

Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского

Зайцева Марина Леонидовна

Государственная классическая академия имени Маймонида, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Аннотация. В статье научно обоснованы художественные задачи, реализуемые в творчестве выдающегося отечественного композитора и музыкального теоретика И. В. Мациевского. Выявлены особенности трактовки духовых инструментов в научных трудах И. В. Мациевского и применения народных духовых инструментов в музыке к фильмам «Древо вечности», «Фараон», «Сочинушки» и «Небывальщина». Доказано, что применение духовых этнических инструментов в музыке И. В. Мациевского наделяет их особым семантическим и драматургическим значением, превращает произведение в поликультурный текст.

Ключевые слова: современное искусство, русская музыка XX-XXI века, этническая музыка, этнические музыкальные инструменты, поликультурные традиции, Игорь Мациевский.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тенденцией современного искусствознания изучать не только классическое наследие, но и явления современной культуры. Игорь Владимирович Мациевский является крупнейшим представителем отечественного искусства, демонстрирующим выдающиеся способности в качестве композитора, музыканта, педагога, ученого. Пылливость человека науки, стремящегося осознать принципы музыкального творчества, его взаимосвязь с национальным менталитетом, с ценностными установками личности проявляется и в создаваемых И. В. Мациевским музыкальных произведениях, которые не оставляют равнодушным, заставляют задуматься над важнейшими вопросами о глубинных смыслах и ценностях искусства. Способ постановки и решения таких задач в творческой и научной деятельности И. В. Мациевского чрезвычайно интересен для современного музыканта. Большую роль в художественном мышлении композитора играют представления о различных музыкальных инструментах, их значении в развитии музыкального искусства и становлении национального и культурного самосознания. Автор исследует традиции применения различных этнических инструментов. Не оставляет без внимания и семейство духовых инструментов, анализируя традиции их применения в музыкальном искусстве и активно вводя их в собственные произведения. Анализ идей И. В. Мациевского о значении духовых инструментов в музыкальном искусстве, изучение практики применения духовых инструментов в его творчестве способствует формированию представлений о путях разви-

тия современного искусства, что еще раз свидетельствует об актуальности данного исследования.

Интерес исследователей творчества И. В. Мациевского привлекает прежде всего разработанная им классификация музыкальных инструментов на основе системно-этнофонического метода [13]. Его научный подход сравнивается с классификационными системами европейской музыкальной науки, обосновывается фундаментальность идей ученого, его выдающаяся роль в развитии отечественной и мировой школы этноинструментоведения [14, с. 2-3]. Регулярно обращается к теме творчества А. С. Алпатова, изучая ценностный аспект творчества И. В. Мациевского в контексте современного искусства, пытаясь дать искусствоведческую и эстетическую оценку творчества композитора [1, с. 94-98]. Другими исследователями анализируются жанровые и стилистические особенности его отдельных произведений [2, с. 107-132]. Масштабного исследования творчества И. В. Мациевского до сих пор не существует. Вероятно, это связано с тем, что автор самостоятельно достаточно активно излагает основные творческие и научные позиции в интервью [3], статьях [9; 10; 11; 12], книгах [13]. Данная статья является одной из попыток изучения творчества этого выдающегося музыканта и ученого современности.

Цель статьи – обоснование семантического и драматургического значения духовых инструментов в творчестве И. В. Мациевского. Этому содействует решение следующих задач:

- проанализировать практику использования духовых инструментов в мировой культуре;
- выявить основные подходы к трактовке духовых этнических инструментов в теоретических работах И. В. Мациевского;
- проанализировать и обобщить основные принципы применения духовых этнических инструментов в музыке И. В. Мациевского.

Результаты исследования

Игорь Владимирович Мациевский – крупнейший представитель отечественного искусства, композитор, педагог, ученый, доктор искусствоведения, член союза композиторов России и Украины, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, профессор, член-корреспондент Российской академии естественных наук. Закончил консерваторию (г. Львов) под руководством А. Солтыса (класс композиции), стажировку в Ленинградской консерватории на кафедре композиции (класс профессора О. Евлахова) и аспирантуру в РИИИ под руководством профессора И. Земцовского.

Основные произведения И. В. Мациевского: оратория, инструментальные концерты, сонаты, камерно-инструментальные произведения, кантата, симфоническая поэма «Воспоминание» для оркестра, хоровые и вокальные произведения на канонические тексты и на народные слова. Композитором создана музыка к более десяти фильмам. Среди кинопроизведений с музы-

кой И. Мациевского – награжденные многочисленными международными премиями фильмы: «Нескладуха» (1978), «Барабаниада» (1980), «Небывальщина» (1983), «Левша» (1986), «Фараон» (1998), «Сочинушки» (1999), «Сказ о Федоте-стрельце» (2001) (режиссер С. Овчаров); «Данчык» (1989), «Прощанье» (по-белорусски – «Развітанне», 1991), «Такая судьба» («Вось такі лёс», 1992) «Древо вечности» («Дрэва вечнасці», 1994) (режиссер А. Каневский), «Рассыпушка» (1995, режиссер С. Гайдук), «Леонид Филатов. Любовь...» (1998, режиссеры Е. Габец и К. Мурашов) [5].

Доминирующее место в научной деятельности Игоря Владимировича Мациевского занимает изучение традиционной инструментальной музыки целого ряда народов – славянских, тюркских, финно-угорских, а также балтийских. Ученый часто совершал экспедиционные поездки по разным регионам России и ближнего зарубежья, изучал народное инструментальное творчество, способы нотации, изготовления музыкальных инструментов, приемов обучения игре на них. По свидетельству автора, большую роль для понимания семантики народной музыки сыграли знания о бытовой, социальной стороне жизни музыкантов, особенности их мышления, понимания не только музыкальной терминологии и теории, но и духовных основ творчества и жизни в целом. Итогом изучения национальных музыкальных традиций стала авторская исследовательская методология, в основе которой находится системно-этнофонический метод. Ученым были усовершенствованы методы анализа этнической музыки, что позволило сформировать авторский подход в изучении феномена инструментализма как «отдельного вида искусства в сопоставлении с вокальной музыкой, а также искусством театра, хореографии, прозы, поэзии, архитектуры и живописи» [5].

