

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭСКИЗ КАК ЖАНР

Струнный квартет «Армянские эскизы» (1960) украинского композитора Андрея Штогаренко (1902–1992) – один из самых ярких образцов камерно-инструментального творчества мастера, как раз той сферы, в которой он работал постоянно и систематически на протяжении всей жизни. Здесь, равно как и в других инструментальных сочинениях, используется принцип программности, что находит выражение в самом названии, а также в ярких эпиграфах. Это означает, что в понимании данного произведения эскиз господствует как программное название. При этом акцент делается и на этнике («армянские»). Так же рассматривают эскиз и большая часть исследователей. Например, по определению О. С. Зинькевич, программность здесь представлена различными типами: «жанровым (скерцо, в значительной степени – финал), картинно-образным (первая и частично четвёртая части), эмоционально-образным (третья часть)» [5, с. 164]. Такое обращение композитора к разным типам программности обусловлено образным содержанием каждой части сюиты. В результате можно говорить о том, что струнный квартет написан и в «жанре эскизов», уже предполагая особые свойства музыкальной ткани.

Целью статьи автор видит выявление признаков эскизности как жанрового начала, а также взаимодействия музыкального и визуального, техники живописи, моделирующей музыкальное произведение. Для этого в начале обратимся к определению самого термина, происходящего от французского слова «*esquisse*». Толковый словарь Ушакова определяет эскиз как предварительный, беглый набросок картины, рисунка в живописи. По В. Далю – это начальный, лёгкий очерк сочиняемой картины, набросок, оклад. Большой энциклопедический словарь опять же трактует его как предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения. Выполняется он линейно, без светотеневой моделировки форм элементов изображения, с намёком на границы светотеневых градаций тона на предметах или формах, с определением площади освещённых участков, полутени и тени, что способствует выявлению объёма форм. Обычно

это быстро выполненный, лёгкий, типа наброска, свободный рисунок, не предполагаемый как готовая работа, состоящий из множества перекрывающих линий. Тем не менее, уже в эскизе намечается стилистика изображения пространства, которое может быть иллюзорно очень глубоким, упрощённым или практически отсутствовать, как, например, в декоративной живописи, стеновых росписях, фресках, вазаписи и т. п. Детальная же проработка форм элементов изображения не требуется, допускается принципиальное деление на освещённые и затемнённые участки. Всё это объясняется тем, что эскиз – лишь творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий принципиально композиционное решение будущей живописной работы. Мастер одновременно развивает и «режиссёрское» мышление – умение акцентировать главное, существенное в постановке и подчинить ему второстепенное, что обеспечивает выразительность композиции полотна.

По определению С. Ш. Евтых «Цель эскиза для живописи – определение пропорций элементов изображения, их характерных объёмных форм и размещения в пространстве относительно друг друга» [4, с. 29]. Он может быть выполнен в различной технике. Более предпочтительны карандаш или пастель, что объясняется ограничением во времени, однако быстро сделанный набросок акварели или даже быстро смоделированный макет из глины или мягкого воска также может считаться эскизом в более широком значении слова. Здесь же, на наш взгляд, следует упомянуть ещё два синонима интересующего нас термина – набросок и зарисовка, имеющие глубокие исторические корни ещё со времён древности. Они несут схожее значение, ныне применимое к рисунку, а не к живописи, и предполагают передачу общего впечатления от восприятия образа или сюжета. Так, в творчестве известнейших мастеров можно встретить огромное множество набросков и зарисовок, свидетельствующих об их стремлении передать чувства и эмоции от поразившей уличной сценки, пейзажной зарисовки, архитектурного сооружения, животного, натурщика, натюрморта и многого другого. В результате обнаруживаются прочные связующие нити между данными понятиями, в искусствоведческой литературе часто употребляющимися как синонимы.

«Когда замыслит дивный ум создать / невиданные облики – сначала / он лепит из простого материала, / чтоб камню жизнь затем двойную дать. / И на бумаге образ начертать, / как ловко бы рука ни рисовала, / потребно проб и опытов немало, / чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать» – (Микеланджело)» [3, с. 5]. Автор этого высказывания, начиная работу над скульптурой, делал серию набросков пером, в которых фиксировалось композиционное решение, учитывались различные точки зрения, а отдельные пластические мотивы получали дополнительную разработку. Гений Леонардо да Винчи был способен создавать трёхмерный эффект графическими методами и техническими приёмами. Ему были послушны сангина, серебряный карандаш, перо и чернила.

