

Зубенко А.И.

студент,

Научный руководитель: Маркова Е.Н.

профессор, доктор искусствоведения,

Одесская музыкальная академия имени А.В. Неждановой

ЖАНР РЕКВИЕМА В СВЯЗИ С ПРОИЗВЕДЕНИЕМ АХМАТОВОЙ И МУЗЫКОЙ К НЕМУ

Жанр реквиема занял исключительно важное место в искусстве Нового времени и новейшей эпохи, причем по наблюдению многих исследователей этой типологии, в том числе показательна работа Ерохиной И. [1], является театрализованным реквиемом, генезис которого связан с заупокойной мессой, соответственно с православной панихидой.

В творчестве Анны Ахматовой, как и в искусстве выросших из символизма представителей Серебряного века, ссылки на музыкально-типологические данности часты (прим: «Песенка», «Песни последней встречи», «И мальчик, что играет на волынке», «Колыбельная», «Новогодняя баллада», «Музыка», «А как музыка зазвучала» Ахматовой как прямые указания на музыкальную сущность). Закономерен и реквием, вызванный к жизни запечатлением судьбы ее сына, гениального Льва Гумилева, пережившем арест и ожидание расправы.

Н. Лейдерман в своей статье «Время и величие скорби» описывает ситуацию, сложившуюся вокруг трагедии Ахматовой-матери: «О жанре ахматовского «Реквиема» высказываются разные суждения. Одни исследователи называют его лирическим циклом, другие возражают («Реквием» не обычный цикл стихотворений, а скорее поэма с огромным эпическим размахом), третьи предпочитают уйти от жанровых дефиниций, заместив их неопределенным обозначением – «некое органическое целое». Однако ни те, ни другие, ни третьи не приводят сколько-нибудь серьезных аргументов в пользу своей точки зрения. А ведь проблема жанра – ничуть не формальное дело: это вопрос о типе образа мира, который объединяет все компоненты произведения в единое художественное целое, а значит ощущение (или узнавание) жанра дает ключ к той системе условностей, которая формирует образ мира и делает пластически осязаемой и зримой авторскую концепцию» [2, с. 217].

Сама поэма состоит из обозначенных поэтессой 7-ми строф, но им предшествует еще 4, из которых первая это общая идея изречения. Далее следует «Вместо предисловия», которая является литературной прозой без рифмовки, но ритмически упорядоченной. Разделы Реквиема выстроены в сюжетной логике картины ареста, ожидания суда и свершения приговора. И здесь слышится 10-частная симфония в церковном, а не в музыкально-типологическом проявлении, где уподобленность 10-частной «Турангалилле» Оливье Мессиана, симфонии-мистерии, литургийной симфонии по определению автора осуществляется в согласовании смертной боли матери и над-человеческой жестокости.

Первый раздел из вступительных 4-ех, который является эпиграфом, сделан в стихотворном варианте и задает хорей, который является одним из ведущих ритмических типов сочинения в целом. Однако, это метрическая сетка, музыкальным языком, стиха. Эпиграф в данном случае не только сюжетная завязка. Он привязывает место, время и действие, а также является своеобразным смысловым и музыкальным ключом произведения. Строки (из стихотворения 1961 г. «Так не зря мы вместе бедовали...»), являются неким признанием в сопричастности ко всем бедствиям родной страны. Автор честно признаётся, что вся её жизнь была тесно связана с судьбой родной страны, даже в самые страшные периоды.

Важно, что именно в двух частях поэмы мы слышим голос Поэтэссы, сливающейся с голосом лирической героини, создающим совокупность личного и событийного, индивида и воплощения идей времени и мира. Сознание Поэтэссы совмещает эти пересечения, ибо только творцу дано описать это по Лихачеву [3, с. 213]. В стихотворных строках Посвящения на первый план выходит вновь ритмика хорей, который является эмоциональным тоном не-спокойствия. Второй план – торжественный тонус четырехстопного педанта. И, наконец, третий ритмический узор – эпическая интонация и одновременно интонация плача, наличие которого укореняется низким акцентом и связано с интонацией причитания.