Анализируя музыкальную культуру различных народностей (белорусских, украинских, балтийских, финно-угорских, тюркских и проч.), Игорь Владимирович Мациевский рассматривает музыкальные инструменты в контексте их применения в той или иной сфере жизнедеятельности человека [10, с. 52].

Автор составляет подробную классификацию народной инструментальной музыки, критерием которой является ее функция в жизни человека (земледельца). Рассмотрим, какое место в данной классификации занимают народные духовые инструменты.

1. Инструментальная музыка, связанная с трудом и выполняющая, как правило, прикладную функцию. В сфере деятельности, связанной с трудом человека, преобладает вокальное и, в частности, песенное исполнительство, но, все же, имеют место факты сопровождения коллективного труда игрой на флейте, дудке и других инструментах. Правда, следует заметить, что здесь речь идет не о коллективном, а об индивидуальном исполнительстве на музыкальных инструментах, входящего в обязанность специально поставленного на то музыканта-профессионала.

Говоря о наигрышах, относящихся к трудовой деятельности, но не выполняющих прикладной функции, то можно отметить мелодии исполняе-

мые на дудках (сопровождали белорусских женщин возвращавшихся с полей) или скудучай (закрытых флейтах), которые исполняли литовские крестьяне, возвращавшиеся с трудового дня.

2. *Инструментальная музыка, связанная с охотой и скотоводством (прикладная функция).* Исполнительство на инструментах, в том числе и духовых, получило гораздо большую распространенность в сфере деятельности человека, связанной с охотой и скотоводством. Сюда относятся широко распространенные наигрыши-манки, которые имитировали пение птиц и зов животных, и использовались для заманивания. Тут можно наблюдать широкий выбор труб и рогов (как амбушюрных, так и задействующих голосовой аппарат), использующиеся для охоты на туров, оленей, кабанов, а так же натуральные щелевые флейты для охоты на птиц [11, с. 61].

В пастушеской практике мы видим использование специальных наигрышей, исполняющихся для отпугивания и устрашения диких животных с целью сохранения стада. Примером может служить использование труб у гуцулов. Так же пастухи прибегают к успокоительным наигрышам (славянские, балтийские, финно-угорские и тюркские народы использовали для этой цели преимущественно флейты). Это способствовало спокойному состоянию животных и мерному ритму пастьбы [11, с. 62].

Но пастушеский музыкальный репертуар не ограничивался мелодиями чисто прикладного характера. В течение трудового дня им исполнялись и так называемые мелодии «для себя», которые уже носили и программный характер (произведения о красоте окружающей природы и др.) и часто характер импровизации на известные песни и инструментальные темы.

В связи с этим И. В. Мациевский отмечает своего рода функциональную специализацию пастушеских музыкальных инструментов: на одних – звучат прикладные наигрыши, на других – лирические. Приведем примеры: на трубах и рогах волховские пастухи играли, а на дудках – танцевальные и песенные наигрыши «для себя». Аналогично у украинцев и белорусов. Натуральные трубы в Полесье и Поозерье – сугубо сигнальные инструменты, а флейты – сопилки, чоор (продольная открытая флейта), дудки, ламздяляй, пищалки – лирические [10, с. 54].

Еще более распространенное использование духовых инструментов в быту охотников и пастухов связано с исполнением сигнальных наигрышей. У балто-славянских, тюркских, финно-угорских основными инструментами являются трубы. У белорусов, народов Кавказа, литовцев – шалмеи (язычковый двухсекционный деревянный духовой музыкальный инструмент с двойной тростью).

Сигналы, зародившиеся в среде пастухов и охотников, встречаются и в более поздних формах трудовой деятельности. Как пример, сигнал трубы, означающий окончание рабочего дня у белорусских лесорубов.

3. *Инструментальная музыка, связанная с календарными обрядами (обрядовая функция).* Важное значение в фольклорном творчестве различных народностей имели наигрыши на духовых инструментах, которые оповеща-

ли о времени года и суток. Исполняемый утром костромским или владимирским пастухом наигрыш, возвещал о начале трудового дня, а вечерний – о приближающейся ночи. Наступление нового года гуцулы встречают игрой на трембитах (народный духовой мундштучный музыкальный инструмент, род обернутой берестой деревянной трубы без вентиля и клапанов, длиной до 4 метров) и рогах [9]. Игрой на жалейках отмечали начало и окончание пастбищного сезона карелы и русские. В западной Белоруссии игрой на деревянных трубах оповещали начало осени. У кочевников отмечались начало зимовки и кочевого периода. Тем самым подобные и другие наигрыши становятся носителями определенной информации и для посвященного слушателя являлись своего рода сигналом, побуждающим к конкретным действиям.

Приуроченность к определенным видам труда вызвала соответствующую сезонность, календарность определенных наигрышей и исполняющих их инструментов. Так, импровизации, звучащие на листке, травинке, других свободных аэрофонах, на свистковых флейтах из коры дерева во многих районах России и Украины – атрибуты весны и начала лета, а сами инструменты – весенне-сезонные звуковые орудия пастухов, женщин и детей. Сугубо летними у русских и вепских пастухов являются наигрыши на жалейке, сойте, осине. Время функционирования дудки в Белоруссии – весна, трубы – осень [9].

С трудовым календарем крестьянина сопряжена система его календарных обрядов. Трудовая и обрядовая музыка тесно взаимосвязаны. На восточно-славянских землях зимние обряды более всего сопряжены с инструментальной музыкой там, где значительное место в хозяйственной жизни принадлежит скотоводству. Процесс колядования у гуцулов начинается с ритуальных сигналов трембит и рогов, в тон колоколам местной церкви.

В весенних календарных обрядах из всех восточно-славянских народов наибольшее место занимает инструментальная музыка у белорусов, а также украинцев-полещуков. Под наигрыши на дудках и гармониках заклинали весну песнями и «гуканиями». На Лепельщине на «велик день» трубили в трубы, били в котлы (литавры). В период Пасхи на многих русских и украинских землях была широко распространена игра на флейтах, глиняных и натуральных продольных из коры [9].