В эскизе к одной из картин Тинторетто изображена мужская фигура. Это линейный рисунок на белой бумаге, хорошо передающий энергию движения, формы мускулатуры человека. Пользуясь линией различного нажима, мастер достигает большой силы выражения объема. «Все взвихрено темпераментными спиралевидными энергичными штрихами. Поразительна мощь постепенного нащупывания передачи предельно верной, с точки зрения художника, экспрессии фигуры» [3, с.17].

Один из самых известных представителей нидерландской живописи XVII века Рембрандт Харменс ван Рейн обращался к широкому набору художественных средств, виртуозно используя их возможности: серебряный карандаш, итальянский карандаш в сочетании с сангиной, палочка или гусиное перо и краска, акварель и белила.

Обратившись к русским мастерам, нельзя не отметить, что карандаш «царя лесов» И. И. Шишкина называли беспримерным в его «портретах» корней и травы. А. Васнецов, прежде чем приступить к картине, выполнял рисунок на небольших листах ватмана – это был контурный архитектурный план будущей картины. Далее уже делал эскиз, а потом писал картину. Так он работал в оригинальной технике: рисунок делался углем или мягким карандашом, фиксировался, затем накладывалась прозрачная акварель.

Эскиз к картине «Летний вечер» И. Левитана интересен своей поэтичностью и в значительной мере предвосхищает главные черты будущей картины. Он же, в эскизе к картине «У омута», обозначает

тектонику композиционного распределения темных и светлых пятен будущего произведения. «Предварительное решение общих тональных закономерностей, наряду с детальными натурными штудиями, позволило художнику в дальнейшем в ином материале, в технике масляной живописи, на холсте передать настроение от восприятия данного состояния природы» [3, с. 19].

В музыкальном аспекте понятие эскиза встречается реже, являя собой уникальные образцы программной музыки. В украинской культуре это «Русские эскизы» для хора на слова С. Есенина В. Губаренко, «Эскиз в молдавском стиле» для кларнета с оркестром Л. Колодуба, «Эскиз в украинском стиле» для гобоя и фортепиано, а также Пять эскизов для флейты, фагота и фортепиано op. 13 Ж. Колодуб. Советский период представлен симфоническим эскизом «Осеннее» С. Прокофьева, сюитой «Кавказские эскизы» М. Иполлитова-Иванова, «Молдавскими эскизами» для симфонического оркестра А. П. Каменецкого, сюитой «Крымские эскизы» А. Спендиаряна, «Африканскими эскизами» Ю. Юзелюнаса, «Молдавскими эскизами» для балет А. Векслера и другими. Зарубежная музыка обозначает «Эскизы для фортепиано» op. 58 Р. Шумана, Три симфонических эскиза К. Дебюсси, балет А. Шнитке «Эскизы» по мотивам Н. Гоголя, Два эскиза для фортепиано А. Онеггера, «Эскизы северной страны» Ф. Делиуса. Из всего вышеперечисленного явно определяется, следующий за программным, второй аспект воплощения эскизов – этнический, упомянутый ранее.

Именно здесь будет уместным вернуться к рассматриваемому нами образцу музыкального искусства. Ведь замысел сочинения возникает у А. Штогаренко как раз под впечатлением посещения Армении. Его эмоции воплотились в ярких образах эскизов, а само сочинение получило посвящение дружбе народов, той теме, «которая проходит непрерывной тематической линией в его творчестве» [2, с. 125]. Здесь тезис воплощён в синтезе национальных признаков армянского и украинского фольклора.

