

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.29>

Нестеров Сергей Игоревич

СОНАТА-МОНОЛОГ А. ХАЧАТУРЯНА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО. К ВОПРОСУ ЖАНРА И КОНЦЕПЦИИ

Статья раскрывает многосоставную палитру жанровых модификаций скрипичной миниатюры в контексте поисков композиторов постмодерна второй половины XX века. На примере детального анализа Сонаты-монолога для скрипки соло А. И. Хачатуряна, выполненного впервые в музыкознании, прослеживается процесс сомоцитирования, выделяются индивидуально-авторские и контекстно-обобщённые синтезирующие планы неофольклоризма, конструктивной комбинаторики, полистилистики, с помощью которых на уровне микротематизма и концепции целого создаётся философская концепция рефлексии художника в современном мире.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/7/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 143-147. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/7/

© 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

10. **России чудные мгновенья: выставка одной картины (“Universum” – выставочный зал Алтайского государственного университета, Барнаул)** / вступ. ст. Т. М. Степанской. Барнаул, 2017. 2 с.
11. **Советский энциклопедический словарь** / ред. А. М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1981. 1600 с.
12. **Степанская Т. М.** Очерки истории искусства Алтая. Барнаул, 2009. 220 с.
13. **Хайрулинов: живопись, графика:** буклет к 300-летию Санкт-Петербурга / авт. ст. Ю. Максименко-Веснина. Барнаул, 2003. 7 с.
14. **Хайрулинов И. С.** Вахта памяти. Барнаул: Красный угол; Алтайский дом печати, 2016. 268 с.
15. **Хайрулинов И. С.** Восхождение к судьбе: воспоминания художника // Алтай. 2001. № 6. С. 145-151.
16. **Хайрулинов И. С.** К 60-летию Великой Победы. Живопись: альбом / сост., авт. вступ. ст. Т. М. Степанская. Барнаул: Алтай, 2005. 80 с.
17. **Хайрулинов И. С.** О войне и о мире / авт. вступ. ст. Н. С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. 267 с.
18. **Хайрулинов И. С.** О проблемах воспитания молодого художника и работы над дипломным эскизом // Художественная культура в контексте современности: сб. науч. ст. / Алтайская государственная академия культуры и искусств, кафедра художественной культуры и декоративно-прикладного творчества; науч. ред. О. В. Первушина. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2014. С. 84-88.
19. **Хайрулинов И. С.** Пушкин и Шукшин. Раздумья живописца // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации: сборник материалов II международной научно-практической конференции (г. Барнаул, 12-13 мая 2016 г.): в 2-х ч. / Алтайский государственный институт культуры; гл. ред. В. И. Матис. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного института культуры, 2016. Ч. 1. С. 177-180.
20. **Хайрулинов И. С.** Учитель и ученики. Барнаул: Красный угол; Алтайский дом печати, 2015. 192 с.
21. **Хайрулинов И. С.** Чистые родники / авт. вступ. ст. В. И. Мещерякова. Барнаул: АЗБУКА, 2013. 292 с.
22. **Хализев В. Е.** Теория литературы: учебник. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
23. **Художники алтайского края:** биобиблиографический словарь: в 2-х т. / Алтайская краеведческая университетская научная библиотека им. В. Я. Шишкова; Алтайская организация ВОО «Союз художников России»; Государственный художественный музей Алтайского края; отв. ред. В. С. Олейник; науч. ред. Т. М. Степанская; сост. Н. А. Бордюкова и др. Барнаул: Алтайский дом печати, 2006. Т. 2. М-Я. 648 с.
24. **Эпштейн М. Н.** Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
25. **Юзмухаметова Л. Н.** Жанр эссе в творчестве М. Галиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (73). Ч. 3. С. 54-57.

THE PAINTER ILBEK KHAIRULINOV'S LITERARY WORK

Meshcheryakova Valentina Ivanovna

*Altai Regional Children's Environmental Centre, Barnaul
tinatina-2014@mail.ru*

The graduate of St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts, Altai painter Ilbek Khairulinov became world famous as a master of the thematic picture. Equally proficient in brush and word, he created truthful and convincing portraits of his contemporaries. With the concise, sharp composition and the clarity of expressive means, his works are an example of genre synthesis, assimilation of artistic techniques, and the high degree of generalization. The author notes that the literary work is a special and far from being studied part of I. S. Khairulinov's heritage.