Начало летнего пастбищного сезона у скотоводов восточно-славянских и соседних земель (у вепсов, карел, румын) отмечается обрядом первого выхода скотины на пастбище и объединения его в коллективное стадо. В северно-русской, карельской, вепской традициях пастух троекратно обходит стадо и произносит заклинания. В ряде районов при этом играли на трубе или рожке, били в трещотки [11, с. 62].

Обряд проводов лета в Западном Полесье в значительной мере наполнен инструментализмом. Обряд начинался наигрышем-знаком начала осени – «трублением у реки». Его «уныло и горько играл на своей сурме древний полещук, взывая к милосердию богов, прося ли вернуть свет и тепло или же-

лая отпугнуть наступающую злую силу, несущую холод» [13, с. 99]. Затем разворачивалось соревнование в игре на трубах.

Не на периферии инструментальная музыка и в календаре других народов. Она – участница зимних и весенних обрядов латышей и литовцев – ближайших родственников славян. У них народная флейта – ламздялис (род свирели) использовалась при сопровождении церковных действий, а частности, применялась в ансамбле с органом в рождественских службах. На празднике летнего солнцестояния, совмещенного с днем св. Иоанна (Яниса у латышей, Ионаса – у литовцев), музыканты на возвышении трубили в трубы и били в литавры, символизируя появление св. Иоанна [13, с. 101].

4. Инструментальная музыка, связанная с семейными праздниками (обрядовая функция). Важную роль играет инструментализм в семейных обрядах у славянских, равно как и у большинства других народов мира.

Музыкальные инструменты во все времена у разных народов применялись в ратном деле, в военном быту. Трубы, сопели, тулумбасы (ударный инструмент из семейства мембранофонов, разновидность литавр), тимпаны древнерусское воинство, запорожские, донские, черноморские казаки использовали для сигналов, организации войска во время боя и в мирном быту, для создания боевого духа воинов.

Необходимо заметить, что превращение музыкального инструмента и музыкального произведения в символ принадлежности могло иметь или быть следствием другого явления. Инструмент и наигрыш оказались (что было характерно еще недавно для многих народов Сибири, Дальнего Востока) символом принадлежности к роду, темени, местности [13, с. 113].

Использовали игру на инструментах для гадания. Наиболее распространенная форма – гадание о погоде, основанное на влиянии атмосферных изменений на материал, акустические свойства инструмента, распространение звука в атмосфере. Играя «Полонинский наигрыш», гуцул знает: если трембита звучит глухо, в течение суток будет дождю. Звонко звучат канклес (струнный щипковый музыкальный инструмент) – литовец ожидает ясной погоды; матово – будет снег или дождь; а лучшая погода для канклес – теплый вечер, когда «над чердаком садятся воробьи» [13, с. 114].

5. Инструментальная музыка, направленная на передачу эмоций, раскрытие внутреннего мира человека (лирическая функция). Применялась музыкальные инструменты и для любовных чар. Это была одна из главных функций древнейших флейт из костей птиц, млекопитающих и человека. Наигрышами на натуральной открытой флейте-телинке весенними ночами гуцульские парни «витегают дівок» (вытаскивают девок) на улицу, причем девушки чувствуют: и кто играет, и кого зовет наигрыш [13, с. 176]. Заворачивают игрой на балалайке, гармонике, скрипке, дудке своих любимых русские и белорусские парни, что широко отразилось в текстах песен.

6. Инструментальная музыка, связанная с культом (магическая функция). Огромную роль в «колдовских» манипуляциях музыкантов играли действия, основанные на магии – вере в способность человека непосредственно

воздействовать на явления природы, животных и людей. Народные музыканты применяли многообразные магические операции, различные как по целенаправленности (производственные, вредоносные, охранительные, лечебные), так и по структуре. Вепсы, укладывая воск в ствол пастушьего рожка и ограждая его от повреждения, пытались через наигрыши произвести магическое воздействие на скот. Грохотом ударных и труб мордовские музыканты стремились напугать и изгнать проникшего в селение шайтана.

В усилиях человека влиять на окружающий мир музыка используется не только как магическое средство. Велико ее место в заклинании, обращении к помощи могущественных сил. Причем инструментальная музыка выступает часто не только как вспомогательный фактор убедительного на них воздействия, но и как главное средство, своего рода язык, форма обращения, – удобные и понятные этим силам. Мощные ревы труб, треск барабанов, трещоток, направленных на устрашение, отпугивание, сменяются иной формой воздействия: «Тихий глухой гудящий звук вызывает и заклинает духов» [13, с. 178].

Возникла сложная система связей. Музыкальные инструменты и наигрыши становились помощниками человека в его попытках общения с могущественными существами. Исполнитель тем самым надеялся получить какую-либо поддержку или помощь в своей деятельности. Это отразилось в терминологии инструментов и музыкальных произведений, легендах о музыкантах и музыке. На Руси было распространено представление о бесовском происхождении многих инструментов. Характерны изображения чертей, играющих на гудке [11, с. 64].

Обобщая анализ народной инструментальной музыки, автор отмечает, что одно из важнейших мест в жизни народа принадлежит неприуроченной, лирической по существу инструментальной и вокально-инструментальной музыке для слушания. Во многих национальных культурах эта сфера сегодня наиболее широко распространена и актуальна. Она вышла из недр трудовой музыки и хранит ее реликты. Кроме того, реализуясь как «искусство для народа» и решая основную, художественную задачу, лирика выполняет в разных масштабах и ряд иных функций: коммуникативную, воспитательную, сакральную и т. д. [13, с. 213].

В свою очередь, определенными конкретными практическими задачами (например, имитациями птиц) звуковые образы формировали слуховое поле, эстетические вкусы этноса, участвовали в становлении его звукоидеала и музыкально-художественной системы в целом. И трудно, не осознавая контекста, понять такие жанры чисто эстетического предназначения, как белорусские, украинские, польские импровизации, демонстрирующие голоса различных инструментов. Разобраться в пастушеских программных композициях восточно-славянских народов с конгломератом солярных знаков и символов, имитаций пения птиц и сигнальных мелодий, песенных и танцевальных эпизодов. Или уловить семантику казахских и киргизских кюев (традиционная для казахского народа инструментальная пьеса), гуцульских

поэм, не представляя роли символов-оберегов, заклинательных мотивов в образовании их интонационных стереотипов и становлении формы, пусть даже потерявших былую функцию. Не постичь инструментальных сутартинес (старинные литовские песни) с их «птичьими» названиями жанров, отдельных пьес, партий в ансамбле, трубок в комплекте флейты Пана. Мудрено почувствовать юмор комических наигрышей или отдельных их эпизодов. Если не знать интонационную символику пародируемых образов и основ традиционного формообразования, не постижима суть фарса в гуцульских «батарских» (хулиганских) пьесах; не покажутся парадоксальными внезапные отклонения от логики музыкального построения и нелепыми – отдельные интонационные вкрапления в казахские гротесковые кюи типа «Науыскы», если не иметь представления о «нормальном», типовом тексте [9].

