

ФБГОУ ВПО «МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ имени Н.П.ОГАРЕВА»

*На правах рукописи*

**Радзецкая Ольга Владимировна**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО МОРДОВИИ КАК ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ  
ФЕНОМЕН**

24. 00. 01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Научный консультант  
заслуженный деятель науки РФ  
доктор философских наук  
профессор  
**Воронина Наталья Ивановна**

Саранск – 2014

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА I КОНЦЕПТОСФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭТНОСА</b>	
1.1 Внутренние и внешние иновлияния на музыкальное искусство этноса.....	25
1.2 Соотношение целого и частного в региональной и этнической музыке.....	50
1.3 Музыкальная пассионарность этнических культур.....	72
1.4 Самость как смысловая составляющая творчества .....	92
<b>ГЛАВА II ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДОВИИ</b>	
2.1 Хронотоп вокально-хоровой музыки.....	111
2.2 Исторические контексты музыкального театра.....	134
2.3 Специфика инструментальной музыки .....	160
<b>ГЛАВА III МОРДОВСКИЙ КОМПОЗИТОР Н.В. КОШЕЛЕВА: ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ</b>	
3.1 Сокровенный мир музицирующего человека.....	189
3.2 Композиторская палитра Н.В. Кошелевой.....	210
3.3 Героическое и лирическое в музыке балета «Алена Арзамасская» .....	234
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>260</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	<b>269</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	<b>302</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Музыкальное искусство этноса – яркое и самобытное явление современного гуманитарного пространства. Его богатая творческая природа дает возможность представить большое разнообразие смысловых ориентиров, в которых затрагиваются важные вопросы бытийных основ, их влияния на мышление и сознание «человека музицирующего» (И.И.Земцовский).

Рассматривая музыкальное искусство Мордовии как этнокультурный феномен двух субэтносов – мокши и эрзи, необходимо отметить связь времен, формирующую художественное мировоззрение, сопутствующую процессам созидания и творчества. Этническая красота музыкального мира Мордовии, индивидуальная стилистика и колорит его звуковой палитры - характеристики единой творческой системы. Она образуется по принципу совокупности ведущих направлений в ее развитии, что, в итоге, позволяет говорить о *концептосфере музыкального искусства этноса*, которая до сего времени не была предметом исследования. В качестве концептов, формирующих это явление, одним из первых следует назвать *внутренние и внешние иновлияния*, действие которых происходит в пространственно-временных взаимоотношениях глобального и локального, фольклорного и академического, универсального и особенного. Контрастность и сопоставление культурно-музыкальных традиций ведет к их взаимному слиянию, обогащая этническую символику и менталитет.

*Феномен регионального музыкального искусства* – это особая форма бытия общенациональной культуры, обращенная к самопониманию, саморазвитию и самоощущению каждой из этнических народностей ее составляющих. Развиваясь в диалектическом постоянстве, они уподобляются живому организму, чье творческое долголетие находится в неразрывном единстве целого и частного.

Яркой музыкальной характеристикой Волго-Уральского региона является

мордовское народное многоголосие. По своей природе – это гетерофония монодийного вида, диафония, двух-, трех-, четырехголосная бурдонная полифония. Ритмическая организация музыкального языка мокши и эрзи относится к классу цезурированных форм, близких по своей природе к музыкальному фольклору юга России. В свадебных напевах удмуртов, в эпических песнях карелов, в колыбельных песнях мари и води, в эстонских крестильных, рождественских, трудовых и других напевах обнаруживается ладовая основа из трех звуков в объеме большой терции с тоновой опорой на нижний край звукоряда. Подобные переключки свойственны и народным инструментам, таким как мордовская скрипка: на мокшанском языке *гарзе* и *стрепка*, на эрзянском - *кайга* (гайгемз - звенеть).

Региональные характеристики усиливают евразийский потенциал этнических музыкальных миров, осуществляя их формирование на уровне локального месторазвития, что существенно конкретизирует их соотношение. Сопутствующие этому процессу взаимовлияния, интеллектуальные и духовные импульсы, пронизывают все творческие сферы региональной и этнической музыки, оставляя в них характерные черты и приметы времени.

Исторические хроники этнических культур близки к пониманию *роли личности композитора*, как фигуры, обладающей мощной силой энергетического воздействия. Концепция Л.Н. Гумилева о пассионарной теории этногенеза расширяет границы творчества, объясняет процессы культурной эволюции и обращена к человеку, его внутреннему миру, мировоззрению и кругозору.

Становление этнических композиторских школ в XX в. переживало подлинный расцвет и не имеет аналогов в других эпохах. Региональные композиторские школы превосходят свой этнический масштаб, пассионарно преображая его облик. Благодаря этому, академическая музыка Мордовии остается актуальной, находится в состоянии повышенного творческого тонуса.

В этой связи самость глубоко и пылливо воспринимает окружающий мир, оказывает влияние на внутреннее развитие человека, расширяя границы до определения «целого народа» в музыкальном пространстве (уникальная



«личностная» культура). Самость как архетип этнического сознания формирует его особую творческую ауру, духовно-нравственные опоры, фольклорные традиции.

*Самость в музыке* – это всегда созидание, начало и движение вперед. Это – личность и ее индивидуальные качества. На этом пути человек познает собственное «Я», прикасается к духовным материям, становится философом и мыслителем. Эволюция самости в русле евразийских музыкальных традиций позволила этническим композиторским школам обрести свой почерк и стиль, создать свою творческую систему.

Отсюда по-новому воспринимаются закономерности и слагаемые мордовского музыкального искусства. Их концептуальность гибко вписывается в философию нового времени, идущую от глобальных структур к их составляющим.

В целом же, основное содержание *концептосферы этнического музыкального искусства* рассматривается в диссертации с точки зрения целого и частного, закономерного и специфического. Наиболее четко характер этих взаимоотношений проявляется во внутренних и внешних иновлияниях, в пространственно-временной динамике, в которой отдельные этнические величины складываются в единое творческое множество.

*Вокально-хоровая музыка устной традиции*, как первооснова древнего сознания и мышления мордвы находится в центре этого культурного диалога. Причудливая органика и многоголосие музыкального языка вокально-хоровых жанров мордовского народного искусства имеет значительный потенциал эмоционального и творческого воздействия. Возникнув на заре культурной жизни, оно пронесло через пространство и время свою индивидуальность и редкое своеобразие: полифоническую структуру, ладовые и ритмические основы, самобытную интонацию музыкально-лексического строя.

*Традиции народного театра мордвы* имеют аналогии в других этнических пространствах Востока и Запада, связаны с нюансами мифологического мышления, родственными переключками в ритуальных комплексах и другими особенностями развития. Этнические краски в древних театральных

представлениях мордвы расцветают в смысловом единстве музыки и слова, охватывая широкую палитру образных сфер.

Единство и взаимное переплетение жанровых основ фольклорного наследия мордвы относится и к *инструментальной музыке*. Ее характерные черты проявляются: в особом статусе мордовской народной скрипичной школы, в полифонических наигрышах двойного кларнета нюди, в евразийской терминологии корпуса аэрофонов (продольные флейты и ее разновидности, волынки, натуральные трубы) и фрикционных хордофонов, сопровождающих эволюцию этнического инструментария. Эта область мордовского музыкального искусства до сих пор отличается активным научным поиском, расширяющим амплитуду исполнительских и исследовательских контекстов.

Благодаря процессам межкультурного взаимодействия, музыкальное искусство Мордовии представляется как уникальное явление, соединившее знаки, коды и символы далеких друг от друга цивилизаций. *Их гармоническое единство определило перспективу развития этнической культуры от фольклорных традиций к современности.*

В этой связи наиболее актуальным видится обращение еще к одному концепту - *сокровенному миру*. Это важная величина творческого процесса, его разнообразная смысловая амплитуда: от личности к индивидуальности, от автора к исполнителю и слушателю.

Музыка мордовского композитора Н.В. Кошелевой (род. 1952) всегда узнаваема, имеет ярко выраженную мелодическую основу, в ней есть острота реальности и особая атмосфера духовности. Как композитор Н.В. Кошелева самобытно и талантливо раскрылась в новейшей истории музыки Мордовии. Ее художественные принципы сформировались в живой и динамичной смене поколений в период поиска новых средств выразительности, связанных со становлением собственного почерка и стиля. Сегодня творчество Н.В. Кошелевой можно рассматривать как один из ярких этнокультурных феноменов в музыкальном искусстве Мордовии.

Следовательно, актуальность рассмотрения в целом музыкального

искусства Мордовии как этнокультурного феномена во многом связывается с формированием единого представления об этом явлении, которое может служить ориентиром в понимании сущности бытийных процессов в гуманитарном пространстве и времени, а также в динамичном процессе развития профессионального музыкального искусства.