«Армянские эскизы», как и многие другие камерные сочинения для оркестра А. Штогаренко, по определению О. С. Зинькевич «синтезируют в себе особенности сонатно-симфонического четырёхчастного цикла и картинно-сюитный тип изложения» [5, с. 162]. После

небольшой трёхчастной, но эпически-величественной и торжественной «Оды Армении», рисующей её народ и природу, звучит типичное ярко-танцевальное симфоническое скерцо, олицетворяющее жанровую картину народного праздника. Затем слушателю предстаёт миниатюрное *Andante* – «Драматический этюд», воплощающий мысли о родной земле, тоску по родине тех, кто вдали от неё. Радостный, торжественно-праздничный финал – «Песня счастья» – несёт чувство радостного мироощущения. При всём этом части между собой объединяет сквозное развитие, как интонаций, так и отдельных тем. Например, уже в коде финала звучит первая тема квартета, а затем она же проникает в средний раздел скерцо (ц. 5 в партиях первой скрипки и альты; тт. 7–8 после ц. 6, 10). А своеобразной лейтмотивной линией всего сочинения можно назвать нисходящую попевку на ув. 2. Она является первоисточником лирической темы первого раздела первой части, тематизма крайних разделов скерцо и второй части в целом. К чертам сюитности следует отнести относительную миниатюрность преимущественно трёхчастных частей (I – сложная трёхчастная, II – концентрическая, III – простая трёхчастная, IV – сложная трёхчастная с чертами рондо), отсутствие сонатного *Allegro*, жанровый контраст частей (I – гимническая песня, II – танец, III – скорбная песня, IV – танец).

По своей значимости ярко выделяются крайние части цикла – «Ода Армении» и «Песня счастья». В данной статье мы рассмотрим особенности музыкального языка «эскизов» на примере первой и третьей частей сюиты. Так, торжественной и светлой темой знаменуется первая. Ей предшествует эпитафия: «Армения, встаёшь ты перед нами в величии и славе наших дней» – А. Исаакян. Тема являет собой своеобразную тематическую арку между крайними частями, но, в то же время, отдельные её обороты звучат и в «Скерцо». Мелодия скрипок пока не содержит характерных национальных интонаций, на динамике *forte* звучит светлый *B-dur*. Альты же интонируют хроматически переменную V ступень, а органнй пункт виолончелей напоминает звучание армянского инструмента зурны. Эти стройные фразы десяти тактового вступления, как первые линии эскиза, сменяются второй темой уже ярко армянского колорита. Ветиеватый, несколько несмелый мелодический рисунок развивается полифонически с попарным

вступлением голосов на *mezzo piano*. Повествование начинается густой тембр виолончелей, подхваченный альтами, а затем к ним подключаются скрипки (тт. 11–22). Будто новым, резким и остро заточенным карандашом, композитор рисует интонации нового раздела *Con moto energico* (ц. 2). Акцентированные интонации на *forte* несут экспрессию и эмоциональность. Вновь полифоническое развитие голосов сменяется хоральным складом фактуры в ц. 3 с яркой динамической волной от *dolce piano* к *fortissimo* (ц. 3). Кульминация приводит к появлению первой торжественной темы части, в точности повторенной на октаву ниже.

Новый раздел отмечен жанрово-танцевальным характером. Его содержат сменяющиеся квинты и сексты у виолончелей *pizzicato* в танцевальном ритме. На их фоне звучит красивейшее повествование солирующей скрипки, отмеченное частой сменой метра – 6/8 и 9/8, украшениями и хроматизмами (тт. 53–77). Второе предложение темы расширено и звучит на октаву выше, поддержанное тремоло средних голосов ансамбля.

Ц. 7, *Piu mosso*, как очередные наброски эскиза, вносит новый характер. На том же остигатном фоне звучит активная и стремительная тема альтов, прерываемая *pizzicato* скрипок (тт. 78–87). Она приводит развитие к эмоциональному взрыву. Подчёркнутые и удвоенные октавы скрипок звучат как призыв. Их двукратно приостанавливают стремительные шестнадцатые низких струнных, подводящие к репризе первой темы (ц. 8). В третий раз она звучит ещё более мощно и торжественно в октавном, секстовом, квинтовом и терцовом удвоении голосов, завершаясь небольшим дополнением на основе красочных гармоний.

