

Рубан Наталья Леонидовна

ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ А. Н. ЧЕРЕПНИНА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА РОССИИ И ФРАНЦИИ

В предлагаемой статье впервые рассматриваются фортепианные циклы русского композитора XX века Александра Николаевича Черепнина, написанные им в Парижский период творческой деятельности с 1921 по 1934 г. Выбор материала обусловлен тем, что именно в этих циклах ярко отражены особенности индивидуального стиля музыканта - представителя Русского Зарубежья. Концепцию статьи определяет рассмотрение данных сочинений в контексте художественного диалога культурных традиций России и Франции. Аналитические наблюдения автора дополнены исполнительскими комментариями.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/30.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 1. С. 115-118. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/

© 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

УДК 7.072.2

Искусствоведение

В предлагаемой статье впервые рассматриваются фортепианные циклы русского композитора XX века Александра Николаевича Черепнина, написанные им в Парижский период творческой деятельности с 1921 по 1934 гг. Выбор материала обусловлен тем, что именно в этих циклах ярко отражены особенности индивидуального стиля музыканта – представителя Русского Зарубежья. Концепцию статьи определяет рассмотрение данных сочинений в контексте художественного диалога культурных традиций России и Франции. Аналитические наблюдения автора дополнены исполнительскими комментариями.

Ключевые слова и фразы: Александр Черепнин; русская фортепианная музыка; французское искусство XX века; цикл фортепианных миниатюр; камерное движение.

Рубан Наталья Леонидовна

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
rubannatasha14@yandex.ru*

**ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ А. Н. ЧЕРЕПНИНА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА РОССИИ И ФРАНЦИИ**

Диалог русско-французской культуры имел большое значение в творческой жизни многих художников XX века. К их числу принадлежит А. Н. Черепнин (1899-1977) – талантливый композитор, пианист, дирижёр и теоретик, один из видных представителей Русского Зарубежья.

Успешная творческая карьера музыканта, начиная с 1912 года, активно развивалась в художественном пространстве различных стран: России, Грузии, Франции, Китае, Японии, США. По словам Л. З. Корабельниковой, «А. Черепнина часто называли музыкантом – Гражданином мира» [4, с. 155].

Примечательно, что во Франции композитор прожил наиболее длительный период времени – с 1921 по 1948 гг. В результате Париж явился для него школой исполнительского и композиторского мастерства. Кроме того, Парижский период связан с наступлением творческой зрелости музыканта.

Как известно, в 20-е годы в Париж, кроме русских, приезжает много молодых и признанных талантливых представителей национальных школ Европы и Америки, благодаря чему город становится не только средоточием французского искусства, но и главным интернациональным центром музыкальной культуры мира. Среди музыкантов сразу обратили на себя внимание Б. Барток, К. Шимановский, Э. Вилла-Лобос, Дж. Энеску, М. де Фалья, Б. Мартину.

А. Черепнин, приехавший с семьёй в столицу Франции в 1921 году, с одной стороны, представил молодое поколение русских композиторов, творческая деятельность которых способствовала сохранению и развитию национального искусства за границей. По его собственным словам, именно «парижский художественный климат помогал думать на своём языке, поощрял стремление к самобытности, национальному своеобразию» [7, с. 131]. С другой стороны, благодаря постоянному общению с художниками разных национальностей, молодой русский музыкант испытал непосредственное влияние самых разных культурных традиций. Этот интенсивный диалог стал важнейшим стимулом для творческой эволюции его исполнительского и композиторского мастерства. При этом фортепиано, как и в России, продолжает оставаться в центре внимания А. Черепнина, а цикл фортепианных миниатюр по-прежнему притягателен для композитора-пианиста. (Заметим, что всего ему принадлежит 26 фортепианных циклов.)

Данный жанр наиболее целостно представляет эстетику и стиль композитора, поскольку, определяя каждый этап его творческого пути, становится центральной и обширной частью фортепианного наследия музыканта. (Первый цикл миниатюр – «Багатели» ор. 5 – был закончен в 1918 году; последний – «Опивочки» (Gradus ad Parnassum) ор. 109 – в 1977; им завершается поздний американский период творчества композитора.)