**Степень научной разработанности проблемы.** Внутренние и внешние иновлияния, их диалоговые формы показывают образную и музыкальную символику этнических музыкальных пространств в их глобальной и локальной проекции, вносят элемент эволюционной диалектики и остроты. К этой проблематике обращался в своих трудах Б.В. Асафьев, рассматривая синтез восточных и западных культур в качестве важного элемента в развитии русского музыкального искусства. В этом контексте выделим значимость монографии И.Г. Вишневецкого, а также созвучные ему научные поиски Б. Бартока, Л. Викара, З. Кодая, статьи и материалы из творческого наследия А.С. Лурье и П.П. Сувчинского, дневники С.С. Прокофьева и литературные опыты И.Ф. Стравинского, обширные исследования И.В. Нестьева.

Для анализа проблемы важны работы М.Г. Арановского, М.Ш. Бонфельда, Ю.Н. Холопова и В.Н. Холоповой, труды В.В. Медушевского, посвященные духовно-нравственному анализу музыки, музыкальному стилю как семиотическому объекту и иным искусствоведческим сферам; основополагающие исследования Л.А. Мазеля, И.Я. Рыжкина, В.А. Цуккермана о целостном анализе музыкальных произведений, а также идущие им вслед работы Г.Р. Консона. Труды Е.В. Назайкинского создают широкую гамму восприятия творческого мира человека музицирующего, помогают глубокому восприятию художественного видения мира.

Вокально-хоровая музыка Мордовии, как первооснова этнического сознания, стала объектом научного поиска ряда ученых из Австрии, Венгрии, Финляндии, Эстонии - А. Вайсянена, Л. Викара, Р. Лаха, Х. Паасонена, И. Рюйтел. Фундаментальный вклад в современную этномузыкологию внесли

Е.В. Гиппиус, М.Е. Евсевьев, И.И. Земцовский, Л.П. Кирюков, Г.И. Сураев-Королев А.А. Шахматов, И.М. Яушев и др.

Первыми музыковедческими опытами по анализу вокально-хоровой музыки Мордовии стали статьи Б.С. Урицкой, большой вклад в развитие этой области искусствознания внесли А.И. Макарова, Л.Б. Бояркина, Н.И. Воронина, а также труды И.А. Галкиной.

Базовой основой явились глубокие теоретические и практические исследования Н.И. Бояркина. Укажем также на работы музыковедов С.Б. Асановой, Н.Е. Булычевой, Л.Б. Бояркиной, А.Ф. Генераловой, Е.А. Зайцевой, М.П. Мироновой, Т.И. Одиноковой, Н.М. Ситниковой.

В исследованиях музыкального театра Мордовии большим научным потенциалом обладают работы мордовского режиссера, театроведа В.С. Брыжинского, а также Н.И. Ворониной, М.Е. Евсевьева, Л.С. Кавтаськина, А.И. Маскаева, П.И. Мельникова (Андрея Печерского), Н.Г. Юрченковой и других ученых. Критическому анализу творчества артистов, певцов, дирижеров и режиссеров посвящены очерки Н.П. Калитиной, статьи Г.Г. Вдовина, рецензии Н.М. Ситниковой и др.

На материале исследований народной музыки построены научные выводы Г.М. Макарова, относящиеся к проблематике культурного синтеза народов Волго–Камья, их инструментальному фольклору, а также других этносов (Н.И. Бояркин, Л.Б. Бояркина, О.М. Герасимов, И.И. Земцовский, С.Н. Кунгуров, И.В. Мациевский, И.В. Пчеловодова, Р.Г. Рахимов, И.Б. Семакова, В.М. Щуров и др.). Эффективными научными источниками в определении эволюционных процессов в музыкальном искусстве Мордовии послужили труды Г.Л. Головинского, А.Н. Голубковой, И.И. Земцовского, М.Г. Кондратьева, Н.Г. Шахназаровой и др.

Особым значением обладают работы, освещающие проблематику современных композиторских школ Волго-Уральского региона В.Р. Дулат-Алеева, М.Г. Кондратьева, А.Л. Маклыгина, Е.Р. Скурко, а также диссертации И.А. Галкиной, Н.Ф. Гариповой, Л.Р. Мухаевой, Е.Л. Хакимовой и др.

Контекст нашей диссертации базируется на примере музыки Н.В. Кошелевой. В этом процессе полезными и важными видятся статьи и рецензии мордовских музыковедов И.А. Галкиной, И.С. Кобозевой, А.И. Макаровой, С.С. Молиной, И.Е. Молоствовой, Н.М. Ситниковой, собственные воспоминания Н.В. Кошелевой, высказывания о ней ее коллег В.И. Казенина, Ю.С. Корева и др. - источники разнообразных мнений о природе ее творческого мышления.

Научные труды региональных ученых легли в основу представления о женском архетипе, как о явлении в архаике Волго-Уральского региона, что нашло свое отражение в образном строе музыки Н.В. Кошелевой, в тематике ее сочинений. Это работы Н.Н. Вирясовой, Н.Ф. Головановой, В.С. Операй, О.Ю. Осадчей, Т.А. Шигуровой, Н.Г. Юрченковой; поэзия Г.В. Бутыревой, В.И. Мишаниной, ставшая для композитора близкой лирической нотой.

При знакомстве с либретто балета были важны литературные и исторические документы, романы К.Г. Абрамова, В.А. Замыслова и М.Т. Петрова, а также исследования А.В. Лазанчиной и Л.Д. Никитиной.

Ценными источниками при рассмотрении сокровенного мира человека в музыке, (личность - индивидуальность), явились теоретические исследования Б.Г. Ананьева, М.С. Кагана, Е.А. Климова, Н.Ю. Мочаловой, Э.Ю. Соловьева, А.В. Петровского, И.И. Резвицкого и др. Духовный ракурс этой проблематики наиболее полно отражен в философских идеях М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева, В.П. Иванова, В.В. Кандинского, В.Ж. Келле, М.В. Логиновой, Х. Ортега-и-Гассета. Интересны по этому поводу мысли музыковедов И.С. Кобозевой и О.Д. Куракиной, В.Е. Суслина и Т.В. Федченко.

Необходимо отметить ряд других научных исследований. Для понимания феномена региональной и этнической музыки, ее концептуальных основ мы обращались к трудам И.Я. Мурзиной, к анализу их с точки зрения особого бытия общенациональной культуры и самосознания регионального сообщества; важно отметить труды Е.В. Шаповаловой, в которых отражаются социокультурный и хозяйственно-экологический аспекты микрорегионального типа культуры;

проблема соотношения универсального и идиоэтнического в региональной культуре исследуется Л.В. Даниленко; проблема диалектики национального и этнического в культуре - в работе Т.А. Овсянниковой; изучению региональности посвящены диссертационные исследования Г.М. Казаковой, А.В. Спиридоновой, освещающие проблематику универсального и локального в культурном ландшафте.

Подходы, связанные с различными смысловыми и символическими определениями этнокультурного содержания регионов, находят свое воплощение в изучении культурного наследия (А.И. Арнольдов, Э.А. Баллер, Н.И. Воронина, Н.С. Злобин, С.Н. Иконникова, И.К. Кучмаева, В.М. Межуев, Э.А. Орлова, А.К. Хачиров); культурной среды (О.Н. Андреева, Г.Н. Баженова, Н.В. Кирьянова, В.О. Кутьев, И.Б. Стояновская и др.); культурных гнезд (Н.П. Анциферов, И.М. Гревс, В.А. Горский, Н.К. Пиксанов и др.); провинциальной культуры (В.Ю. Афиани, И.Л. Беленький, Е.Я. Бурлина, Н.И. Воронина, Н.М. Инюшкин, М.С. Каган, Т.Н. Кандаурова, Л.Н. Коган, Т.А. Чичканова).

Исследования по проблематике пассионарности и этногенеза позволили составить объемное представление об этих феноменах. Это работы Д.М. Балашова, П.Л. Белкова, Ю.К. Ефремова, А.Г. Каримуллина, А.И. Куркчи, Д.С. Лихачева, А.Н. Медведь, М.И. Чемерисской. Свой вклад в изучение и развитие теоретических концепций Л.Н. Гумилева вносят И.М. Дьяконов, Л.С. Клейн, А.М. Тюрин, А.Л. Янов. К заметным явлениям следует отнести исследования В.Е. Давидович, Е.В. Золотухиной-Аболиной, В.Б. Миронова, Л.И. Семенниковой, Я.Г. Шемякина. Проблематика взаимодействия этногенеза и музыки затронута в работах И.И. Земцовского.

Обширная контекстовая трактовка самости, как понятия, введенного в научный обиход К. Г. Юнгом, открывает широкие возможности для ее исследования. При всем разнообразии, в научной литературе назовем опыты У. Джеймса, Э. Фромма, Э. Эриксона, труды А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, Г.П. Меньчикова, И.С. Кона и др.

В целом же, большим значением для раскрытия концептосферы этнического музыкального искусства имели общетеоретические и фундаментальные разработки отечественных и зарубежных ученых, способствовавшие созданию научного смыслового пространства проводимого исследования. Это труды С.А. Арутюнова, Ю.Б. Борева, Г.Д. Гачева, М.С. Кагана, А.Ф. Лосева, Б.А. Рыбакова, С.А. Токарева, Ж. Бодрийяра, Г. Гадамера, Э. Кассирера, М. Хайдеггера, О. Шпенглера, К.Г. Юнга и других авторов.