Key words and phrases: literary work; realism; Ilbek Khairulinov; painting; subject-thematic picture; meetings on the path of life; painter's letters; genre synthesis.

УДК 7

Дата поступления рукописи: 19.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.29>

Статья раскрывает многосоставную палитру жанровых модификаций скрипичной миниатюры в контексте поисков композиторов постмодерна второй половины XX века. На примере детального анализа Сонаты-монолог для скрипки соло А. И. Хачатуряна, выполненного впервые в музыкознании, прослеживается процесс самоцитирования, выделяются индивидуально-авторские и контекстно-обобщённые синтезирующие планы неофольклоризма, конструктивной комбинаторики, полистилистики, с помощью которых на уровне микро-тематизма и концепции целого создаётся философская концепция рефлексии художника в современном мире.

Ключевые слова и фразы: А. И. Хачатурян; сочинения для скрипки соло; метацикл; самоцитаты; интонационно-тематические микрокадры; полифункциональные аккорды; полистилистика.

Нестеров Сергей Игоревич, к. искусствоведения

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
aist.05@mail.ru*

СОНАТА-МОНОЛОГ А. ХАЧАТУРЯНА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО. К ВОПРОСУ ЖАНРА И КОНЦЕПЦИИ

Произведения для скрипки проходят красной нитью в творчестве А. И. Хачатуряна, претерпевая жанровые, стилиевые модификации и эксперименты: от первого опубликованного произведения – «Танца»

для скрипки и фортепиано (1926) – через «Песню-поэму» для скрипки и фортепиано, созданную в 1929 г. под впечатлением творчества армянских ашугов, знаменитый Скрипичный концерт (1940) – к последним произведениям автора. В позднем периоде творчества композитор продолжает искать новые формы, охватывая своим талантом не просто композиции, а метациклы, которые включают в себя создание двух инструментальных триад: концертов-рапсодий для виолончели (1961), скрипки (1963), фортепиано (1968), удостоенных в 1971 г. Государственной премии. Композиционные поиски продолжаются до последних месяцев жизни – в метацикле сольных сонат Хачатурян ищет всё новые подходы к традиционному жанру: Соната-фантазия для виолончели (1974), соната-монолог для скрипки (1975), соната-песня для альты (1976) [10]. Анализ последнего скрипичного произведения автора выявляет сложную систему конструктивных, тематических, интонационных реминисценций, выделяющих это произведение, одновременно вписывая его в контекстуальный план музыкальной эстетики постмодерна второй половины XX столетия.

Эпическая масштабность художественного процесса отличает выдающееся сочинение А. И. Хачатуряна. Его вдохновенная и экспрессивная Соната-монолог по концепции является многогранным портретом скрипача В. Пикайзена, а также его учителя Д. Ойстраха и виолончелиста М. Ростроповича. Это, своего рода, «лебединая песня» композитора, входящая в метацикл из трёх сольных сочинений для скрипки, виолончели и альты. Специфика этого произведения влечёт обильное наполнение его самоцитатами. В Монологе – это фразы, мотивы, фрагменты тем и пассажей Скрипичного (первым исполнителем которого был Д. Ойстрах), Виолончельного концертов с оркестром, Первой симфонии композитора.

Соната-монолог буквально пропитана интонациями и ритмами армянских напевов, особым «хачатуряновским» колоритом темброво-фактурных ассоциаций, обобщает важнейшие черты стиля армянского автора. В выборе художественных средств ощущается воздействие поисков постмодерна, что отражено в развитии инструментально-конструктивного тематизма: многослойных аккордов терцово-кварто-секундной структуры, элементов «музыки тембров», комбинационной техники. Политональность и полиладовость у Хачатуряна есть результат комбинирования интервалов в виртуозных пассажах, интонациях тематических зон. 12-тоновая хроматическая тональность синтезируется с гемитонной пентатоникой, ладами с двумя *ув.2*, с конструктивными ладовыми образованиями гамм из двух *м.2* + *ум.3*, двух *м.2* + *ув.2*, мотива креста с тритоном. Вертикализация пространственного процесса осуществляется посредством насыщения пассажей мелодическими интервалами, внедрения мотивов и фраз в структуры аккордовых комплексов.