Инструментальная музыка играет важную роль в жизни народа, охватывая, по-разному у разных этносов, всевозможные сферы его быта и составляя существенную часть культуры. Инструментальная музыка сопровождала человека на всех этапах его жизни на земле, сопутствовала его будням, праздникам, горю, радости. И выражая помыслы народа, сама активно воздействовала на его духовный мир, эстетику, этику.

Масштаб и грани этого воздействия отразились в поверьях народа, легендах, песнях, сказках, воспоминаниях. Здесь и преклонение перед волшебной силой музыки, любовь и уважение к музыкантам, благоговение перед орудиями их деятельности – музыкальным инструментам, и, вместе с тем, представление о традиционной музыке как явлении своем, доступном и необходимом. Белорусский крестьянин охотно аргументирует такое положение: игра на дудке помогает думать, как «за правду пастаяць» [13, с. 275].

Показательной для понимания авторской позиции исследователя представляется трактовка И. В. Мациевским специфики инструментального исполнительства. Автор считает ее прерогативой мужчин. Профессиональная музыкальная деятельность у славянских, балтийских, финно-угорских, тюркских, большинства других народов почти всегда – мужское дело. Профессионалу приходится часто и надолго отлучаться от семьи, что менее естественно для женщины – хранительницы домашнего очага (аналогично с отхожими промыслами), постоянно бывать на гулянках, свадьбах, улице, в кабаках, что естественнее для мужчин. Деятельность женщин как инструменталистов-профессионалов для традиционного быта – факт из ряда вон выходящий и всегда объясним чрезвычайными причинами. А уж инструменталисты-колдуны, лекари, распорядители обрядов, считают в народе, могут рождаться лишь в определенных семьях, и дар этот наследуется по мужской линии. Здесь мы вновь возвращаемся к возникшей еще при первобытнообщинном строе культовой сфере функционирования инструментализма. Из нее постепенно выделился особый пласт, связанный с атрибутами культа и власти. Не только для совершения ритуала, но и для управления во время и вне его своими соплеменниками жрецы и вожди пользовались музыкальными

ми инструментами. Это тоже способствовало превалированию в ней мужского начала [8].

История знала и периоды матриархата, однако все проявления женского инструментализма характеризует тесная связь с песней. Женское исполнительство на дутаре, дойре, трещотках, кувиклах – обычно вокально-инструментальное. Играя на варганах (кстати, в сугубо интимном общении, не на миру – повсеместно), женщины пытаются даже выговаривать слова. Мужским наигрышам, особенно древним, пастушеским и связанной с ними музыке для слушания, наоборот, свойственна авербальность, ритмическая независимость от слова, собственно инструментальная интонационность, во многом обусловленная строем древнейших аэрофонов. Пастушеские импровизации родились на привольных пастбищах и в долинах горных рек. В таких местностях звук музыкального инструмента был, чуть ли ни единственным, средством общения между (разобщенными десятками километров) пастухами. Эти наигрыши, принесенные в село, живут там самостоятельной жизнью. Они исполняются для слушания, а не для сопровождения песен или танцев. Пастушеская музыка наименее подвержена мутациям под влиянием моды или при более серьезных обстоятельствах. Она сохраняет свой архетип даже при этнической ассимиляции, утере языка, смене жанров, поэтому является ценнейшим материалом для развития современного музыкального искусства [13, с. 394].

В завершении краткого обзора подходов И. В. Мациевского к решению непростых теоретических задач по систематизации научных знаний в области этноинструментария, этнической музыки, напомним, что ученый является не только теоретиком, но и практиком, применяя получаемые знания при сочинении музыки и разработке методики, основанной на применении этнических инструментов в системе дыхательных и физико-гимнастических упражнений, в индивидуальных, групповых вокальных и инструментальных исполнительских опытах, в построении сонорных и мобильных композиций. По мнению композитора, данная методика способствует раскрытию творческих способностей музыкантов при помощи этнических инструментов [7, с. 6].

Предваряя выводы об особенностях применения духовых инструментов в творчестве И. В. Мациевского (на примере музыки к фильмам «Древо вечности», «Фараон», «Сочинушки», «Небывальщина»), отметим, что в творчестве И. В. Мациевского музыка к кинопроизведениям занимает особое место. Эти музыкальные фильмы можно считать равноценными сценической музыки и операми. Следует отметить, что в фильмах «Прощанье» и «Древо вечности» И. Мациевский выступил также как автор сценариев.

Основываясь на высказывании самого автора о том, что музыка для театра «помогает обрести особое мышление, яркость» [3], можно утверждать, что все творчество в области музыкальных кинопроизведений является своего рода лабораторией, в которой вырабатываются новые средства художественного стиля.

Характеризуя творчество И. В. Мациевского в контексте музыки к кинофильмам, можно выделить две сферы бытия и культуры, лежащих в основе композиторской деятельности автора. Первая – это духовно-эмоциональная и религиозная сфера. Вторая, лежащая в основе не только музыки к кинофильмам, но и других произведений, – сфера игровая, связанная с интеллектуальной деятельностью человека в мире людей.

К первой сфере относятся такие произведения, как Симфония-концерт для скрипки и симфонического оркестра «Аз и Я», «Белорусская месса», две трехчастные сонаты для виолончели соло «Вступление в Апокалипсис». Также эта сфера находит свое отражение в оратории «Пам'ять про Лесю Українку», симфонической поэме «Воспоминание» (для оркестра литовских национальных инструментов) и «Elegia» памяти А. Солтыса для трех скрипок. Прямое выражение духовно-эмоциональное начало получает в произведениях: «Пять духовных песнопений», «Modlitwy» (для хора a capella) и Кантате для сопрано, хора и оркестра «Veni, Creator Spiritus», все они написаны на православные и католические канонические тексты.