Осмысление музыкального искусства Мордовии как этнокультурного феномена позволило рассмотреть его различные грани, уже сегодня сложившуюся в единую пространственно-временную систему. Она расширила существующие традиционные представления и настраивает на более широкий диапазон ее восприятия. Анализ теоретического спектра проблем, относящихся к концептосфере музыкального искусства этноса, позволяет сформулировать оригинальную **научную гипотезу исследования**. В ней нашли свое отражение ряд положений.

*Во-первых*, диссертант исходит из того, что музыкальное искусство этноса – это сложный многоуровневый механизм, в котором обнаруживается ряд составляющих, способствующих определению его функциональных основ. В этой связи, они могут быть в фокусе исследовательского интереса, структурирующего целостное и ценностное представление об этом феномене. *Во-вторых*, на этом основании раскрывается последовательность научных концептов, каждый из которых имеет возможность отражаться в глобальных и локальных проекциях. Это очерчивает концептосферу музыкального искусства этноса, определяет его прошлое, настоящее и будущее. *В-третьих*, архаика и современность создают динамичный баланс, на примере которого интересно акцентируется единство внутренних и внешних иновлияний, региональных характеристик, пассионарности и самости, являющихся для музыкального искусства этноса синонимами созидательного движения мысли и духа. *В-четвертых*, это свойство наиболее полно может быть изображено при помощи пространственно-временных оснований, параллелей и взаимодействий, присущих любому

творческому потенциалу, в частности, вокально-хоровой и инструментальной музыке Мордовии, ее музыкальному театру. *В-пятых*, музыка, как тонкая материя, является хранилищем сокровенных тайн творчества и обладает возможностью отразить духовные грани каждого: от универсальных смысловых категорий до индивидуальных этнических контекстов. *В-шестых*, женский архетип этнической культуры Волго-Уральского региона создает широкий диапазон музыкальных образов. В них женщина является основой бытия, его духовным началом (на примере музыкального творчества Н.В. Кошелевой).

**Объектом** настоящего диссертационного исследования служит музыкальная культура Мордовии, как уникальное явление финно-угорского мира, как региональный и этнический потенциал музыкальной культуры России.

**Предмет** исследования - музыкальное искусство Мордовии как этнокультурный феномен, как многогранное искусствоведческое смысловое пространство.

**Целью** работы является комплексный междисциплинарный анализ музыкального искусства Мордовии, как одной из величин этнического пространства и времени. Он сопутствует формированию исторических и бытийных основ в структуре «универсальное – локальное – индивидуальное», поддерживает этническую традицию и преемственность в сохранении и переосмыслении фольклорного музыкального материала в профессиональном творчестве композиторов Мордовии. Данным положениям отвечают следующие **задачи исследования:**

**1. Сформировать целостное представление и раскрыть смысловое содержание концептосферы музыкального искусства этноса:**

- обозначить внутренние и внешние иновлияния на музыкальное искусство этноса;

- определить специфику регионального и этнического масштаба в пропорции целого и частного;



- рассмотреть объем музыкальной пассионарности в развитии творческой индивидуальности в процессе формирования этнического музыкального искусства;

- представить самость как архетип, отвечающий за художественную реализацию творческого потенциала.

## **2. Исследовать музыкальную культуру Мордовии в контексте пространственно-временных оснований:**

- показать внутренние и внешние взаимосвязи хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии;

- охарактеризовать исторические контексты музыкального театра Мордовии;

- рассмотреть специфику региональной инструментальной музыки Мордовии.

## **3. Охарактеризовать творческий потенциал мордовского композитора Н.В. Кошелевой.**

- показать сокровенный мир человека как духовное начало композиторской индивидуальности;

- установить природно-этические и профессионально-эстетические основы творческой деятельности Н.В. Кошелевой;

- проанализировать синтез героического и лирического в музыке балета Н.В. Кошелевой «Алена Арзамасская».

**Теоретико-методологические основания диссертационного исследования.** Сформулированные цели и задачи данной работы раскрывают ее специфические особенности, реализующиеся в использовании ряда подходов. Они связаны с соблюдением научной объективности и позволяют найти наиболее точную аргументацию в характеристике музыкального искусства Мордовии как этнического феномена. Это подтверждается *комплексным междисциплинарным подходом*, позволяющим расширить представление об объекте исследования с помощью искусствоведческих, музыковедческих, этномузыковедческих, культурологических, философских, социологических и филологических источников знания.

Заявленная тематика потребовала обращения к *системному подходу*, который является наиболее соответствующим критериям научного поиска: объяснением структурных закономерностей музыкального искусства этноса, представлением его граней – универсальных, локальных, индивидуальных, развитием его концептосферы. В этой связи, системный подход обеспечил целостное видение данной проблематики, помог объединить этническую природу, ракурсы и смыслы в единую концептуальную основу. Это, прежде всего, взаимосвязи бытийных, духовных и художественных сфер, обращенных к проблеме этнического самосознания, ментальным основам, интеграционным процессам и национальной самоидентификации. Они предварили и подготовили плавный переход к непосредственному знакомству с обширным фактологическим материалом, который содержит разнообразную информацию о культурном диалоге между этнической архаикой и современностью.

Данные формулировки потребовали привлечения нетрадиционных для искусствоведения и этномузыковедения методов исследования, в частности, *культурологических*. Они выступили в прямой взаимосвязи с особенностями используемого материала и позволили сформулировать его структуру.

*Формально-феноменологический* и *культурно-антропологический* методы добавили конкретики в общее направление научного поиска, а следовательно, повлекли за собой: 1) *аналитический метод*, формулирующий гипотезу настоящего исследования; 2) *метод редукции*, открывающий перспективу вхождения в глобальные теоретические сферы, созвучные объекту диссертации; 3) *метод аналитического моделирования*, помогающий систематизировать обширный спектр теоретического материала и представить целостную картину осуществляемого научного труда; 4) *метод структурно-функционального анализа*, осуществляющий смысловую и логическую закономерность развития музыкального искусства Мордовии в соотношении универсальное – локальное – индивидуальное; *интегративный метод*, представляющий музыкальное искусство Мордовии как единый культурный сплав, в котором индивидуальное

всегда является частью целого; *социологический метод*, дающий возможность ощутить пульс и дыхание различных культурных эпох, их общественное развитие.

Метод *искусствоведческого анализа* явился основным в раскрытии специфических сторон музыкального языка, формы, жанров, инструментария, стилистики, интонации, гармонии, образности и других составляющих музыкального искусства Мордовии. Эти позиции соответствуют *методу целостного анализа*, познающему художественные и выразительные стороны этнического музыкального наследия в его пространственно-временном развитии.

В работе возникла необходимость обращения и к другим искусствоведческим методам:

- *описательный* - позволил ввести в диссертационное пространство основные исследовательские объекты (музыкальные), конкретизирующие и дополняющие его теоретическую часть;

- *культурно-исторический* – позволил создать панорамное представление о музыкальном искусстве Мордовии, подчеркнуть его внутренние и внешние взаимосвязи, обусловленные процессами, происходящими в разные пространственно-временные периоды развития этноса.

- *сравнительно-исторический* - явился важным в определении евразийских параллелей и взаимодействий, послужил ключом к пониманию особенностей этнической музыкальной лексики;

- *структурно-семиотический* - открыл возможность провести далекие и близкие аналогии между существующими музыкальными жанрами в пропорции универсально-локальное, применимое к музыкальному искусству Мордовии;

- *функциональный* - расширил границы этнического и помог показать его реминисценции в образцах академического музыкального искусства Мордовии.

**Научная новизна работы и личный вклад исследователя.** Данное диссертационное исследование расширяет границы традиционных приемов в изучении музыкального искусства Мордовии как этнокультурного феномена. Впервые по отношению к объекту исследования применены *комплексный междисциплинарный и системный подходы*. Это существенно изменило

представление об этнической локальной традиции, укрупнило ее смысловой фундамент. Созданы методики анализа и фиксации информации о музыкальном фольклоре мордвы, с помощью современных методов исследований и информационных технологий рассмотрена сложная многоуровневая система музыкального искусства этноса.