Сочинение представляет собой квинтэссенцию творческих идей композитора. Образный мир Сонаты-монолога содержит три контрастных пласта. Первый – скорбно-элегический с чертами патетического повествования: начальная тема первого раздела поэмого моноцикла, побочные темы этого раздела с цитатами мотивов народного страдания второй части из скрипичного концерта. Второй – оригинальный тематизм конструктивного происхождения: тема «шагов» – цитата из виолончельного концерта со скачками через струны и интервалами шире октавы, распевные хроматизированные мелодические линии, оригинальные темы, рождённые аллюзиями фольклора. Третья группа – активно-действенные образы агрессивного характера, виртуозно-инструментальный тематизм с различными образными нюансами: бытового танца, скерцо, картинами природных катастроф и социальных катаклизмов (аллюзивный ряд связан с эпизодами Первой и Второй мировых войн, землетрясений, трагическими притеснениями нации). Национальный характер создаётся имитацией на скрипке тембров различных народных инструментов Армении, элементами песнопений и наигрышей ашугов.

Необычна *двухуровневая* по структурным особенностям композиция, в которой синтезируются свободно трактованное сонатное аллегро и черты поэмого моноцикла. Присутствуют также формы свободного высказывания, присущие ряду сочинений второй половины столетия, такие как Импровизации И. Заборова, Фантазия-соната И. Фролова, Прелюдия «Памяти Шостаковича» А. Шнитке [7]. Автор выстраивает две отдельные сонатные экспозиции – медленную, скорбно-элегическую, патетическую и бравурно-действенную, волевою. Так возникает *иерархическая композиция*¹: первый ярус – противопоставление остроконфликтного медленного и быстрого разделов с их множественными тематическими элементами как в поэмом моноцикле. После переключения процесса на более высокий уровень начинается второй пласт композиции – совместная разработка и реприза тематизма обоих уровней. В коде доминирует побочная зона в материале первого раздела сквозной композиции.

Виртуозно-инструментальный блок включает главную партию второго, быстрого раздела композиции целого, в сонатном аллегро которого тематические элементы драматического первого раздела композиции выполняют функцию побочной зоны. Он содержит множество разнообразных приёмов современной скрипичной техники. В экспонировании и в процессах развития господствуют принципы монтажа-калейдоскопа разнохарактерных интонационно-тематических микрокадров².

В первой сонатной экспозиции **5** тематических зон, включающих множество микрокадров – мотивов (масштабом в один-три такта) и их разнообразные интервальные и ритмические варианты. Во второй сонатной экспозиции на протяжении аллегро подключаются **18** новых элементов. В побочной партии – ещё **8** кадров-мотивов из первой скорбно-трагической экспозиции, которые либо используются в исходном виде, либо варьируются. Таким образом, в сочинении **26** мотивов, фраз, фрагментов пассажей, и каждый имеет множество

¹ Закономерности нелинейной иерархической драматургии и связанные с ней процессы формообразования обоснованы в ряде работ: [1-3; 5]; о двухфазной иерархической драматургии и концепции религиозно-философской трагедии идёт речь в статье [6; 7].

² Принципы монтажной комбинаторики в тематических процессах впервые разработаны в статье [4].

вариантов, растягивающих, сжимающих исходные интонации, собирающие их в пассажи, комбинирующие из них новые тематические образования.

Тематическая зона *A* (4 элемента) открывается пронзительной скорбно-пафосной попевкой, близкой экспрессии народных плачей с вызвучиванием исходного звука *си бемоль*, отталкивающейся от него надрывно повторяющейся восточно-орнаментальной попевки в объёме *м.3* с форшлагами, типичной для армянских народных наигрышей. Эта интонация является самоцитатой – звучит видоизменённый мотив из второй части Скрипичного концерта (2 часть, цифра 110, 2 такт). Из этих интонаций прорастает ниспадающая фраза в конструктивном ладовом образовании две *м.2* – *ув.2*, её продолжение – двухзвенная секвенция из комбинаций *м.3*, *б.3* и тритона (триольная мелодизация обращений уменьшённого трезвучия и их разрешений в тонику *d-moll*). Кульминация этой ступенчато-восходящей волны – настойчивое вызвучивание ноты *с2* как септимы *t7*. Монодийный стон звукоточки в тематическом блоке *A* троекратно повторяется, образуя некое подобие микрорефрена: в начале *б3* – затем *с2* – в конце *h1*. Многократная фиксация этих звуковых точек способствует формированию на расстоянии аллюзии мотива креста, он же интонируется в процессе мелодического движения в третьем элементе.