Во время пребывания в Париже А. Черепнин написал и исполнил шесть фортепианных циклов: «Шесть инструментальных этюдов» ор. 21, «Четыре ностальгические прелюдии» ор. 23, «Четыре прелюдии для фортепиано» ор. 24, «Четыре романса» ор. 31, цикл «Voeux» («Пожелания») ор. 39а, цикл «Entretains» («Беседы») ор. 46, – последовавших за созданными в России и Грузии («Багатели» ор. 5, «Присказки», «Маленькая сюита» ор. 6, «Пьесы без названий» ор. 7, «Восемь прелюдий» ор. 9, «Несшитые листки» ор. 10, «Пять арабесок» ор. 11, «Девять инвенций» ор. 13, «Десять этюдов» ор. 18). В парижских циклах, с одной стороны, сохраняются некоторые устойчивые признаки фортепианного стиля композитора, сформировавшиеся в России, с другой – осуществляется переход от романтической трактовки данного жанра к антиромантической.

Отметим, что и те и другие циклы характеризуют в целом такие стилистические знаки, как динамичность процессов жанровой игры, стремление к детализации фортепианного языка, ладовое своеобразие тематизма, а также первостепенная роль метроритма и энергии движения. В данных сочинениях сложилась и продолжает развиваться камерная манера письма композитора, что свидетельствует о его принадлежности к камерному движению. Именно оно способствовало органичному вхождению А. Черепнина в поток музыкальной жизни Европы и адаптации в «новой музыке» французских композиторов, главенствующее положение среди которых занимала группа «Шесть».

Молодому музыканту, как видному представителю современной русской школы, во многом оказался близок стиль «новаторов французской музыки». На практике «антиромантическая» позиция А. Черепнина

и композиторов «Шестёрки» отразилась в стремлении к экономии средств выразительности музыкальной ткани с подчёркнуто-ритмической основой, внимании к любой детали, преобладании афористически малых форм, где в качестве музыкальных тем использовались предельно короткие мотивы вокальной и речевой интонационной природы [5, с. 42]. Об этом свидетельствуют высказывания музыканта: «С некоторыми французскими композиторами меня сближало определённое тяготение к сжатости формы, экономии средств, простоте письма» [7, с. 131].

Вместе с тем следствием камерного движения, характерного для европейской культуры 20-х годов, явилось предпочтение А. Черепнина, как и парижских композиторов, программным циклам фортепианных миниатюр, составляющих значительную часть их творческого наследия. Некоторые из них особенно близки А. Черепнину как по типу программности, так и по новым фактурным поискам. Назовём здесь «Сельские сцены» Ф. Пуленка, «Десять Баскских пьес» Л. Дюрей, пять пьес из цикла «Цветы Франции» Ж. Тайфер, «Девять коротких пьес» Ж. Орика. Из всех парижских циклов А. Черепнина в настоящей статье выделены три, поскольку в них наиболее отчётливо просматривается эволюция индивидуального стиля композитора в русле диалога русско-французских культурных традиций.

Фортепианный цикл «Воеух» (в переводе с французского «Пожелания»), написанный в 1926 году, возник на пересечении романтических и антиромантических поисков композитора в новой художественной среде. Во-первых, ему предшествовало создание многочисленных (13) непрограммных циклов миниатюр, в которых были неоднократно освоены основные принципы композиции (внимание к пластическим жанрам, игровой характер образного строя и элементы эстетизма, виртуозное владение пианистической деталью). Кроме того, определённой творческой лабораторией для автора послужили его программные миниатюры («Солнечный день», вальс «Старый Петербург», «Послание» ор. 39). Как знаки романтического цикла по отношению к данному сочинению можно рассматривать элементы монографичности и некоторые жанровые аллюзии в их символическом смысле.

В качестве первых выразительно выступает ряд программных названий отдельных миниатюр: «Пожелание ангела-хранителя» (пьеса № 1), «Семьи» (№ 2), «Любви» (№ 3), «Профессии» (№ 5). Из романтических жанровых моделей выделим своеобразный речитативный монолог первой пьесы и элегию-ноктюрн № 3. Вместе с тем обратим внимание на неординарный подход автора к программным заголовкам как всего цикла, так и некоторых пьес, о чём свидетельствуют их нетрадиционные названия: «Пожелание буржуазного благополучия» (№ 4), «Профессии» (№ 5), «Жизни» (№ 6), «Мира» (№ 7). Необычным для романтического цикла является отсутствие образного и темпового контраста между пьесами. Большую часть их характеризует спокойное движение: *lento* (№ 2, № 3, № 4), *Moderato* (№ 5). Кроме того (и это тоже нехарактерно для романтического цикла), все пьесы выдержаны в едином ладовом наклонении, основанном на девятиступенном звукоряде, сконструированном А. Черепниным ещё в России, что свидетельствует о его авангардных поисках. При отсутствии темпового и ладового контраста между пьесами его функцию в цикле берёт на себя принцип метроритмического и тембрового разнообразия.