Относительно музыки к кинофильмам, к этой сфере относится фильм «Древо вечности», с положенной в основу вокальной поэмой «Ноктюрн» (в связи с этим хочется отметить, что поэма написана на текст белорусского поэта А. Гаруна и текст используется в оригинале без перевода. Это характерно для всего творчества композитора: все тексты используются в оригинале без перевода, что, по свидетельству И. Мациевского, дает возможность более полно передать характер и смысл, положенного в основу музыкального произведения, текста.

В целом же в основе драматургии фильма лежит художественный диалог вербального (вокальная партия) и невербального (видеоряд, звучание музыкальных инструментов и звуковой фон). Как полагает Г. В. Тавлай, в данном диалоге заключается основная парадоксальная особенность и композиторского стиля И. Мациевского и близкой ему режиссерской манеры А. Каневского: поначалу несоединимое впоследствии оказывается единственно возможным [16, с. 3]. В связи с этим отметим, что изначально музыка И. В. Мациевского была написана под впечатлением от просмотра кинокадров, отснятых в разные годы кинооператором А. Донцом. Позднее А. Каневский использует музыку и привлекает оператора А. Донца для воплощения своей художественной концепции. Это еще раз свидетельствует о важной роли музыки в драматургии фильма.

Совершается метаморфоза «Ноктюрна» в «Древо вечности». Обращение к жанру ноктюрна в кинопроизведении указывает на его глубокий философский подтекст: по сути, весь фильм представляет собой ночное – а значит лишенное посторонних впечатлений и вызванных ими мыслей – размышление художника о предназначении жизни человека в мире, смысле человеческого бытия. В отличие от многих других музыкальных фильмов И. Мациевского «Древо вечности» не переносит зрителя в иное историко-культурное время или пространство. Не представлено здесь и другое физи-

ческое измерение – микро- или макромир, как это бывает в видовых фильмах о природе. Парадокс художественного переключения состоит в другом. Благодаря сопоставлению образных сфер – пластов природы (лес, отдельные деревья, листва, луг) и культуры (пастух с овцами, здание-памятник, лесник с пилой) оказывается возможным по-новому ощутить пространственно-временные границы происходящего в фильме, осознать смысловые константы существующего за пределами кинопроизведения – в жизни. При отсутствии в художественном языке фильма чистого символизма обращает на себя внимание характерная для видеоряда знаковость.

Множество заложенных в нем смыслов отражают архетипический уровень прочтения всего содержания композитором и режиссером и понимания его зрителем и слушателем. Образ дерева – ключевой в художественной концепции поэта, композитора и режиссера – воспринимается в фильме как символ вечности, знак высшего духовного начала. Благодаря музыкальному ряду жизнь дерева – от юного, молодого, свежего ростка до срубленного ствола и сухого пня – соотносится в фильме с жизнью человека, жизнь леса – с силой жизни рода, жизнь природы – со временем культуры. Контрасты высокого природного и приземленного человеческого в равной мере тяготеют к космосу, гармонии, порядку. Это достигается мастерскими приемами сочетания визуального и музыкального. Таким образом, в визуально-музыкальном целом передается образ души и ее предназначения – устремленности к Богу и вечности. Все стихии и первоэлементы бытия, силы природы и времена года, передаваемые вневременным циклом жизни дерева, проходят в течение всего фильма в качестве важнейших смысловых рядов.

Благодаря соединению видеоряда и музыки земля изображается плодородной, цветущей и покрытой зеленью, а также сухой, потрескавшейся и обезвоженной или уснувшей под снегом, ветер – как *perpetuum mobile* природы, с шумом пронесшийся в листве и видимый в движении крон деревьев. Воздух и воздушное пространство воспринимается как живое дыхание невидимых участников происходящих событий; огонь – как солнечный свет, пронизывающий и питающий собой все живое; вода – в виде пролившегося на лес живительного дождя.

Весь цикл времен года – весна, лето, осень и зима – представлены в изображении природы как цепь рождения, роста, кульминации и сна – смерти, дающей начало новой жизни. Рождение в этом ключе понимается как возрождение – пробуждение, казалось бы, ушедшего навсегда. Сочетание музыки, текста и видеоряда указывает и на христианский характер символики фильма, в котором «заботливая рука» может выступать как знак Бога, «живительный сок» – как символ Святого Духа, «раны» – как обозначения грехов и болезней. С помощью таких многозначных символов передается тайная, сокровенная, на первый взгляд незаметная, но единственно важная истина, постигаемая лишь творческим путем, – высшая истина о гармонии жизни и смене поколений, в которой сочетается вечная боль и скорбь об умерших и

радость о рождающихся, будь то деревья или люди. В связи с этим «мощь и покой» воспринимаются семантически как закон жизни, ее вечная мудрость.

Переживание происходящего с деревом, деревьями, природой, как и памятниками культуры, далеко не всегда идиллично, лирично или романтично, порой оно носит оттенок трагизма. Это весьма существенная линия в творчестве И. В. Мациевского, она связана с обращением композитора к памяти ушедших – деятелей литературы и искусства, представителей культурных традиций, учителей, друзей. Отсюда – скрытый смысл фильма, заключенный в его «втором» (но на самом деле первом) плане, который обращен к человеку, его месту в истории и культуре, его отношению с природой. Парадокс «Древа вечности» состоит в том, что в фильме практически нет персонажей – людей, однако ясно, что все в нем – о человеке и для человека. Лирический герой – выступающий то как сочувствующий или строгий наблюдатель, то как соучастник событий, постоянно находится рядом, хотя его и не видно. Главный след и знак его присутствия – это голос певца, исполняющего вокальную поэму.

Символично использование духовых инструментов в музыке фильма: как отмечает В. И. Лисовой и А. С. Алпатова «на фоне звучания вибратона тембр флейты воспринимается как символ жизни, отдельной трубы или ансамбля труб – воспоминания о боях и смерти, колоколов – осеннего умирания и весеннего пробуждения дуба или исчезновения ручья как его смерти и возрождения в реке, хора (в его тембровой имитации с помощью синтезатора) – повествования о жизни дерева и леса» [5].