Микрорефреном во втором тематическом комплексе *B* является 3-тактный лейтмотив «шагов» (маркированные нисходящие скачки на составные интервалы шире одной-двух октав) – точная цитата из Концерта для виолончели с оркестром А. Хачатуряна. Верхний голос мотива образует фигура сожаления с *ум.4*, своим мерным движением напоминая главный лейтмотив «Испанской рапсодии» М. Равеля. Нижний голос в первом проведении – фрагмент хорала из того же Концерта. Во втором проведении микрорефрена в верхний голос внедряются моноинтонация с вызвучиванием звука *es* и комплекс *lamento d-es* из тематической зоны *A*. В нижнем господствует хроматическая аллюзия мотива *b-a-c-h*. Интонационно усложнена реприза микрорефрена.

Контрастны два микроэпизода комплекса *B*. Первый – жёсткий интервальный блок с двойными нотами, вертикализирующими попевки трезвучия и стонущими секундами *lamento*. Второй – лирический – рождается из мотива креста и моноинтонаций первых двух элементов зоны *A*. Во втором *микроэпизоде* развиваются цитаты из Скрипичного концерта Хачатуряна (каденции первой части), интервальный блок и ниспадающая линия из двух тритонов и секунд с форшлагом. Цитаты возникают как результат развития исходных элементов. Так выявляется совершенно новаторская форма цитирования: обычно, в полистилистике цитаты – исходный материал, а здесь они предстают как результативный, итоговый.

В тематической зоне *C* – 8 элементов. Его открывает *лирический* мотив, распеваящий увеличенное трезвучие *c-e-gis* в духе барочной токкаты с отталкиванием от звука *e1*. Он очень важен для дальнейшего развития сонаты и появляется во всех лирических эпизодах. Второй комплекс из 7 тактов с интервальным вариантом первого элемента *A* – жёсткими повторами секунд и отталкивающимся от него надрывным скорбным мотивом ламетозного плача с опорными звуками фигуры сожаления *f-e-d-cis* с *ум.4*, подчеркнутых форшлагами. Это очередная цитата – фрагмент разработки первой части Скрипичного концерта (такты 164-170). В третьем комплексе жёсткие секундо-квинтовые раскачивания на восьмых с ускорением до 16-х и обратно противопоставлены пятидольной вальсовой попевке с нисходящей фигурой *passus duriusculus* в линии верхнего голоса и аккомпанементом *pizzicato* левой рукой на струне *g*. Завершают *C* цитаты из Скрипичного концерта: триольные группы минорного и уменьшённого секстаккордов комплекса *A*, секундово-терцовый плач из зоны *B* с включением секвенции *Dies irae*, ламентозные ниспадания попевки *м.2* – *ув.2* с мелизмами и вызвучиваниями терпких секунд. Завершающий оборот – рефрен моноинтонации на звуке *a*, трансформированный в выдержанный звук с двойными нотами, аккордами из секст, кварт и квинт.

Тематическая зона D трёхчастной второй побочной партии открывается цитатой из трагической медленной части Скрипичного концерта, излагающей тему скорби и страдания на мотиве креста и орнаментальную группу вокруг опорного звука *e*, явно напоминающую наигрыши на зурне или дудуке. От неё, как от ядра, начинается раскручивание импровизационной спирали, включающей орнаментальный мотив тридцать вторыми, который непрерывно расширяется: то это крест вокруг звука *e*, то уменьшенное трезвучие от *d*, то начальный мотив из *C*, то тираты вокруг центра *h*, тоник тональностей *cis-d-f*. «Раскручивание» включает репетиции секунды *dis-e*, ламентозные надрывные секунды в ладовой конструкции *e-dis-c-h-a-gis-f-e-d* из предыдущих разделов экспозиции. Этот ладовый комплекс, на наш взгляд, является комбинаторным вариантом монограммы А. Хачатуряна *a-h-a-e-es-c-a-a*. Динамизация раздела происходит за счёт внедрения пассажей с опеваниями триолями в шестнадцатых из Концерта, ступенчатые пассажные подъёмы с опеваниями ламентозными секундами. В центре раздела *D* проработка комплекса *e-dis-e* с последующим подключением 7-тактного фрагмента из *C*, с ниспадающими ламентозными рыданиями, расширением интервальной сетки до дуодецимы, фиксацией секунды *gis-a* при движении к кульминационной зоне – звуку *h2* и последующим пассажным триольным низвержением то поступенным, то арпеджированным по звукам секстаккордов с завершением середины раздела *D* на элементе начальной темы *A*, после чего следует краткая реприза первого комплекса второй побочной. На длительном опевании звука *h* с помощью фиоритур наигрыша завершается первая экспозиция. Весь арсенал мотивов, микромотивов, пассажных движений опеваний возобновляется во второй сонатной экспозиции на новом динамическом уровне в зоне побочной партии.