В результате подчеркнём, что особенность цикла заключается в сочетании разных жанрово-стилистических традиций, объединённых благодаря концепции и драматургической логике произведения. При этом в нём ясно ощущается влияние новой музыки французских композиторов, выразившееся в тяготении к афористичности, простоте пианистического изложения и стремлении к новой объективности.

Фортепианный цикл «Четыре романса» ор. 31, написанный в Париже в 1924 году, представляет интерес, прежде всего, с позиций неординарной трактовки романтического жанра и проявления авангардных элементов. В первую очередь, обратившись к жанру романса, характерному для русской музыки, А. Черепнин подчёркивает свою приверженность России. С этим связано преобладание в его миниатюрах ярко выраженного мелодического начала и вокального типа тематизма. Вместе с тем очевиден интерес композитора к музыкальному искусству «Русского Востока». Как и более ранний цикл «Девять инвенций» ор. 13, «Четыре романса» представляют оригинальную ладовую систему композитора в рамках его девятиступенного звукоряда. И наконец, поскольку «Четыре романса» – одно из ранних парижских сочинений автора, в нём достаточно ощутимо влияние камерного движения. Данный цикл характеризует особый тип жанровой драматургии, основанный на взаимодействии вокального и инструментального начал. Примечательно, что автор последовательно ведёт исполнителя и слушателя по пути растворения исходной жанровой модели. Если в первой и отчасти второй пьесах представлены традиционные черты романса, то во второй и третьей проявляется (за счёт инструментализации тематизма) драматургический переход в сферу этюда-скерцо. Вместе с тем во всех пьесах цикла А. Черепнин преодолевает строфичность, типичную для жанровой модели романса.

С особенностями романтической трактовки крайних частей цикла также связано использование таких исполнительских приёмов, как певучее туше (*cantabile*), *legato*, длинная педаль.

Обратим внимание на проявление в цикле «Четыре романса» «неромантических» элементов. К примеру, в финальной пьесе в результате ускорения темпа песенная тема трансформируется, приобретая черты восточного зажигательного танца. Стремительное движение приводит к эффектной кульминации, где в верхнем регистре в аккордовом изложении звучит ритмический «остов» темы, подчёркивая ударные возможности фортепиано.

Сказанное выше подтверждает мысль о том, что работа композитора с исходной жанровой моделью носит игровой характер. Автор неоднократно и всякий раз по-новому «разрушает» и «восстанавливает» систему романтических жанровых знаков через неожиданное вторжение в неё противоположных стилистических элементов: инструментального тематизма, танцевальных ритмов, этюдной техники, ударных свойств фортепиано.

Как и в других непрограммных циклах А. Черепнина, здесь проявилось стремление композитора к драматургическому и стилистическому эксперименту. С этим связано значительное расширение диапазона жанровых

традиций с использованием в музыке неожиданных жанровых поворотов и чисто конструктивных элементов. «Черепнин смотрел в корень: наступил момент, когда... утончённому романсу, выросшему на традициях “современничества” перестало хватать воздуха. Вызванное революционными преобразованиями “чувство нового” обернулось переоценкой многих творческих представлений» [2, с. 80].

Особенности фортепианного стиля композитора парижского периода 30-х годов ярко представлены в собрании из 10 пьес под названием «Entretiens» (в переводе с французского – «Беседы»), написанном под впечатлением гастрольной поездки композитора в качестве пианиста по странам Ближнего Востока, Палестины. Цикл был создан в переходный период творческой эволюции, когда композитор стремился обогатить рамки своего фортепианного стиля, расширяя функции девятиступенного звукоряда и техники интерпункта. Сочинение представляет интерес с точки зрения пересечения в нём авангардных нововведений индивидуального стиля композитора с элементами различных национальных и профессиональных культурных традиций, в первую очередь русских.