В работе впервые:

- применен комплекс культурологических методов (формально-феноменологический и культурно-антропологический) в исследовании музыкального искусства Мордовии как этнокультурного феномена;

- выработан многокритериальный подход к осмыслению и фиксации данных о музыкальном искусстве Мордовии, которые рассмотрены через совокупность ведущих направлений концептосферы музыкального искусства этноса;

- показано совместное влияние национальных традиций, мифологии, народного театра мордвы, народного вокально-хорового пения и других факторов на мордовскую музыкальную культуру;

- обосновано многообразие ракурсов и смыслов в этнокультурном пространстве музыкального искусства Мордовии через внутренние и внешние иновлияния (евразийские, финно-угорские), региональный компонент, музыкальную пассионарность и самость;

- пересмотрено традиционное представление о музыкальном искусстве Мордовии, как о явлении, имеющем локальный масштаб, чье восприятие сводилось к изучению этнографических, музыковедческих и археологических источников; музыкальное искусство Мордовии проанализировано как сложная многоуровневая система, дающая возможность создать оригинальную интерпретацию творческого развития в масштабе России;

- определены специализированные методы (формально-феноменологический и культурно-антропологический) в исследовании смысловых граней хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии;

- представлена историческая панорама обрядовых и ритуальных, музыкальных и пластических контекстов в народном театре мордвы,

способствующих целостному восприятию этого явления (этническое - академическое);

- показаны и зафиксированы специфические конструктивные и тембровые характеристики национальных мордовских музыкальных инструментов на основе понятий народной скрипичной школы, а также кларнета нюди, корпуса аэрофонов и хордофонов, звучащих в профессиональном музыкальном творчестве;

- раскрыты сущностные характеристики музицирующего человека и его сокровенного мира как основы индивидуального творческого процесса, в котором музыка становится выражением высоких духовных ориентиров композитора и инструментом чуткого диалога между автором, исполнителем и слушателем;

- определены природно-этические и профессионально-эстетические принципы творческого мышления мордовского композитора Н.В. Кошелевой, находящиеся в динамике этнической истории, пространства и времени музыкального искусства Мордовии;

- рассмотрено героическое и лирическое начало в музыке балета Н.В. Кошелевой «Алена Арзамасская» в контексте универсальных и особенных признаков, отражающих общие тенденции в развитии жанра и отличительные черты музыкального почерка и стиля композитора.

В результате и на основании проделанной работы были выдвинуты следующие **ключевые положения диссертации, выносимые на защиту**:

1. Музыкальное искусство Мордовии, как объект научного рассмотрения, представляет сложную и многообразную по своим проявлениям систему, воспринимаемую как хранилище фольклорных и академических традиций, отличающихся ярким и самобытным характером. Их исконные характеристики: природа, ракурсы, смыслы, явились для автора стимулом в создании концептосферы - теоретической базы для формирования целостной концепции изучения музыкального искусства Мордовии с точки зрения этнокультурного феномена. Это нашло свое отражение в понятийном аппарате, который условно делится на два уровня. Первый – фундаментально-общетеоретический («пространство», «время», «мышление», «сознание», «ментальность», «символ»,

«коллективное творчество», «личность», «индивидуальность», «выразительные средства» и др.); второй – музыкально-специфический («музыкальное искусство этноса», «месторазвитие», «региональные характеристики», «музыкальный язык», «традиции», «композиторское творчество», «самость», «сокровенный мир» и др.).

2. Внутренние и внешние иновлияния относятся к процессам формирования музыкального искусства этноса, его творческого облика и обращает внимание на особенности межкультурного синтеза (диалог Востока и Запада). Параллели и взаимодействия в музыке открывают двери в мир художественных превращений и осознаются в нем как закономерные величины. Яркость диалоговых отношений органично формирует представление об этническом музыкальном искусстве в масштабе целого, становится неотъемлемой частью его развития. Прежде всего, это музыкальный язык, характеризующийся пентатонной звуковой организацией, ангемитонной (бесполутоновой) интонационностью, ритмической структурой, жанровыми особенностями.

3. Музыкальное искусство этноса во многом становится более объемным явлением в связи с тем, что теоретический анализ его концептосферы впервые был дополнен региональными характеристиками: природно-географическими, историческими, религиозными, социальными и даже экономическими. Они позволили выделить структурные особенности региональной и этнической музыки в соотношении целого и частного, влияющего на развитие профессионального музыкального искусства. Большая роль в этом процессе отведена музицирующему человеку - композитору, исполнителю, слушателю, творцу и мыслителю. В единстве этих компонентов заключается возможность обнаружить бытийные и творческие взаимосвязи в сюжетных линиях, в жанровых основах, в принципах работы с фольклорным материалом, а также связать их развитие с евразийскими особенностями регионального устройства – внутренней и внешней музыкальной спецификой: текстом, формой, мышлением.

4. Музыкальная пассионарность этнических культур обращает внимание на целый ряд гуманитарных проблем, касающихся анализа роли личности в истории, ее творческой преобразовательной энергии. Важен принцип стадийного

развития, а также генетический, этологический, физический, психофизиологический, психологический и социокультурный факторы, настроенные на «этническую волну». С этой точки зрения музыкальная пассионарность наиболее гармонично выглядит с позиций этнической истории, которая создает свою пассионарную летопись в искусстве. Это дает возможность по-новому представить личность композитора в процессе формирования этнической музыкальной школы, выявить в его деятельности черты созидательного свойства.

5. Самость, как смысловая составляющая творчества, совершенствует духовный потенциал, расширяет музыкальную интуицию и исполняет важную роль в формировании национального самосознания. Самость позволяет глубже понять этнический менталитет, быть посвященным в его символику и, благодаря этому, стать более восприимчивым к проявлениям исконного колорита в произведениях различных стилей и жанров. Поэтому самость отражается в творческом *stredo* мастера, делая его внутренне зрелым и совершенным, а именно: самобытностью и яркой индивидуальностью в переосмыслении этнического музыкального языка, созданием атмосферы со-творчества и со-причастности историческому времени, неповторимой музыкальной образностью.

6. Рассмотренный в диссертации хронотоп вокально-хоровой музыки Мордовии, по мнению диссертанта, расширяет представление о происхождении и эволюции музыкальных традиций, открывает перспективу их более подробного изучения в произведениях современных мордовских композиторов с точки зрения реального, концептуального и перцептуального пространств. При помощи формально-феноменологического и культурно-антропологического методов выявлены: ландшафтные и исторические основания вокально-хоровой музыки Мордовии, диалоговые переключки в искусстве мордовских сказителей, особенности самодеятельных и ранних профессиональных форм музицирования, обоснована роль русского духовно-певческого искусства; указаны научные системы, в фокусе которых фольклоризм, как источник творческого мышления, представлен в творчестве Л.П. Кирюкова, В.В. Вдовина и других авторов;

сформулировано обоснование информационного (семиотического) обмена в хронотопе вокально-хоровой музыки Мордовии.

7. Музыкальный театр Мордовии в контексте евразийского культурного диалога представляет многогранный феномен, в котором соединились исторические вехи в формировании этнического сознания и менталитета. Музыкальный театр Мордовии, как форма выражения этнических бытийных контекстов: обрядов, ритуалов и молений, наиболее ярко создает пространственно-временные параллели между архаикой и современностью. В академическом музыкальном искусстве Мордовии это нашло отражение в мифологических, исторических и сказочных сюжетах, в реконструкциях древних обрядовых и необрядовых форм, в широком использовании жанрово-стилистических особенностей народной музыки: хорового многоголосия, подлинных или стилизованных фольклорных материалов, имитации звучания народных инструментов.

8. Народные музыкальные инструменты Мордовии показаны с точки зрения евразийской и региональной специфики научно-исследовательских прочтений. Они создают панораму взаимосвязей, показывающих развитие инструментальной культуры финно-угорских и тюркоязычных народностей Волго-Уральского региона при обращении к таким фольклорным универсумам, как продольная флейта, волынка и ее разновидности, натуральная труба. Опираясь на исследования Н.И. Бояркина, Л.Б. Бояркиной, Г.М. Макарова, И.В. Пчеловодовой и др., которые продолжаются и сегодня, диссертант представил систему творческих соотношений между инструментальными фольклорными традициями и музыкой композиторов Волго-Уральского региона: в преимуществе камерно-инструментальных жанров; в характерных особенностях музыкального текста (волыночных квинтах, бурдонирующих голосах, оригинального и стилизованного мелодического материала, ладообразования, интонационной выразительности и др.); в показе мордовских народных инструментов (продольной флейты, нюди, скрипки и др.) в качестве этнических музыкальных символов.



9. Сокровенный мир музицирующего человека впервые представлен как сложное понятие, через которое происходит понимание творческого процесса в его целостном виде, включающем в себя мироощущение, миропереживание, миропонимание, миропредставление, миропроектирование и другие ассоциации. В них формируется специфическая уникальность человека, его музыкальная индивидуальность, которая оживает в музыке и делает ее узнаваемой. Сокровенный мир становится синонимом музыкального бытия, проводником в мир духовных ценностей, запечатленных в интонации, форме, ритме и звуке. Благодаря этому, музыкальная природа человека становится более близкой и понятной, а, следовательно, есть возможность приблизиться к пониманию композиторского замысла, встретиться с его собственным «Я». Поэтому сокровенный мир в системе музыкального общения и самовыражения выступает как духовная вершина, внутренний мир автора, исполнителя и слушателя в их неразрывной взаимосвязи.