Раздел *Allegro agitato* открывается главной партией, состоящей из трёх секций. Первая образована приёмом стука винтом смычка по подбороднику в разных местах, танцевальным наигрышем в объёме квинты в ладовом обличье гемитонной пентатоники *as-g-f-e-des*, развивающей исходное терцовое ядро на новой точке опоры – терции *g-e*. Вторая образуется восходящей секвенцией, состоящей из синкопированных скачков

интервалов *ув.6 = м.7, б.6* и обратного зеркальное ниспадения ломанных пассажей на тех же интервалах. Третья секция – волна восхождения триольных опеваний звуков гаммы дорийского *a-moll* и нисхождений по увеличенным трезвучиям.

При повторении главной партии сонатной экспозиции первая секция разрастается до 7 тактов за счёт многократного накопления терцовых опеваний звука *соль* с пульсацией трёхдольных мотивом внутри 4-дольного метра и последующего их секвенцирования по малым и большим секундам. Во второй секции происходит переформирование комбинаций интервальных комплексов: отталкивание скачка от струны *соль* с выделением в верхнем голосе комплекса стона *a-c-d-es*, продолженного мотивом *e-des-c-h*, и его вертикализированным интервальным вариантом *б.7-м.3-м.2*. Эти три комбинации повторяются на новом тесситурном уровне с отталкиванием уже от струны *ля* и выделением малого минорного септаккорда и уменьшенного вводного септаккорда с включением в него квинты *as-es* и её обращения. Далее следует динамическая реприза главной партии с совмещением вариантов первой и второй секций – опевание идёт от *gis* и скачков от струны *ре*. Третья секция возвращается с триольным нисходящим движением по гаммам, так же сжата до двух тактов. Реприза темы подготавливает введение побочной зоны второй экспозиции.

Побочная зона второй экспозиции сконструирована как монтаж фрагментов тематических зон *D*, цитат Скрипичного концерта Хачатуряна, первой побочной зоны *C*, пассажей из *A*. Вначале проходит фрагмент из темы *D* – цитата темы размышлений рулад ашуга из медленной части Скрипичного концерта. Её задумчивые фиоритурные окрестности вокруг струны *ре* с пиццикато левой руки продолжает начальной двутакт из раздела *C* с орнаментальным опеванием тона *ми*, который в результате всего развития оказывается центральным элементом сложных полиладовых конструкций Сонаты-монолога. В последний мелодический комплекс вклиниваются триольный пассаж хроматических секстаккордов и мотив орнаментального опевания из комплекса *A* (27-й такт). Вновь запекает свой напев певец-ашуг, в его мотивы буквально врезаются интервальные акценты на *ff* по звукам трезвучия *Fis-dur*, что готовит врезку вызвучивания моноинтонации на *fis* из первого комплекса *A* и подключение к нему опевания в форме фигуры круга с пиццикато на открытых струнах *ре, ля, соль* и сдвигом всего комплекса кругов опевания вокруг звуков *d, c*. В последнем случае утверждается ладовый комплекс с опорой на тритоне и увеличенными секундами *gis-f* и *cis-b*. Возрастание напряжения усиливают покачивания на малых секундах *gis-a*. Пассажи стаккато *pizzicato* и восходящая хроматическая гамма дубль-штрихом достигают кульминационной точки на звуке *соль* третьей октавы, агрессивно и громкогласно излагающей начальный моноинтонационный комплекс главной темы из *A*. В завершении раздела возвращается наигрыш ашуга, но на новом высотном-тесситурном и динамическом уровне.