Отметим, что уже в названии цикла заключён оригинальный замысел автора, связанный с нехарактерным для фортепианной музыки обращением к разговорному жанру. Черепнин мастерски воспроизводит выразительность речевых диалогов, русского слова, экзотическую красоту восточных интонаций. С другой стороны, заголовок цикла «Беседы» подразумевает главенство импровизационного начала, связанного со свободным стилем общения на разных уровнях. Нельзя не согласиться с мыслью С. А. Айзенштадта, указывающего на символическое название цикла: «Это не только встречи различных культур, но и беседы – контакт, тесное взаимодействие. Если же продолжить метафору, то можно сказать, что общим языком для этих бесед является девятиступенный лад» [1, с. 48].

Следует отметить, что данный цикл наиболее показателен с точки зрения проявления в нём диалога русско-французских музыкальных традиций. К примеру, в пьесах № 3, № 8 композитор отражает русские мотивы песенно-танцевального характера, сочетая их с интонациями своего девятиступенного звукоряда. Миниатюра № 8 (Animato) выдержана в характере русской пляски. В ней композитор отказывается от мелодического звучания инструмента и развивает чисто инструментальный материал. Здесь явно ощущается интонационное и метроритмическое сходство с музыкой «Петрушки» И. Стравинского. Для миниатюр № 2, № 5 характерна максимальная сжатость формы, экономия фактурных элементов. Эти черты фортепианного стиля формировались под влиянием музыки французских композиторов Ж. Орика, Ф. Пуленка, Д. Мийо. Следует отметить, что А. Черепнин в большей степени краток и лаконичен: пьеса № 2 длится 26 секунд, № 5 – 45 секунд. Для речитативной пьесы № 5 также характерна минимализация фортепианной фактуры. Чутко воспроизводя интонации разговорной речи, прибегая для этого к фактурному минимализму и ритмически свободному исполнению, автор усиливает выразительную роль пауз, ассоциирующихся с моментами дыхания в разговорной речи. В миниатюрах № 4, № 10 явно ощущается влияние О. Мессиана, обращавшегося в своём творчестве к теме пения птиц (циклы «Каталог птиц», «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы»). Расширяя темброво-регистровый диапазон инструмента, автор «играет» красками верхних регистров, имитируя «птичий щебет». Для эффекта подражания «пению птиц» он использует динамический нюанс *pianissimo*, ритмические формулы из мелких длительностей, при этом усиливает выразительную роль пауз.

Обратим внимание на то, что в цикле «Беседы» А. Черепнин выступает, прежде всего, как современный композитор-пианист – представитель авангардного направления. Это отразилось в значительном расширении музыкального пространства, несмотря на жанрово-миниатюрную основу цикла: усилении камерности (преобладание *piano*), усложнении метроритмической стороны, отклонении от тонального начала в сторону атонального. Заметим, что элементы фортепианного стиля А. Черепнина, сформировавшиеся в Париже, продолжают развиваться и в сочинениях последующих десятилетий.

В заключение подчеркнём, что для пианистов парижские циклы миниатюр А. Черепнина интересны тонкими взаимосвязями материала, многообразием решения деталей относительно трактовки инструмента. Каждый из них, как и многие последующие сочинения русского композитора, демонстрируют неповторимые качества его исполнительской личности. Пианистов по-прежнему привлекают изобретательность, спонтанность, динамичность мышления и новизна творческого процесса автора. Это позволяет современным исполнителям значительно расширить свой концертный и конкурсный репертуар, свободно интерпретируя оригинальные сочинения русского композитора, а также продемонстрировать на концертной эстраде широкий спектр пианистических возможностей.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные концерты А. Н. Черепнина. Черты стиля: дисс. ... к искусствоведению. СПб., 1994. 161 с.
2. Барсова И. А. Александр Мосолов: двадцатые годы // Советская музыка. М., 1976. № 12. С. 77-87.
3. Дюмениль Рене А. А. Современные французские композиторы группы «Шести». Л.: Музыка, 1964. 119 с.
4. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
5. Рубан Н. Л. Взаимодействие вокального инструментального стиля в фортепианном цикле А. Черепнина «Четыре романа» ор. 31 // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. мат.-лов и науч. ст. III Междунар. заочн. науч.-практ. конф. (23 марта 2015 г.). Челябинск, 2015. С. 39-46.
6. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. М.: Музыка, 1983. 237 с.
7. Хаймовский Г. С. Рассказывает Александр Черепнин // Советская музыка. М., 1967. № 8. С. 129-132.
8. Folkman B. Alexander Tcherepnin and His Piano Music. Annotation to CD: Alexander TCHEREPNIN, Piano Music, 1913-1961, Tcherepnin/Shilyaev. L.: Toccata Classics, 2012. 16 p.
9. Waleson H. Alexander Tcherepnin (1899-1977). Notes for CD: Alexander Tcherepnin Archival Release, Martha Braden, Piano. N. Y., 2002. 4 p.