В связи с представлением И. Мациевского об особой роли игрового начала в музыке и художественной деятельности далеко не случайным оказалось его сотрудничество с режиссером С. Овчаровым, в фильмах которого в полной мере раскрывается смысл традиционной народной, в том числе смешовой культуры. В контексте проявления в музыкальных фильмах И. в. Мациевского действенного игрового начала заслуживает внимания анимационно-игровой фильм «Фараон», в котором наряду с использованием двумерной компьютерной графики сочетаются элементы кино, телевидения, театра, мультипликации и клоунады.

В связи с этим фильмом обратим внимание еще на одну особенную, парадоксальную черту музыки И. Мациевского: в «музыкальных путешествиях» функцию своеобразного «музыкального транспорта» выполняет музыкальный инструмент, служащий средством перемещения музыканта и слушателя в другие миры. Отметим, что именно в этом качестве музыкальный инструмент воспринимается в традиционных культурах многих народов мира – следы такого отношения отражаются в зооморфной (лошади, птицы) и предметной (лодка и другие древние транспортные средства) символике инструментов.

В «музыкальном путешествии» в фильме «Фараон» арфа выступает как колесница, на которой и композитор, и слушатель переносятся в мир древнеегипетской культуры, а арфист – как возничий, способствующий этому пе-

ремещению. Эти образы неожиданно пересекаются с платоновскими, представленными философом в диалоге «Федра». По этому поводу А. Ф. Лосев замечает: «Учение Платона о душе излагают обычно скучно и мертвенно. Забывают, что души людей и богов – это крылатые колесницы в их вечном движении по небу. Колесница человеческой души управляется возникшим, или разумом» [6, с. 272]. В начале фильма звуки флейты и арфы, нося некий повествовательный и архаичный характер, открывают перед нами дверь в мир древнего Египта.

Музыка сопровождает стремительно развивающуюся судьбу главного героя: его влюбленность, свадьбу, конфликты семейной жизни, смерть, мумифицирование и похороны. Флейте поручена лирическая мелодия, которая словно арка обрамляет фильм. Режиссер поддерживает видеорядом идею арки: появляется фигура египтянки, которая исполняет гимнастический «мостик», перерастающий в иерархию надстроенных друг над другом тел (ассоциирующихся со сводами земли и неба). Мелодия флейты пентатонична, однако, она постепенно расширяется, появляются широкие интонационные ходы (больше сексты), внедряются хроматизмы. «Осовременивание» архаической ладовой структуры носит игровой характер, композитор и режиссер постоянно проскальзывают сквозь преграды времени: египетский жрец на храмовом изображении может превратиться в гаишника, пассажиры ладьи – уподобиться сутолоке и сумятице общественного транспорта, возлюбленная героя может читать книгу. Тембр флейты сочетается в фильме с природными звуками. Ночную сцену озвучивает флейта и сверчок, утром в мелодию флейты вторгается крик петуха, дневная сцена встречи героя с девушкой происходит на фоне лирической мелодии флейты и пения птиц.

Музыкальная драматургия фильма построена на контрастах «живой», в том числе реконструированной архаической, и «искусственной» – современной электронной музыки, а также на противопоставлении и взаимодополнении разных инструментальных тембров или регистров одного инструмента, на контрасте фактурных приемов. В организации музыкального текста ведущую роль играет сопоставление звуковых планов-пластов, благодаря которому стилевое переключение из древней культуры в современную (вплоть до популярной музыки и звуков города) и обратно также может трактоваться как путешествие-переход в «параллельные миры» или «путешествие во времени» (в этом случае музыка выступает и как своеобразная «машина времени»). Оживают рельефные изображения на стенах храма, оживает для современного человека далекий мир древней культуры, а музыка приближает эти «угасшие» миры к слуху и сознанию человека.

Обращаясь к использованию этнических инструментов, обращают на себя сочинения автора, созданные для кинокартин. В фильме «Сочинушки» (режиссер С. Овчаров) в самом начале на экране появляется шкатулка, выполненная в стиле жостовской лаковой миниатюры, исконного русского промысла. Она вводит зрителя в мир старины и в то же время – в мир необылиц и шуток. Принцип начала действия совпадает с «Фараоном»: прошлое

(застывшее и заостеневшее в памяти) оживает. Этому «воскрешению» ушедшего способствует живая трепетная музыкальная интонация. В ней солирующим инструментом является жалейка, традиционный этнический (славянский) инструмент, часто применяемый в крестьянском музицировании. Еще одной общей чертой музыки к фильмам «Фараон» и «Сочинушки» является принцип использования инструмента в качестве «музыкального проводника». Если в фильме «Фараон» в роли «музыкального транспорта» выступает арфа, то здесь этим инструментом является жалейка (в заключении фильма мы снова услышим ее звучание, так же как слышим звучание арфы в завершении фильма «Фараон») Наряду с жалейкой используется в музыке этого фильма гудочки, пастушеский рог.

Общая концепция фильма – стилизованное и изображение крестьянской жизни, в которой присутствуют фольклорные персонажи (Емеля на печи, щука в проруби), деревенские празднества (свадьба).

Фильм имеет четыре раздела, каждый из которых располагается в общем замысле по принципу «матрешки»: начало каждого раздела – поочередное раскрытие маленькой шкатулки, содержащейся в одной большой шкатулке. Так же и четыре эпизода фильма составляют один большой художественный проект, посвященный народной жизни, ее сказочным и бытовым персонажам, обрядовым действиям.

Действие первого раздела начинается с изображения Емели на печи, вытягивающего руку до невероятных размеров, чтобы, не поднимаясь с печи, дотянуться до желаемого. Эти кадры «сказочной вытягивающейся руки» сопровождаются веселым наигрышем балалайки с вплетающимися звуками той же жалейки и пастушеского рога. В дальнейшем шутливость (и вместе с тем метафоричность) действия подчеркивается тем, что крестьяне вдруг взмывают в небо, возносятся выше крыши дома во время танца, словно в картинах Марка Шагала. Их движения пародийно ограничены веревочками, тянущимися от мужских тел к рукам сидящих за столами жен.