Очередной этап процесса – развитие комплекса надрывного плача из тематической зоны *CI* с включением фиоритурных круговых опеваний, секунд с форшлагами, интервальных скачков на секунды. Нарастание напряжения приводит к новой теме *M* в тоне *cis*. Экспрессия кантабильной темы достигается внедрением в неё интонаций секвенции *dies irae*, раскачивание элементов которой приводит к масштабному пассажно-интервальному блоку со скачками через две струны от секундовых трений параллельных квинт на терции, затем от нижней струны *соль* на сексты и терции, выявляющих в верхнем голосе мотив *dies irae*. Временный спад экспрессии достигается в момент уменьшения интервала скачка до ноты и фиксацией остановки на терции *as*. После чего автор активизирует комплекс *B* – мотив шагов с трелью, разворачивая на нём новое нарастание маркированных скачков интервалов с катабазисом в верхней линии скачков, замыкая их на фигуре сожаления с *ум.4, c* последующим ниспадением на параллельных трезвучиях *g-f-es-d-c-b-as-d*. Побочная зона первой экспозиции постепенно перерастает в зону разработки второй.

Главным этапом разработки является импровизационно-фигуративный раздел, образующий развёрнутое кульминационное плато. С точки зрения структуры моноцикла, этот раздел, наполненный разного рода фигурациями, пассажами, токкатными скачками, «расплавляет» в рассредоточенный тематизм весь интервально-тематический фундамент первой экспозиции, главной и побочной зон второй экспозиции. Концентрированный конструктивный тематизм превращается в моторно-виртуозный, каждый его фрагмент является интервальным, аккордовым, орнаментальным элементом предшествующего процесса. Функция этого раздела – используя все возможные скачкообразные и волнообразные линии пассажей, внедряя в них микроинтонационные элементы первой и второй экспозиции, накопить напряжение за счёт ритмического ускорения до 32-х длительностей и достигнуть генеральной кульминации. Масштабное виртуозное плато трёхфазно. Первая фаза – развитие двух начал, пассажного (соединение трезвучий с опеванием мотива креста) и токкатного (полторы октавы на струне *ля*, заполненной мелодической линией восходящей волны на анабазисе и нисхождения на мотиве креста). Эти два начала раскручиваются, как пружина, с увеличением масштабов, изменением структуры пассажей и элементов звуков отталкивания и внутренних их заполнений (параллельными секстами или движущимися цепями скачков). Затем перенесение звука отталкивания *ля* вовнутрь триольной группы и окружения его параллельными терциями, движущимися вниз по фигуре *passus duriusculus*, и восходящее вверх веерное расхождение интервалов от *м.2* до сексты. Второй этап открывает собрание пассажей из трихордов (секунд с квартами, секунд с терциями), уменьшенных и минорных трезвучий, подключения к ним мотива креста, хроматического анабазиса. Кульминацией этой волны становится трёхтакт из повторяющихся секст 32-ми нотами на звуках мотива *dies irae*. Третий этап роста напряжения – разворачивание двух волн пассажей 32-ми длительностями. Первая возникает на стремительном движении хроматической гаммы, упирающейся в волны из модификаций секстаккордов и уменьшенных вводных, их ступенчатым нисхождением к нижней струне *соль*, стремительного броска штрихом сотийе по квартам и тритонам к кульминационной точке – вызвучивания октавы на звуке *ми*, затем на звуке *до dies*.

Всё сливается на токкатной волне из сходящихся интервалов (от октавы до *м.2*) с хроматическими линиями верхнего и нижнего голосов, упирающейся в резкое замедление до восьмушек в момент включения звонких октавных переключек на звуке *do diesis*, что даёт возможность автору в момент кульминации включить элементы сразу двух побочных зон первой экспозиции (начальных комплексов из С и D). Можно говорить о своеобразной репризности, подводящей итог всему интонационному развитию. Сворачивание звукового процесса происходит на этих мягких звучаниях армянских наигрышей с терцовым и секстовым пиццикатным аккомпанементом в левой руке, который обрисовывает в самом конце комплекс *d-e-f-ges-f-h-f-h-e*, обобщающий исходный набор интервалов *м.3, ум.4, б.6*, тритона, *б.7* и *ч.8* раздела *А*.