10. Образная палитра мордовского композитора Н.В. Кошелевой впервые проанализирована в научно-исследовательском контексте. Он предполагает всестороннее погружение в этнические особенности, которые связываются с природно-этическими и профессионально-эстетическими принципами развития музыкального мышления и сознания автора. Они воспринимаются как ценностный потенциал индивидуальности с точки зрения ее месторазвития (мокшанские корни, мокшанский язык, мокшанский мелодизм), выступающего в качестве источника формирования отличительных свойств музыкального почерка и стиля. Это большой спектр характеристик, связанный с фольклорными традициями: народными песнями, обрядовыми комплексами, легендами, мифами и сказаниями, а также с важными для исследования биографическими материалами. Они воспринимаются как ценностный потенциал индивидуальности и интерпретируются как отражение женского архетипа в региональном пространстве, разнообразно представленного, прежде всего, в вокально-хоровых сочинениях Н.В. Кошелевой, в ее произведениях для музыкального театра.

11. Героическое и лирическое в творчестве мордовского композитора Н.В. Кошелевой находится в близком родстве с характерными особенностями эволюции и роста региональных композиторских школ, для которых фольклорные традиции являются главным источником музыкальных образов и идей. В диссертации по-новому представлены причинно-следственные взаимосвязи, которые повлияли на создание первого в истории мордовской музыки балета Н.В. Кошелевой «Алена Арзамасская». Впервые был проведен анализ музыкального текста, отражающего основные черты композиторского почерка и стиля Н.В. Кошелевой: ярко выраженная мелодическая основа, привязанность к фольклорным истокам, академическая манера изложения музыкального материала; обозначены приоритеты музыкальной драматургии на основе контрастного сопоставления сил Добра и Зла; рассмотрена специфика формирования образа главной героини и других персонажей балета с точки зрения их музыкально-лексических характеристик: лейттем, лейтритмов, лейттембров. Лирическая музыкальная атрибутика сосредоточена в мелодиях песенного характера, в инструментовке оркестровой ткани, в ясных гармонических последовательностях, в использовании танцевальных жанров и других средств музыкальной выразительности. Героические сферы подчеркнуты фанфарными интонациями в партии медных духовых инструментов, остинатными и синкопированными ритмами, аккордовой фактурой, жесткими диссонансными созвучиями, предельной оркестровой динамикой и другими сходными чертами.

**Теоретическая и практическая значимость исследования** определяется необходимостью целостного восприятия и изучения музыкального искусства Мордовии как этнокультурного феномена, в котором сосредоточены традиции и опыт целого ряда гуманитарных пространств. Богатое разнообразие ракурсов и смыслов привело к более глубокому пониманию его природных характеристик, позволило осуществить теоретический анализ концептосферы музыкального искусства этноса, установить пространственно-временные основания в финно-угорской, региональной и евразийской смысловой перспективе. В этом контексте особенное значение приобретает соотношение универсального и локального,

возрастает роль человека музицирующего, композитора, его сокровенный духовный мир. Поэтому обращение к такой проекции наиболее благоприятно для системного восприятия, обладающего алгоритмическим свойством и, следовательно, востребовано при анализе процессов эволюции и развития музыкального искусства.

Материал диссертационного исследования может служить базой для дальнейшего развития формально-феноменологического и культурно-антропологического подходов в теории и истории музыкального искусства этноса, а также для расширения междисциплинарных взаимосвязей в его изучении, где основой проводимой работы выступает этнический компонент, во многом являющийся ведущим в пестрой мозаике культурного мира. Он структурирует мыслительную практику в освоении фольклорных традиций и поддерживает творческие ориентиры композиторских школ.

Диссертационное исследование имеет практическое значение для формирования научного и общественного мнения о потенциале и художественной ценности музыкального искусства Мордовии, его фольклорного своеобразия и академического статуса. Это отвечает современным запросам человека о его бытийных основах, стремлению узнать и понять тот мир, который его окружает, материальную и духовную основу, символику и менталитет. Поэтому материалы данной работы могут быть использованы для преподавания таких дисциплин высшей школы как «История музыки», «Теория и история культуры», «Культурология», «Этнография», «Социология», а также в разработке лекционных курсов по этнической музыкальной литературе, связанных с анализом творчества современных композиторов Мордовии.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования были представлены в виде научных докладов на международных, всероссийских и региональных конференциях (Москва, Уфа, Саранск, Оренбург, Красноярск, 2004-2013). Тема исследования наиболее полно отражена в трех авторских монографиях, 16 публикациях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, многочисленных статьях и тезисах (основные указаны в автореферате).

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на кафедре культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФБГОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»

**Структура диссертации** подчинена логике, обусловленной целями и задачами работы, и включает введение, три главы (десять параграфов), заключение общим объемом 331 страница, библиографический список из 393 наименований и приложения.

## ГЛАВА I КОНЦЕПТОСФЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭТНОСА

### 1.1 ВНУТРЕННИЕ И ВНЕШНИЕ ИНОВЛИЯНИЯ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭТНОСА

Летопись музыкального мира хранит бесчисленные свидетельства внутренних и внешних иновлияний на музыкальное искусство этноса. Они, как «устойчивые концепты» [331а, с. 85], представляют объективную данность в процессах формирования его творческого облика и являются собой «как бы сгусток культуры в сознании человека; в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [331а, с. 43]. Это создает атмосферу поиска средств музыкальной выразительности, вносит в процесс энергию созидания и новизны.

Внутренними и внешними иновлияниями отличается и культурный диалог между Востоком и Западом, открывающий перспективу их динамичного общения в многообразном сочетании жанров, форм и стилей. «Диалогические отношения...это – почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там...начинается и диалог». «Все в жизни диалог, то есть диалогическая противоположность», - писал М.М. Бахтин [26, с. 21].

Музыкальная мозаика мирового гуманитарного пространства дает возможность осуществить временные проекции, открывающие яркие и запоминающиеся моменты внутренних и внешних иновлияний (Восток-Запад), в которых отражаются древнейшие пласты фольклорной архаики и идущие вслед за ними завоевания академической музыки. Объективная разность, сопровождающая сравнение и взаимное влияние восточной и западной традиций, является залогом

их обогащения и обладает импульсом, направленным к достижению творческой гармонии.

Подобный потенциал отличает финно-угорское фольклорное наследие, родственные оттенки встречаются в башкирской, татарской, чувашской и других музыкальных культурах, и, по мнению В.Б. Земскова, «переходят свои границы, вступая во взаимодействие с иными цивилизациями» [147, с. 96]. Подобная специфика обращает внимание на особый этнический контекст, образующий культурный узел, в котором угадывается характерный географический рисунок евразийской красочности. Б.В. Асафьев, рассуждая о важности этой проблемы, писал: «Восток, как могучий стимул и его социальное значение в русской художественной и особенно музыкальной культуре гораздо сложнее. Тут сплетены «мотивы» экзотические, колониально-политические, этнографическо-музыкальные (новый богатый мелодический материал, новые ритмы и краски), романтические влечения к невиданному, неожиданному и т.д., и т.п.» [14].

Этнический музыкальный узор достигает значительной евразийской яркости в масштабе, определяемым М.Г. Кондратьевым, как «Волжско-Уральская историко-этнографическая область» [183, с. 3]. Ее другие названия: «Волго-Уральская музыкальная цивилизация» и «Волго-Уральский языковой союз». Обращение к этому пространству закономерно по причине иллюстративности его этнических взаимосвязей, которые создают образ первичных культурных контактов в зоне евразийской географии.

М.Г. Кондратьев пишет: «Таких регионов в России немало, достаточно назвать Северный Кавказ, Север Сибири, Алтай, Дальний Восток. Специфическими особенностями Волго-Уральского региона являются, во-первых, сосуществование весьма крупных этносов (для России - крупнейших), во – вторых, относительная компактность пространства, на котором происходит интенсивное взаимодействие их культур, в – третьих, длительность и мирный характер этого сосуществования (более тысячи лет). Кроме того, для последних четырех столетий весьма характерно (это – в-четвертых) расположение региона в

окружении территорий, осваиваемых преимущественно русскими, а также чересполосное расселение с русскими...» [184, с. 24].

На территории Волго-Уральского региона финно-угорские народности занимают север, а тюрко-язычные расположены на юго-востоке, все вместе они образуют единый культурный сплав. Определение динамики этого процесса видится в исторически обусловленном сближении музыкальных традиций, продолжению их диалога во времени и пространстве. Как выразился Л.Н. Гумилев: «Каждый этнос когда-то возник из сочетания двух и более составляющих компонентов, которые, сливаясь, образуют целостность, но со своей внутренней структурой» [121, с. 49].