«Был бы сном, – далече, далече полетел бы к тебе, моя джан!» – этими словами А. Исаакяна А. Штогаренко подводит слушателей к «Драматическому этюду» – третьей части «Армянских эскизов». Здесь композитор с помощью программности эмоционально-образного типа, упомянутой ранее, отражает душевные страдания человека, связанные с воспоминаниями о родном крае, обо всём, что так дорого и близко. Эта простая трёхчастная форма, вновь, как и две предыдущие части, будто соткана из множества тем, интонаций-штрихов, в единстве образующих ещё один эскиз. Раздел начинается двуктакто-

вым вступлением засурдиненного альта на ладово-переменной доминантовой функции, предвосхищающим основную тему части. «Думного» склада, на *riano* у засурдиненной скрипки, неспешно развёртывается мелодическая линия с колоритной увеличенной секундой в своей основе (тт. 3–9). Она сопровождается развивающимися далее интонациями альта на фоне тонического органного пункта виолончелей. Затем постепенно обрастает подголосками скрипок. Размеренное повествование в *d-moll'*е со схожим ритмическим рисунком после небольшого *crescendo* меняет свой темпоритм, сменяясь хоральной фактурой. При этом каждая доля на динамике *forte* подчёркнута (тт. 13–16).

Интонации вступления, перенесённые в партию виолончели, возвещают о начале разработки части (ц. 1). Её первый раздел, полифонического склада, построен на развитии интонаций основной темы с увеличенной секундой на III ступени лада (тт. 17–28). Второй же развивает вопрошающую, «слёзную» интонацию мольбы – нисходящую малую секунду (ц. 2). Разделённые паузами, они звучат на фоне постепенно нарастающих остинато альтов на доминантовой функции. А затем, переростая уже в терцовые ходы, на *crescendo* приводят к своеобразной тихой кульминации части – *Doloroso e drammatico* – вся боль и страдания выливаются наружу в звуке «d» третьей октавы скрипок. Надрыв, как нельзя более, усиливают повторенные на каждой доле «слёзные» секундовые интонации с акцентировкой на *forte* у виолончелей (тт. 40–47).

Далее в музыкальной ткани вновь возникают интонации первого раздела, постепенно подводящие развитие к репризе части (тт. 54–70). Она буквально повторяет первый раздел, после чего следует шеститактовое дополнение на материале вступления к основной теме, завершающееся затухающими, вопросительными интонациями на функции доминанты (ц. 6). Работа над эскизом будет иметь продолжение...

«Мелодия известной шуточной армянской песни “Шогер джан” (“Любимая Шогер”) стала основой для энергичной, зажигательной, весёлой и даже лукавой основной темы финала сюиты – “Песня счастья”» – пишет Н. Боровик [2, с. 128]. И всё же яркий национальный колорит в «Эскизах» создаёт не цитирование подлинных мелодий,

а особенности стилистики армянского музыкального языка, характерные приёмы интонирования. Наиболее явно прослеживаются ладовые особенности: «опора на лады с увеличенной секундой (между II и III, VI и VII, I и II ступенями), лады с двумя увеличенными секундами, битонические лады с двумя опорными тонами (в основе темы первой части опорные тоны – I и III ступени лада), хроматическая переменность ступеней лада (тт. 8–9 первой части)» [4, с. 164]. Здесь же следует отметить особенности метроритма, мелодического развёртывания и национальный инструментализм. Так в музыке квартета преобладает трёхдольный метр в сочетании с капризной и разнообразной метроритмической организацией, синкопированные ритмы, частые смены метра. В основе мелодического развёртывания лежит очень тонкое варьирование начальной ритмоинтонации, а также импровизационность. А вот национальный инструментализм «проявился в типичных наигрышах-импровизациях, в наследовании тембров армянского народного инструментария (например, органнй пункт виолончели в I, II, III частях напоминает звук зурны, типичный для национального инструментального ансамбля) [4, с. 165].

Подытоживая, следует отметить, что в данном произведении А. Штогаренко необычайно убедительно передал свои собственные мысли об этой интересной стране, её народе, историческом прошлом. Отразил впечатления от пребывания там и, естественно, обратился к национальному фольклору. И всё же делал он это очень аккуратно, воплощая национальные ладовые и ритмические особенности Армении как бы сквозь призму своего собственного стиля. Он же, в свою очередь, естественно, был пропитан украинской музыкальной культурой. Так мастер смог «остаться в своей излюбленной интонационно-ладовой сфере, которая идёт от дум (дорийский лад с повышенной IV ступенью, некоторые характерные обороты)» [2, с. 127]. Тем не менее, следует отметить, что эта ладовая сфера, в меньшей степени свойственная армянской народной музыке, всё же ей не чуждая.