Второй раздел – любовная сцена, сопровождаемая звуками городского романса. Здесь царствует гитара как инструмент салонного музицирования.

Третий раздел – свадьба. В сцене деревенского гулянья применяются традиционные духовые инструменты (флейты, жалейки). Здесь они исполняют плясовые мелодии, сопровождающие свадебную церемонию. Присоединяющиеся ударные инструменты увлекают в этот пляс марширующих солдат и даже похоронную церемонию. Мистическая кульминация фильма – решенная в «гоголевском» духе сцена: в темном поле продвигается процессия с покойником. Неожиданно он встает из гроба (именно в фольклоре присутствует огромное количество «страшилок», которые хорошо знал Н. В. Гоголь и использовал в сюжетах своих произведений).

В связи с этим отметим особый художественный контекст используемый композитором мелодий. Музыка, носящая ярко выраженные фольклорные черты (интонационный строй, инструментарий), дополняет сюжет, который решается в традициях русского балаганного театра [4, с. 4]. Здесь при-

сутствуют черты скоморошества, ярмарочности (народное гулянье – свадьба), гротеска, сатиры, небылицы. Подвыпившие мужички взлетают из-за стола к небу как воздушные шарик. Их движения пародийно ограничены веревочками, тянущимися от мужских тел к рукам сидящих за столами жен. Позднее эти же мужички вместо тройки лошадей, летя по воздуху, тянут за собой сани с крестьянами. Трагический и вместе с тем комический эффект вызывает у зрителя похоронная процессия, которая вместе с «воскресшим» покойником под звуки плясовой присоединяется к народному гулянию. Элементы смеховой культуры имеют немаловажное значение в жизни народа и искусства. К примеру, именно скоморошество являлось важной составляющей русского фольклора. Благодаря ему получили свое развитие театр и другие формы культуры на Руси. Сатирическое свойство музыки композитора как раз очень широко проявляет себя именно в кинофильмах и представляется очень органичным в рамках данного произведения.

Четвертый раздел – Ночь. Хоровая сцена – сбор урожая (гигантского яблока) – сопровождается звуками жалеи. В конце фильма на деревенской площади появляется большая «метафизическая» дыра, пропасть в мир ирреального.

Модернизация архаики неслучайна. Как отмечает А. С. Алпатова в статье «Метаморфозы архаики в современной культуре и музыке», творческое воссоздание в современных произведениях архаических форм и элементов традиционной музыки, приемов работы со звуковым материалом можно определить термином «неоархаика» [1, с. 13]. Архаические сюжеты (мифология, эпос, исторические предания, легенды, сказки) и мифические существа (божества, герои, персонажи) часто применяются композиторами XIX-XX вв. Среди наиболее известных назовем Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева. Как отмечает Г. В. Тавлай в статье «Архаика и авангард в этнической традиции и массовой культуре», «авангард существует внутри самой традиции всегда. Он предопределяется универсальным законом саморазвития, самоорганизации фольклорных явлений, подверженности их трансформации, вариантным преобразованиям различного толка» [15, с. 15].

В современной музыке применяются архаические приемы работы со звуком:

- звукоподражание природным звукам при помощи голоса и/или музыкального инструмента – В. Гаврилин, С. Губайдулина);
- бормотание, многократный повтор звука как средство введения слушателя в экстатическое состояние, унисонное пение-скандирование хора (К. Орф, Б. Барток);
- звучание реконструированных архаических и традиционных музыкальных инструментов или подражание ему с помощью современных технологий (Тан Дун, И. Мациевский).

Принцип стилизации воплощается в музыке к фильму «Сочинушки» в выборе выразительных средств: видео- и аудиоряды взаимодополняют друг

друга: фольклорные мотивы в изображениях деревенских празднеств (лубок, народные промыслы – шкатулки Жостово, Городец) сопровождаются тембрами этнических инструментов, интонациями народных наигрышей и попевок. Синтез музыкального и вербального рядов способствует усилению впечатления от художественного произведения.

Многогранно использование духовых инструментов, в том числе традиционных – флейт, жалеек и др., в фильме «Небывальщина» (режиссер С. Овчаров). Здесь инструменты появляются в самом разнообразном сюжетном контексте – это и колыбельная, и сцена поиска жены мужа, образ изобретателя, мечтающего построить летательный аппарат, и образ знойной пустыни. Медные духовые инструменты используются в привычной для себя манере и сопровождают батальные и военные сцены.

Характерное музыкальное воплощение образа ребенка в «Небывальщине» – от вокальной колыбельной до инструментальной (исполняемой на традиционной флейте) мелодии, звучащей во время его исчезновения, – затрагивает проблему отношения И. В. Мациевского как композитора и ученого к вокальной и инструментальной музыке в целом. Звучание человеческого голоса в фильме связывается с земной, изобилующей разнообразными событиями жизнью героев, тогда как сольная или ансамблевая инструментальная музыка звучит во время событий, решающих судьбы героев и потому открытых в мир Вечности. Такое понимание мастером сути вокальной и инструментальной природы музыки уходит корнями в изучаемые им музыкально-культурные традиции разных народов, в контексте архаических пластов которых инструментальная музыка трактуется как воплощение высшего – Божественного начала, тогда как вокальная выступает в качестве важнейшего, но человеческого, земного средства общения с ним.

В связи с этим показательно, что к работе над многими музыкальными кинопроизведениями И. Мациевский подошел не только как композитор и исследователь, но и с позиции музыканта-исполнителя. В отдельных фрагментах фильма «Левша» звучит голос композитора, исполняющего романсы, а в фильме «Небывальщина» музыка создавалась композитором без подготовки и предварительных записей – как живое сопровождение видеоряда, своеобразная музыкальная импровизация-ансамбль с героями фильма. В этом смысле особого внимания заслуживает факт его собственной игры на традиционных флейтах в эпизоде поиска главными героями (мужем и женой) друг друга. В этом же фильме можно услышать и звучание основанного И. Мациевским в 1980-х годах Ленинградского камерного фольклорного ансамбля, ставшего лауреатом XII Всемирного Фестиваля молодежи и студентов [5].