Отсюда формируется общий музыкальный язык, позволяющий найти точки соприкосновения финно-угров с тюрками – булгарами и кыпчаками. В этом этническом симбиозе происходит рождение их единой «пентатонной зоны». Л.В. Бражник пишет: «Являясь сущностным качеством музыкального мышления народов региона, ангемитонная (бесполутоновая) интонационность объединяет музыкальные культуры региона в целостный музыкально-языковой конгломерат. Региональный межэтнический музыкальный язык – язык ангемитоники – принадлежит к числу наиболее органичных признаков общности народов Поволжья и Приуралья. Бесполутоновая интонационность определяет музыкальную культуру всего региона, существуя в качестве своеобразного языка международного общения не только внутри суперэтносов, но и связывая народы, принадлежащие к различным суперэтносам» [54, с. 219].

Финно-угорское музыкальное искусство в контексте Волго-Уральского региона представлено марийской, мордовской, коми, коми-пермяцкой, удмуртской и другими народностями. Многочисленные примеры показывают их историческую близость и родство, а также устойчивые взаимосвязи с тюркоязычными этническими группами – башкирами, татарами и чувашами. В исследовательских практиках существует мнение, что пентатонная организация лада у финно-угорских народов произошла от болгарских переселенцев. Кроме того, пентатонный звукоряд показателен и в отношении венгерской музыки –

западной ветви финно-угорского мира. В этой связи Б. Барток говорит о том, что ее древние лады впитали в себя черты «северного тюрко-татарского» колорита [22, с. 44].

Причем, исконные характеристики финно-угорского мелоса не имеют явных точек соприкосновения с нисходящими интонациями восточных мелодий, отличающихся, к тому же, более широким музыкальным диапазоном. Л. Викар пишет: «Пентатоничность – без полутонов и с нисходящими мелодическими линиями – была перенесена тюркскими народами к финно-угорским. Народы финно-угорской языковой семьи, живущие в районах, куда не проникало тюркское население, вплоть до сегодня не имеют представления ни о пентатоничности, ни о нисходящих линиях» [73, с. 21].

Обращают на себя внимание взаимосвязи между венгерской и чувашской музыкой, входящей в тюркоязычную семью народов Поволжья и Приуралья. В этом ракурсе обнаруживаются яркие евразийские параллели, трансляции автохтонной музыкальной лексики. Такое родство во многом обусловлено сложившимися историческими обстоятельствами, в которых происходило формирование каждой из этих этнических культур.

Венгерский композитор и исследователь З. Кодай утверждал мысль о том, что во времена архаики, когда происходило формирование чувашской этнической группы, ее предшественники – тюркские болгары жили «... в течение приблизительно двухсот лет, вместе с венграми к северу от Кавказа. Наш язык до сих пор хранит память об этом в важнейших словах земледелия, скотоводства, общественной жизни. То же можно сказать о нашей музыке» [177, с. 275]. Эту линию продолжает М.Г. Кондратьев, сравнивая чувашскую и венгерскую фольклорную традиции в контексте их пентатонного звукоряда.

Характерной особенностью этой музыкальной организации в той и другой культурах является замена малой «минорной» терции e-g на большую «мажорную» e-gis, причем «этот лад описан под названием «южночувашский» (т.е. распространенный на юге Чувашии и в прилегающих территориях за ее пределами). Венгерские музыковеды называют его так же по месту локализации в



Дунантуле (Задунайский край). Отсюда – задунайский лад с характерной задунайской терцией», - пишет М.Г. Кондратьев [181].

В региональном контексте панорама культурного диалога тюркоязычных чувашей идет от диалектных особенностей этой национальности. Так, в народном творчестве чувашей-анатри (низовых) находится больше общих элементов с татарским фольклорным наследием, а у чувашей-вирьялов - с марийским. Кроме того, интересны сопоставления чувашского фольклора с иранской и индийской культурой в близком им всем типе квантитативной ритмики. Стихотворные размеры древней индийской литературы, в санскритской поэзии – шлока, у хинди – чаупаи, не имеют ярко выраженного контраста с чувашскими ритмическими формулами и, напротив, демонстрируют с ними большое цифровое сходство. Это видно в четырехстрочной строфе чаупаи, которая записывается в варианте  $6 + 4 + 2 + 2$  и имеет аналог в чувашской песне «Без слов» № 468 из сборника народного певца Гаврила Федорова [182].

В Волго-Уралье подобные совпадения отмечаются у волжских татар, башкир, марийцев, удмуртов. Присутствие индо-иранских взаимосвязей в формировании ритмической системы чувашского фольклора заставляет говорить, в целом, о внешнем иновлиянии Востока и на другие этнические группы. С этой точки зрения показательна мифология финно-угорских народов Поволжья и Урала, имеющая аналогичные точки соприкосновения. По мнению У. Харва, частица «паз» в именах языческих богов мордвы (Нишке паз) образована от иранского слова «pavas» или «pas», что означает «бог» [388, с. 47].

Помимо явных восточных ассоциаций, в Волго-Уральском регионе ощутимы крепкие, исторически сложившиеся взаимоотношения между коми и удмуртами, татарами и башкирами, марийцами, мордвой и чувашами, татарами и марийцами, мордвой и русскими. Один из исследовательских комментариев принадлежит мордовскому композитору Г.И. Сураеву-Королеву: «Влияние русской народной песни на мордовскую обнаруживается в направлении и на почве миксолидийского и эолийского ладов: эти лады в старинной русской песне в Мордовии нашли глубокую и развернутую трактовку, тогда как в старинной

мордовской песне они проявляются эпизодически в сфере пентатонной системы» [335, с. 31].

Важны практические замечания В.М. Щурова, явившиеся результатом его полевых фольклорных экспедиций. В них отмечается интересный симбиоз между русским православием и мордовским язычеством в песенных формах. Он пишет о том, что «в мордовском селе зафиксирована песня о языческом жертвоприношении мальчика с целью успешно построить церковь, что тоже свидетельствует о длительном проявлении двоеверия в мордовских религиозных представлениях» [382, с. 45].

Финно-угорский мир в этом ракурсе предоставляет развернутую панораму музыкальной генетики, относящуюся к различным уровням культурного диалога в региональном масштабе. В нем создается и поддерживается особенный микроклимат, в условиях которого становится возможным почувствовать разнообразие культурных перекрестков, их этническое своеобразие и колорит. Примеров этого явления очень много, среди них этномузыкальные параллели елабужских мари и татар кряшен, коми-удмуртская взаимосвязь, культурный синтез удорских коми и русских в бассейне Мезени, общие традиции в инструментальной фольклорной музыке мариЙцев, мордвы и чувашей. Так, мордовские и чувашские такмаки близки к русским частушкам и, в свою очередь, по мнению В.М. Щурова, обнаруживают в Алатырском районе Чувашии «заметные различия в языке, жанрах, структуре, фактуре, ладовых формах народных песен у разных этносов...» [382, с. 45].

Внутренние и внешние иновлияния в Волго-Уральском регионе будут недостаточно освещены, если оставить без внимания развитие устной музыкальной традиции у тюркоязычных народов этого региона. Так, евразийские смысловые оттенки сопровождают башкирскую культуру, чье территориальное месторазвитие объединяет восточную часть Европы - Предуралье и западную часть Азии – Зауралье. Ее музыкальный язык сложился под влиянием исторических процессов межэтнических взаимодействий: тюркских, арабских и русских. Это обусловлено не только евразийской географией, но и условиями

жизни самого народа, имеющего кочевую и полукочевую форму существования, оставшуюся в горных районах Башкирии вплоть до середины XX века.

Восточный колорит башкирского фольклора проявляется, с точки зрения Е.Р. Скурко, в «области поэтики ... в особой роли статических, созерцательных образов и состояний константности эпического фактора; в музыкальной стилистике об этом свидетельствует типично восточная орнаментальность и импровизационность протяжных напевов (озон-кюй), лексические элементы, идущие от распевного коранического чтения, монодийности и т. п.» [323].

В башкирской фольклорной традиции, отличающейся пентатонным мышлением, начинают проявляться признаки русской и украинской песенности, восточноевропейских инструментальных жанров, которые становятся частью ее этнической природы. Башкирское одноголосие находит родственные черты в казахской, татарской, чувашской и русской музыке. "Татары ... поют чаще всего в одиночку, иногда вдвоем и весьма редко втроем", - отмечал собиратель народных песен В.А.Мошков (1852-1902) [1, с. 75].

Разнообразны смысловые проекции традиционной для тюркских народов инструментальной пьесы «кюй». В казахской фольклорной музыке – это произведение глубокого внутреннего содержания, длящееся 2-4 минуты, отличающееся развитым мелодическим языком и законченной музыкальной формой. Исполнение кюя доверено таким народным инструментам, как домбра, а также кобызу и шанкобызу в похоронных и свадебных обрядах.

В свою очередь, в музыке тюркских народов термин «кюй» приобрел полиэтническую окраску. Он обобщает и конкретизирует различные психоэмоциональные состояния, открывающие двери в мир тонкой человеческой материи, глубокого духовного начала. Поэтому закономерны такие обозначения, как узун-кюй (протяжные песни исторического, лирического и лирико-эпического склада), кыска-кюй (быстрые и короткие песни) у башкир. Мелодические скороговорки отличают кыска-кюй, их характерными чертами стали четкая структура и метроритмический рисунок. Напевы без слов бию-кюй сопровождают

лирические, шуточные, свадебные танцы, кыланьп-бию - воинственные и изобразительные, такмаки – песни-пляски по типу частушек.