В результате следует сделать вывод, что понятие «эскиз» в струнном квартете А. Штогаренко является одновременно и жанром и программным названием. За ним же, как показал анализ музыкальной ткани, стоит определённый тип изложения, а также типологические

качества, объединяющие и изобразительные, и жанровые приёмы в определённой форме. Как следствие, можно предположить, что данное сочинение могло изначально замышляться композитором как эскиз для дальнейшей работы в более крупном жанре, например, симфонии. В итоге, определившись у художников начала XX века как самостоятельная ценность, эскиз перестаёт быть обязательно фигуративным и беспредметным искусством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Битов А. Уроки Армении. // Альманах «В тёплой тихой долине дома. Проза об Армении» (сост. А. Баяндур). М., «Молодая гвардия», 1990.
2. Боровик Н. Андрей Штогаренко. — К., «Музична Україна», 1984. — 175 с.
3. Виноградов Г. Андрей Штогаренко. — «Музична Україна», К., 1985. — 54 с.
4. Евтых С. Ш. *Наброски. Зарисовки. Эскизы* : Учебное пособие. — Оренбург : ГОУ ОГУ, 2003. — 115 с.
5. Зинькевич О. С. *Камерно-інструментальна творчість українських композиторів 40–60-років ХХ століття // Історія української радянської музики.* — К. : Музична Україна, 1990. — С. 160–166.
6. Кузин В. С. *Рисунок. Наброски и зарисовки.* — М. : Изд. центр «Академия», 2004. — 232 с.
7. *Мастера искусства советской Украины.* // Зноско-Боровский А., А. Я. Штогаренко. — К. : Мистецтво, 1951. — 49 с.
8. *Творчість А. Штогаренка — зб. статей, упорядник Т. Кравцов.* — К. : Музична країна, 1979. — 197 с.

ПОЛЕЩУК А. Г. Музыкальный эскиз как жанр. Статья обращается к вопросу изучения эскизов как техники изобразительного искусства и жанра музыки. Состояние данной проблемы позволяет говорить о малой степени освещённости вопроса музыкальности в живописи и живописности в музыке. В предлагаемой работе целью автора является выявление взаимодействия музыкального и визуального, техники живописи, моделирующей музыкальное произведение. Рассматриваются традиции и история музыкального и изобразительного искусства в данном жанре, анализируются особенности творчества А. Штогаренко и специфика эскиза как метода и жанра.

Ключевые слова: эскиз, изобразительное искусство, живопись, музыкальное искусство, техника, стиль, жанр, метод.

ПОЛЕЩУК А. Г. Музичний ескіз як жанр. Стаття звертається до питання вивчення ескізів як техніки образотворчого мистецтва і жанру музики. Стан даної проблеми дозволяє говорити про малу міру освітленості питання музичності в живописі і живописності в музиці. У пропонованій роботі метою автора є виявлення взаємодії музичного і візуального, техніка живопису, що моделює музичний твір. Розглядаються традиції і історія музичного і образотворчого мистецтва в даному жанрі, аналізуються особливості творчості А. Штогаренко і специфіка ескізів як метода і жанру.

Ключові слова: ескіз, образотворче мистецтво, живопис, музичне мистецтво, техніка, стиль, жанр, метод.

POLESHCHUK A. Musical sketch as genre. The article speaks to the question of study of sketches as techniques of fine art and music genre. The state of this problem allows to talk about the small degree of luminosity of question of musicality in painting and picturesqueness in music of this concept. In the offered working as the purpose of author there is an exposure of co-operation musical and visual, techniques of painting, designing the piece of music. Traditions and history of musical and graphic art are examined in this genre, the features of creation of A. Shtogarenko and specific of sketches are analysed in the offered types of art with pointing on doubleness of question as a method and genre.

Key words: sketch, fine art, painting, musical art, technique, style, genre, method.