A. N. TCHEREPNIN'S PIANO CYCLES IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE BETWEEN RUSSIA AND FRANCE

Ruban Natal'ya Leonidovna

*Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
rubannatasha14@yandex.ru*

The article for the first time considers piano cycles by the Russian composer of the XX century Alexander Nikolayevich Tcherpnin, which were written in the Parisian period of his creative activity from 1921 till 1934. The choice of the material is conditioned by the fact that these very cycles clearly represent the individual style of the Russian emigre community representative. The paper focuses on analyzing the mentioned compositions in the context of artistic dialogue between Russian and French cultural traditions. The author's analytical observations are supplemented by the performer's commentaries.

Key words and phrases: Alexander Tcherpnin; Russian piano music; French art of the XX century; cycle of piano miniatures; chamber motion.

УДК 17.022.1

Философские науки

В статье дается философский анализ этических проблем политической деятельности. Отражая надежды и ценности, мораль воздействует на формирование межсубъектного отношения к социальной действительности, определяя правила политической деятельности. Подрыв моральных регуляторов ведет к нарушению согласованности между институциональной и нормативно-регулятивной структурами. Моральный фактор дает дополнительный поиск верного решения в политике, корректируя деятельность человека, повышая эффективность политики.

Ключевые слова и фразы: мораль; политика; ценностные установки; идеалы; социальные отношения; должное и сущее; морализаторство.

Руженцев Сергей Евгеньевич, к.и.н., доцент

*Воронежский государственный медицинский университет имени Н. Н. Бурденко
rsevrn@gmail.com*

ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Мораль, отражаясь на всех сферах жизнедеятельности, имеет огромное воздействие на определение целей и средств не только в бытовой деятельности людей, но и в политике. И если нравственные предписания и требования пронизывают сферу повседневной человеческой коммуникации, то политическая мораль касается системы властного регулирования. Приходится также принимать во внимание, что политическая мораль тех, кто осуществляет свою власть, и их объектов подчинения не воспринимается однозначно или сходным образом. Политики предпочитают переводить требования морали в некий формально или неформально упорядоченный профессиональный этический кодекс, имеющий ограниченный или корпоративный характер действия, тогда как для людей, подчиненных любой существующей власти, политическая мораль воспринимается как набор благих пожеланий, ориентаций и требований по отношению к политической сфере. Потому без систематического давления и контроля общества эти представления могут не приниматься в расчет в их практической деятельности.

В зависимости от уровня политической культуры граждан, степени развития гражданского общества и гарантий для реализации социально-политических интересов можно говорить о степени воздействия морали на политическую практику. Любые пожелания «благой» жизни и добродетельной жизнедеятельности со стороны общества чаще всего остаются неким идеалом, ориентиром, дающим возможность политикам корректировать свою практическую политическую деятельность в соответствии с ними. Но без такого соответствия невозможно принимать адекватные решения, которые отвечали бы интересам большинства людей и позволяли бы осуществлять им всеобъемлющий контроль над властью. А низведение морали до роли услуги политики неизбежно означает автоматическое оправдание любых перегибов власти и предоставление ей возможности игнорировать при любом удобном случае общество и его нравственные интересы. И делать это если не явно, то закулисно.

В повседневных жизненных обстоятельствах, как показывает исторический опыт, широкие массы общества и элитные группы политиков должны обязательно придерживаться неких общих нормативно-ценностных установок в целях достижения лучшего понимания позиций другой стороны и согласования интересов между ними. При этом его степень и формы с неизбежностью могут широко варьироваться в зависимости от конкретно-исторических условий. Так, возникающая опасность сокращения публичного пространства или размывания системы сдержек и противовесов, когда политические институты испытывают искушение на сокращение диалога или поиск аргументов для защиты своей позиции, отражает стремление к игнорированию моральных факторов при принятии и реализации решений. В основе подобного поведения лежит, по сути, бессилие власти перед сетевым обществом, которое, в свою очередь, отстаивает согласие, приверженность закону и морали, без навязывания любой ценности или принципа, занимающего господствующее положение.

Уже с древних времен социально-политические процессы анализировались не только с точки зрения их содержания, но и с учетом роли и значимости духовных ценностей и моральных идеалов. Ведь индивид неизбежно