Как отмечает А.Б. Кайяк: «Эта музыкальная традиция и поныне сохраняет связь с фольклорной основой и непосредственную передачу музыкальных навыков от поколения к поколению, воспроизводя, таким образом, культуру устного профессионализма. Музыкальная практика народов мусульманского мира не проявляет тенденции к механическому копированию современных ритмов, но не замыкается только в своих традициях» [165, с. 47].

В контексте мусульманских традиций Волго-Уральского региона наблюдаются взаимные переплетения музыкальных и литературных источников. В такой проекции башкирские байты, сюжетные песни-сказы родственны татарским, в которых ярко и разнообразно представлена эпическая и лирико-эпическая тематика. Само название «байт» происходит от арабского слова «бейт» - двустишие.

В татарском фольклоре этот термин определяет жанровые основы музыкально-поэтического творчества. Как отмечает Е.М. Смирнова: «Татарский музыкально-поэтический фольклор — точнее, ряд его жанровых компонентов, связанных с мусульманской книжностью и представленных в культуре татар-мусульман, - является полноправным наследником традиции тюркского аруда, который, в свою очередь, является не чем иным, как адаптацией на тюркской почве арабо-персидского классического стихосложения» [324].

Этот контекст обнаруживает интересные исследовательские гипотезы. Они выражают разнообразие мнений о влиянии арабского поэтического метроритма – аруза (аруда) на культуру тюркоязычных этнических групп в Волго-Уралье. Как считает М.Г. Кондратьев, в фольклорном наследии чувашей аруз, как ритмическая система, не находит места по причине ряда несоответствий и расхождений, обнаруживаемых при их более детальном анализе. Отдельные ритмические схемы чувашской народной музыки состоят из последовательности кратких длительностей (восьмых), что не характерно для аруза (аруда). К тому же, чувашаи на пути своего исторического развития не приняли ислам и, таким

образом, стали существенно отличаться от других тюркоязычных народов этого региона. Проникновение арузной ритмики в Волго-Уральский регион относится к раннему средневековью, которое М.Г. Кондратьев датирует не ранее как X веком и предполагает, что к этому времени в сознании чувашей созрели и сформировались основные черты их музыкального мышления [181].

Татарское влияние сказывается и на фольклорных традициях соседних тюркоязычных этносов. В этом следует согласиться с М.Г. Кондратьевым, который настаивает на том, что данную проблему стоит рассматривать в более широком и, одновременно, строго очерченном масштабе, не уходя в сторону от внутренних полиэтнических контактов. Культура Волго-Уралья позволяет сосредоточиться как на прямых ассоциациях с восточным миром, с индийскими, иранскими и, в целом, арабскими традициями, так и на взаимном влиянии этнических групп, населяющих данных регион.

По этому поводу М.Г. Кондратьев полемизирует с М.Н. Нигметзяновым, высказывающимся: «... Значительная общность в традиционной музыке народов Поволжья и присутствие коренных татарских музыкально-стилевых явлений в фольклоре чувашей, марийцев, мордвы и башкир отражает и известное единство культуры всех этих народов в болгарский ... и казанско-ханский ... исторические периоды...» [259, с. 123]. У М.Г. Кондратьева вызывают сомнения и аргументы З.А. Имамутдиновой, пишущей о том, что «культура башкир является частью культуры арабского мира» [156, с. 68].

Тем не менее, нельзя забывать и о пентатонном феномене волжско-тюркских сообществ. Они не родственны музыкальному мышлению Ближнего Востока, а, скорее всего, более близки пространству Дальнего Востока, не имеющего точек соприкосновения ни с иранской, ни с арабской традицией [184, с. 31].

Внутренние и внешние иновлияния обращают внимание на культурные пограничья, где татарские фольклорные традиции приобретают другую музыкальную лексику. Это связывается с большой ролью ритуальных обрядов, их единой конфессиональной системой, а также ладовой организацией музыкального

языка. В нем присутствуют ангемитонные структуры, гемитонная функциональность и ангемитонные лады с нисходящими тетра хордами со второй варьируемой ступенью. Последнее совпадает с туркменской вокальной традицией и находится под влиянием средневожской общетатарской песенной культуры [357].

Актуальна позиция И.И. Земцовского, отмечающего, что «фольклор представляет собой многоярусную (в диалектическом смысле) систему, ибо включает системы локальные, племенные, национальные и межнациональные, вплоть до глобальной суперсистемы фольклора вообще, в свою очередь развивающейся и находящейся в связи со множеством иных, нефольклорных систем, и в первую очередь с другими видами народного искусства» [149, с. 173].

Таким образом, многообразная семантика внутренних и внешних инновляций предопределяет историческую перспективу перехода первичной звуковой и текстовой традиции к ее вторичным проявлениям. В результате чего, академическое музыкальное искусство этнических сообществ может рассматриваться в проекции евразийского культурного синтеза.

Присутствие Востока в западноевропейском мышлении говорит о стремлении к познанию неизведанного, противоположного, другого мира, манящего своими таинственными красотами и магическими тайнами. Б.В. Асафьев пишет: «В эпоху Средневековья, в какой-то мере и Ренессанса – европейская профессиональная музыка вбирала отдельные явления, пришедшие ей с Востока. Так, Григорианский хорал – основа музыки католического богослужения и, таким образом всей профессиональной музыки Европы того времени вобрал в себя черты армянской литургии; введение органа в западную христианскую церковь было заимствованием из Византии; согласно некоторым исследованиям, искусство трубадуров испытало на себе влияние ирано-арабской культуры» [14, с. 37].

Дальнейшее развитие музыкального искусства, как считает Б.В. Асафьев, утратило активное познание Востока в конце XVII – начале XVIII веков и не имело прямых заимствований, ограничиваясь стилистически условной

атрибутикой. Это проявилось в жанре музыкального театра в творчестве К. Глюка, А. Гретри, Ж.-Б. Люлли, К. Монтеверди, В.А. Моцарта, Ж.-Ф.Рамо, когда актуальной и востребованной стала восточная экзотика. «В самой музыке нет и следов Востока – ни подлинного, ни экзотического». О «намёках на «Янычарский оркестр» можно говорить разве что только по отношению к Турецкому рондо Моцарта. Однако вся музыка этого произведения настолько неотделима от европейского музыкального строя XVIII века, что её экзотические черты по существу не ощутимы», - подчеркивает Б.В. Асафьев. [14, с. 37- 38].

Европейская профессиональная музыка в XIX веке тесным образом связана со значительными переменами в социальной и политической жизни общества, когда господство и влияние Оттоманской империи больше не являлось преградой для культурного общения. Расширение творческих перспектив нашло выражение в более динамичном восприятии Востока, ставшим близким и доступным для понимания.

К примеру, итальянский композитор Дж. Доницетти жил и работал в Стамбуле в период 1828 – 1856 гг. и воспитал большое количество турецких музыкантов. К его заслугам принадлежит создание первого в Турции профессионального оркестра, ставшего, затем, президентским. Влияние европейской музыки на турецкую культуру началось с конца XVI века и продолжилось в XVII веке, когда при дворе султана стали появляться музыканты и актеры, работающие в академических жанрах и стилях. Наиболее востребованной в турецком классическом искусстве на долгие годы оказалась оперетта, благодаря выступлениям английских и французских театральных коллективов. Первой в этом жанре была «Леблебиджи» («Продавец гороха», 1875), написанная армянским композитором Т. Чухаджяном. Для сравнения, первая национальная опера «Феридун» А.А. Сайгуна датируется лишь 1934 годом.

В свою очередь, и Европа испытывала на себе влияние «янычарской музыки» – регулярных пехотных частей турецкой армии в период XIV – XIX веков. Европейские военные оркестры взяли в свой состав некоторые

«янычарские» инструменты - большой барабан и тарелки, из шумовых ударных – бунчук, а также переняли характерные черты так называемого «турецкого стиля»: принцип ритмического остинато, мелодические построения, ладовые особенности.

Восточный колорит проявился и в фортепианных пьесах, «арабесках», у Р.Шумана, ор.18 – 1839 г. и К. Дебюсси – 1888 г., в русской музыке у А.К. Лядова, ор. 4 – 1878 и А.С. Аренского, ор. 67. По существу, арабеска представляет собой орнаментальную композицию, широко распространенную в исламском художественном мире, отличающуюся причудливым узором, состоящим из геометрических фигур, сложного переплетения цветочных мотивов и завитков. Как сравнение, большое разнообразие мелодических линий, их ритмическая красота, создают богатую по своему звучанию музыкальную фактуру, которая поддерживает изысканный и изящный характер небольшой по объему пьесы.

