблеме стиля И. Брамса // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1971. С. 19-34.

Нотные примеры:

Пример 1

Musical score for Example 1, titled "Moderato". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato". The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *mesto* (sad) mood. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development, ending with a *f sub.* (subito forte) dynamic marking.

Пример 2

Musical score for Example 2, titled "Più mosso cant.". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked "Più mosso cant.". The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) instruction. The score consists of three systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development, ending with a *f* dynamic marking. The third system shows a more complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, ending with a *sf* (sforzando) dynamic marking.

**“INTERMEZZO IN MEMORY OF BRAHMS” BY SERGEI SLONIMSKY.
DIALOGUES AGAINST THE BACKGROUND OF PETERSBURG**

Shcherbatova Ol'ga Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka
sole17@rambler.ru

This article is devoted to identifying the features of dialogic interaction in the concert play “Intermezzo in Memory of Brahms” (1980) by Sergei Slonimsky. Particular attention is paid to the aesthetic conception of the work, which distinguishing feature, according to the author of the article, is a harmonious combination of memorial semantics and the individual traits of Slonimsky’s language as a composer. The artistic realization of this idea is considered at the level of the interpretation of the genre, the process of forming, the specifics of musical language and the methods of sound space organization.

Key words and phrases: Slonimsky; “Intermezzo in Memory of Brahms”; Brahms; dialogue; Petersburg.