Таким образом, это своеобразное сочинение свидетельствует о том, что в последний период творчества А. Хачатурян синтезирует фольклорные традиции со сложным конструктивным, атональным, по сути, тематизмом, синтезом логически обоснованных сонатно-симфонических и монтажно-комбинаторных, импровизационных процессов, что говорит о преломлении в его творчестве тенденций неофольклоризма Б. Бартока. В форму целого за счёт троекратного повторения блоков первой экспозиции А – В – С – D внедряется несколько уровней рондальности, развивая на новом этапе форму сонаты для скрипки соло [9] и форму жанра монолога, развивающуюся в произведениях последней трети XX века [8]. В особенностях художественного процесса вырисовывается фигура круга или спирали, обобщающие принципы симфонической разработки, варьирования, комбинаторики монтажного калейдоскопа тематических комплексов. Так складывается амбивалентный образ целого, соединяющий эпический рассказ ашуга, повествующего о трагической истории своей родины, взрывчатого, спонтанно развивающегося мыслительного процесса и глубокого религиозно-философского размышления о крестном пути художника и его народа. Обилие использованных автором цитат из собственных произведений разных лет и разных жанров даёт право сделать предположение, что заявленная «Соната-монолог» обобщается чертами внутреннего диалога с самим собой на разных этапах становления личности героя.

В результате возникает собирательный образ художника-творца второй половины XX века, воспитанного в советский период, представляющего свою многострадальную нацию, пережившую в этом веке множество трагедий, но не утратившую своих корней. Скрипач выступает в роли певца-ашуга, который в своих напевах повествует о перипетиях поворотов судьбы народа, раскрывает размышления великих музыкантов XX века – Д. Ойстраха, М. Ростроповича, В. Пикайзена – о событиях эпохи, выделяя взаимодействия позиций прошлого и настоящего.

Список источников

1. Калошина Г. Е. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели // Памяти учителей: Л. Я. Хинчин, А. Н. Сохор: сборник статей. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1995. С. 80-95.
2. Калошина Г. Е. О сонатности высшего порядка и её связях с принципами симфонизации в оперно-ораториальном творчестве А. Онеггера // Черты сонатного формообразования: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. М.: ГМПИ, 1978. Вып. 34 С. 199-220.
3. Калошина Г. Е. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Л.: ЛГИТМиК им. Черкасова, 1987. 27 с.
4. Калошина Г. Е. Парадоксальная монтажность в музыкальном театре и инструментальной музыке Моцарта и Прокофьева // Моцарт – XX век. Ростов н/Д: РГПУ, 1993. С. 53-70.
5. Калошина Г. Е. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 2. С. 159-168.
6. Калошина Г. Е. Третья симфония И. Брамса в вузовском курсе истории музыки (к проблеме идейно-художественной концепции) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2010. № 1 (6). С. 46-51.
7. Нестеров С. И. Драматургические и композиционные особенности миниатюры для скрипки соло последней трети XX в. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2017. № 1 (192). С. 169-178.
8. Нестеров С. И. Жанровые взаимодействия в музыке для скрипки соло последней трети XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2016. № 3 (182). С. 229-235.
9. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стиливых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 227.
10. Тигранов Г. Г. Арам Ильич Хачатурян. М.: Музыка, 1987. 192 с.

A. I. KHACHATURIAN'S SONATA-MONOLOGUE FOR SOLO VIOLIN. ON THE ISSUE OF GENRE AND CONCEPTION

Nesterov Sergei Igorevich, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
aist.05@mail.ru

The article discovers a great diversity of violin miniature genre modifications in the context of the searches of the post-modernistic composers of the second half of the XX century. For the first time in musicology the researcher provides a detailed analysis of A. I. Khachaturian's sonata-monologue for solo violin, which helps to trace the self-quotation process, to identify the author's individual and contextually generalized synthesizing planes of neo-folklorism, constructive combinatorics, poly-stylistics, by which the philosophical notion of the artist's reflection in the modern world is developed at the level of micro-thematism and integrity conception.

Key words and phrases: A. I. Khachaturian; compositions for solo violin; meta-cycle; self-quotations; prosodic-thematic micro-frames; multifunctional chords; poly-stylistics.