Во фрагменте «Вместо предисловия», где поэтесса указывает на обстоятельства, побудившие ее к написанию произведения, мы получаем нерифмованное изложение, но в то же время как художественный текст ритмически-упорядоченное. Здесь мы видим трехстопный размер, который весьма отличается по месту акцента. Фактически 4-ре строфы введения являются аналогом смысловых позиций православной панихиды, открывающейся «начальными молитвами». От эпиграфа, как такового вступления проходит вторым, третьим планом лирическая трехдольность, которую мы называем вальсовой музыкой стиха.

Музыка к Реквиему требует особого рода тонкости и чуткости со стороны композитора, поскольку указанные музыкальные аналогии в реальном озвучивании композицией оказываются отодвигаемыми. Таким примером для нас является произведение «Реквием по Ахматовой» композитора Владимира Швеца, который был создан 1970-90-ые годы, знаменуя восхищение этическим величием и нравственным величием поэтессой-матери.

Владимир Афанасьевич Швец пытается максимально обозначить стихи, не нарушая их ритмо-интонационной цельности, вкладывая их звучание в голос на паузе фортепианного или хорового сопровождения. Естественно композитор использует не все стихи Реквиема Ахматовой. Он сокращает вводные тексты, сосредотачиваясь на сопоставлении материала 1-ого 7-ого и 10-го номеров Реквиема. Распятие (№ 10) выделено также хоровым звучанием, однако эти все вступления хора даны по принципу. В результате музыка Реквиема охватывает совокупный образ плача, оттененного торжественной четырехдольностью и Вагнерианскими гармониями. Опыт написания данного произведения на стихи

Ахматовой підкриваєт невелирнотну слононоть слонононя музикальної копозицією на слова гениального поетического наполнения.

Л. М. Ельницкая считает, что более устойчива тенденция видеть в «Реквиеме» поэму и ссылается на Е. Эткинда, который, анализируя композицию произведения, пришел к выводу о тщательной продуманности «Реквиема» в целом и деталях. «Реквием» подчинен закону симметрии: нельзя ничего прибавить или отнять, не нарушив пропорциональности частей и их равновесия. По мнению исследователя, более всего «Реквием» приближается к «Двенадцати» А.А. Блока. Ахматова, как и ее старший современник, также следует принципу монтажа отдельных лирических стихотворений в лирической поэме.

Таким образом, жанровые особенности «Реквиема» во многом определяются доминирующей в поэме фольклорной стихией – «вечными образами» фольклора. Кстати, тесную связь поэмы с фольклором подтверждает и та особая форма, в которой существовал этот художественный текст долгие годы: хранение произведений исключительно в памяти является исконной особенностью фольклора. Выявляя зависимость жанровой природы произведения от «фольклорных» установок автора, следует все же учитывать, что реконструкция фольклорного образца (в данном случае – причети) может идти у Ахматовой и нетрадиционными путями, не исключая и самые неожиданные. С этой точки зрения интересно проследить, как именно преломляются в «Реквиеме» особенности и другого жанра фольклора – колыбельной.

Список использованных источников:

1. Ерохина И. Гений и злодейство: пушкинский подтекст в ахматовском «Реквиеме» // Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения. Июль-август, 2006. – С. 198-219.
2. Лейдерман Н. Время и величие скорби: «Реквием» в контексте творческого пути А. Ахматовой // Урал. Ежемесячный литературно-художественный журнал. Декабрь. 1994. – № 12. – С. 217-219.
3. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971. – 145 с.

Іванова Д.Ю.

магістр,

Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКЕ ПІЗНАННЯ СХІДНОГО СВИТОГЛЯДУ ЯК ШЛЯХ МОДИФІКАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

XXI століття – століття гуманізації. «Гонка озброєнь» поступається «гонці» за культурні досягнення. Глобалізація в сфері культури відображає суттєво новий підхід до світової інтеграції. Оскільки, саме в культурних надбаннях виражається світогляд нації, пізнання в цієї області більш за інше зближує народи, та впливає на розвинення толерантності. Окрім вивчення особливостей світосприйняття різних етнічних груп, залучення світових спеціалістів до