Выводы

Проанализировав практику использования духовых инструментов в мировой культуре, отметим, что они с древнейших времен играли важную

роль в жизни человека. Применяемые в ритуалах и бытовой практике, они выполняли магическую, воспитательную, развлекательную, прикладную функции.

На основе анализа теоретических работ и музыкального творчества И. В. Мациевского было выявлено, что этническая музыка понимается им как средство для формирования духовного опыта современного человека, как импульс для обновления жанрового своеобразия и музыкально-выразительных средств композитора и исполнителя. Не менее существенным является потенциал архаического искусства в процессах творческого взаимодействия композитора и слушателя, зрителя.

Проанализировав и обобщив основные принципы применения духовых этнических инструментов в музыке И. В. Мациевского, можно сделать вывод о семантическом (содержательном) и драматургическом значении духовых инструментов в творчестве И. В. Мациевского:

- они являются средством национальной идентификации;
- при помощи реконструированных этнических инструментов или их реконструированного звучания можно «путешествовать во времени», ощутить аромат ушедших времен, войти в звуковой мир древней музыки;
- этническая музыка содержит ценные возможности для раскрытия креативных способностей музыкантов, великолепно вписывается в экспериментальные проекты. Этнический инструментарий, характерные приемы игры, предоставляют композитору и исполнителю разнообразные творческие возможности слияния различных культурных традиций, создания политекстуальных произведений и обогащения содержательного аспекта художественного образа, артистического самовыявления.

Этническая музыка является для И. В. Мациевского феноменом, достаточно устойчивым к идеологическим влияниям. Одна из основных ее функций – быть средством национальной идентификации, гармонизации отношений человека с миром природы и социумом. Инструментарий, применяемый в этнической музыке, актуален и в современном искусстве. Он позволяет «вернуться к истокам», к средствам и приемам фольклорного творчества, укоренить свое художественное сознание в мире преданий и традиций. Этнический инструментарий является для композитора средством «путешествия во времени», позволяющим понять культуру ушедших цивилизаций и сделать ее жизненным импульсом для творчества.

Перечень использованных источников

1. Алпатова А. С. Метаморфозы архаики в современной культуре и музыке / А. С. Алпатова // Архаика-авангард : материалы Международного научно-практического симпозиума, г. Санкт-Петербург, 2-5 декабря 2013 г. – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств. – С. 11-14.

2. Боброва О. «Пять духовных песнопений» И. Мациевского в контексте музыки к литургии святого Иоанна Златоуста / О. Боброва // Музыкант в

традиционной и современной культуре: к 60-летию И. В. Мациевского : материалы международного симпозиума, Санкт-Петербург, 17-20 дек. 2001 г. / [сост.: Д. Абдулнасырова и др.]. – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 107-132.

3. Гаврилина С. Игорь Мациевский: музыка – это переход в параллельные миры [Электронный ресурс] : интервью И. В. Мациевского со С. Гаврилиной / С. Гаврилина // Невское время. – 2013. – 21 июня. – Режим доступа: <http://goo.gl/P5mCgd>. – Загл. с экрана.

4. Заржецкий В. В. Традиции балагана в русской современной драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Русская литература / В. В. Заржецкий. – Москва, 2006. – 24 с.

5. Лисовой В. И. Музыкальное путешествие как феномен творчества Игоря Мациевского [Электронный ресурс] / В. И. Лисовой; А. С. Алпатова // Музыкальная наука на постсоветском пространстве : сайт Международной Интернет конференции. Российская академия музыки имени Гнесиных. – Режим доступа: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=277.html>. – По состоянию на 24.02.2016. – Загл. с экрана.

6. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – Москва : Музгиз, 1960. – 304 с.

7. Мациевский И. В. О креативных факторах древнейших пластов этнической и исторической музыки в современной творческой практике / И. В. Мациевский // Архаика-авангард : материалы Международного научно-практического симпозиума, г. Санкт-Петербург, 2-5 декабря 2013 г. – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств. – С. 5-7.

8. Мациевский И. В. Инструментализм как явление мужской музыкальной традиции / И. В. Мациевский // Мужчина в традиционной культуре Поволжья. – 2003. – № 16. – С. 131-134.

9. Мациевский И. В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция / И. В. Мациевский // Музыкология. – 2007. – № 7. – С. 157-184.

10. Мациевский И. В. Народный музыкальный инструментарий и методология его исследования / И. В. Мациевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 34-62.

11. Мациевский И. В. О взаимосвязи инструментария и инструментальной музыки в процессе исторического развития культуры / И. В. Мациевский // Вопросы инструментоведения. – 1995. – Вып. 2. – С. 60-66.

12. Мациевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции / И. В. Мациевский // Современность и фольклор. – Москва : [Б. и.], 1977. – 348 с.

13. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

14. Свободов В. А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / В. А. Свободов. – Санкт-Петербург, 2010. – 48 с.

15. Тавлай Г. В. Архаика и авангард в этнической традиции и массовой культуре / Г. В. Тавлай Архаика-авангард : материалы Международного научно-практического симпозиума, г. Санкт-Петербург, 2-5 декабря 2013 г. – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств. – С. 15-16.

16. Тавлай Г. В. Предисловие к сборнику «Маціеўскі Ігар. Пецяўбургкі дыяреюш для голаса і фартэпіяна» / Г. В. Тавлай. – Санкт-Петербург : [Б. и.], 2004. – С. 3-4.

© М. Л. Зайцева

Back to the roots: features of ethnic instruments in Igor Matsiewski's works

Zaytseva Marina

*Maimonides State Classic Academy, Professor of the Department of History and Theory
of Performing Arts, Doctor of Sciences (Arts), Russia*

Abstract. The article scientifically substantiates the artistic challenges posed in the outstanding Russian composer and music – theoretician I. V. Matsiewski's creativity. The features of wind instruments interpretation in I. V. Matsiewski's scientific works and application of folk wind instruments in the music for the films "The Tree of Eternity", "Pharaoh", "Sochinushki" and "Believe It" are discovered. It is proved that the use of ethnic wind instruments in I. V. Matsiewski's music gives them a special semantic and dramaturgical value, contributes to the product becoming a multicultural text.

Keywords: modern art, Russian music of XX-XXI century, ethnic music, ethnic musical instruments multicultural traditions, Igor Matsiewski.

© М. Zaytseva