Присутствие Востока в культурной географии Западной Европы имеет свою историческую ссылку. В 711 году арабо-берберские войска завоевали Пиренейский полуостров, и Испания вошла в состав Дамасского халифата. В последствие, одним из Омейядов, путем объединения поработанных земель, был образован Кордовский эмират с главным городом Кордова. С.Т. Махлина пишет: «К X веку Испания стала центром культуры не только для Востока, но и Запада. В Кордовском университете учились студенты из многих европейских стран – Англии, Франции, Германии. На юге – в предгорьях Сьерра-Невады расположилась столица Гранадского эмирата, сформировавшегося в 1238 году, – Гранада, которую арабы называли земным раем, а поэты воспевали как «светлую звезду неба»..» [235].

Музыка аль-Андалуз явилась символом не только западно-арабской классики в европейском пространстве. Она позволила обратить внимание на сложный и многоуровневый процесс арабо-испанского культурного синтеза. По мнению Т.С. Сергеевой: «Уникальность андалусского наследия заключается в том, что оно содержит ключи к раскрытию малоизученных страниц истории



музыки, как средневековой Европы, так и арабского и шире мусульманского Востока». [314, с. 41].

Истоки испанской музыки связаны с историческим прошлым этой земли. Так, еще в 12 в. до н. э. она испытала на себе влияние финикийской, греческой и карфагенской культуры, в 5-3 вв. до н.э. - кельтской, а в период со 2 в. до н. э. по 5 в. н. э. – римской, а вместе с ней христианства и латинского литургического песнопения. Яркая самобытность музыкального фольклора Испании говорит о том, что он не был полностью ослаблен арабско-мусульманским вторжением. «Ориентальный характер народной музыки южных и юго-восточных областей Испании обусловлен местной традицией иберо-восточного происхождения, независимой от арабской. Многочисленные группы цыган, поселившихся в 15 веке в Южной Испании, усилили ориентальный колорит музыки Андалусии. Частые ориентализмы в народной музыке Кастилии, Леона, Астурии – отчасти результат влияния византийской культовой музыки, привнесенной в начале 5 века вестготами» [249, с. 218].

Иную трактовку ориентальных мотивов можно найти в фольклорных исследованиях Б. Бартока. Их итогом стал ряд произведений для фортепиано, таких как Сонатина, Шесть румынских танцев, 15 венгерских крестьянских песен, созданных в период 1914-1920 гг. В их числе есть и другие сочинения, представляющие, в совокупности, обработки подлинных народных мелодий. И.В. Нестьев подчеркивает: «Живые впечатления от старовенгерских баллад и трансильванских танцев, от красочных румынских мелодий, записанных в селениях Бихора и Марамуреша и примитивных арабских наигрышей, слышанных им от кочевников Бискры, получают разнообразное претворение в фортепианных пьесах, в сольных и хоровых вокальных циклах композитора» [256, с. 221].

У самого Б. Бартока есть непосредственные высказывания о том, что послужило основой его музыкальных экспериментов: «Что касается меня лично, то я собирал и использовал в качестве образцов не только венгерскую, но и словацкую и румынскую народную музыку. Перед мировой войной я ездил даже в

Северную Африку, чтобы собирать и изучать арабскую народную музыку Сахары. Я не избежал и ее влияния: так под воздействием арабской народной музыки возникла III часть моей Сюиты для фортепиано (ор. 14)» [23, с. 257].

Его труд по собиранию фольклорного материала отразил тенденции исторического времени, связанные с появлением нового музыкального языка, глобальными переменами в творческом мировоззрении. Фольклоризм у Бартока не имеет узкой и прикладной специфики, его масштаб является доминирующим в новаторских устремлениях композиторов той эпохи, среди которых наиболее близкими по духу и содержанию являются представители русской музыкальной школы.

Особенности ее развития дают возможность ощутить двойную проекцию, обусловленную евразийской фольклорной традицией, расширяющей границы культурного бытия. Все это создает динамику поиска истины и гармонии, важного и насущного.

Русская академическая музыка в контексте внутренних и внешних влияний (Восток - Запад) представляет одно из самых значительных явлений в мировой культуре. В ней чувствуется величие духовного мира «симфонической личности» композитора, как творца и философа. Среди большого разнообразия исследований, наиболее интересны те из них, которые связаны с историей «западной» и «восточной темы» в культурно-музыкальной жизни России, в произведениях русских композиторов.

Восток и его слагаемые: природа, мышление, сознание, мироощущение и другие бытийные основы присутствовали в русской жизни как неоспоримая данность на протяжении многих веков. С приходом в русскую культуру XVIII века жанров западноевропейской академической музыки, «аромат Востока» начинает чувствоваться в первых произведениях отечественных композиторов.

В.В. Стасов, рассуждая об особенностях русской музыки, подчеркивает ее «элемент восточный». В работе «XXV лет русского искусства» он высказывает мнение о том, что русские музыканты «... и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь

были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей такую особую характерную окраску» [331].

Кавказ в русской музыкальной классике создавал ее восточную ауру, вносил в творческую атмосферу элемент новизны и возможности постижения неизведанного пространства. Интерес к Кавказу, возможно, возник из-за его отдаленности и, как следствие, романтического представления об особенных людях, населявших этот край, их нравах и обычаях. История XIX века - это русско-персидская (1826-1827 гг.) и русско-турецкая (1828-1829 гг.) войны, жесткая политика России по усмирению народных волнений на Кавказе, Крымская война 1854-1856 гг.; общественное мнение, взбудораженное трагической смертью А.С. Грибоедова, сложными взаимоотношениями между Россией и Персией, русским присутствием в Средней Азии.

«Кавказские мотивы» ярко и образно присутствуют в произведениях русских композиторов XIX - XX веков. Начиная с М.И. Глинки, в музыке начинается период прекрасного и романтического представления о далеком и загадочном мире, который будоражил воображение и вносил в него тончайшие нюансы чувственной восточной лирики. В 1820 – е годы среди увлечений композитора не было ни цыганской песни, ни испанской серенады, интерес к которым возник после стихотворения А.С. Пушкина «Ночной зефир».

По мнению О.Е. Левашевой: «И лишь одно произведение, созданное на пушкинский текст, явилось важным предвестником будущего: известный в истории романс «Не пой, красавица, при мне» - плод сотрудничества великого триумvirата – Пушкина, Грибоедова, Глинки. От этого произведения идут пути к богатейшей «русской музыке о Востоке» (Асафьев) и к зрелому пушкинскому периоду творческой биографии композитора» [201, с. 171]. По этому поводу сам М.И. Глинка замечает в своих «Записках»: «Провел около целого дня с Грибоедовым (автором комедии «Горе от ума»). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую потом А.С. Пушкин написал

романс «Не пой, волшебница, при мне» [110, с. 35]. Варианты в названии объясняются разными редакциями пушкинского стихотворения. Версия Глинки относится к первоначальному замыслу поэта.

Перефразируя выражение В.Г. Белинского, который отмечает, что "с легкой руки Пушкина Кавказ сделался для русских заветною страной. Не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, страную кипучей жизни, смелых мечтаний. Муза Пушкина как бы освятила давно уже на деле существовавшее родство России с этим краем...", можно сказать, что Глинка написал в него первые страницы, ставшие художественным ориентиром для дальнейших поколений композиторов [28, с. 373]. Среди них М.А. Балакирев - «Грузинская песня», фортепианная фантазия «Исламей», симфоническая поэма «Тамара»; С.В. Рахманинов, с одноименным М.И. Глинке романсом «Не пой, красавица...»; Н.А. Римский-Корсаков – «На холмах Грузии» и др.

К числу современников М.И. Глинки принадлежит и композитор А.А. Алябьев, некоторое время, с 1832 по 1834 гг., живший на Кавказе. Он живо интересовался народным творчеством и оставил после себя записи башкирских, кавказских, киргизских, татарских, туркменских песен. Поэтому его романсы кавказского периода ритмически и интонационно близки местному фольклору. К ним относятся «Грузинская песня», «Кабардинская песня», «Черкес». Уместно замечание М.А. Букринской: «В «восточных» романсах Алябьева нет ни опеваний-группетто, ни фортепианных фигураций, ни пышных вокальных фиоритур. Алябьев тонко чувствует специфику стиля, уместность тех или иных средств выразительности» [62, с. 19]. Среди его сочинений можно найти оперу-водевиль «Забавы калифа или Шутки на одни сутки», мелодраму «Кавказский пленник» на текст одноименной поэмы А.С. Пушкина, сборник «Азиатские песни». Как утверждал А.Н. Серов, композитором была начата и не закончена опера «Аммалат-Бек» на сюжет кавказской были А.А. Бестужева-Марлинского.

Восточная экзотика в русской жизни становилось источником ее обновления, расширяла кругозор как простых обывателей, так и творческой элиты. В XIX веке журнал «Вестник Европы» периодически публиковал

материалы из произведений персидских поэтов и философов. «При основательнейших познаниях и большем, нежели теперь, трудолюбии наших писателей, Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии. Фердоуси, Гафис, Саади, Джами ждут русских читателей», - писал В.К. Кюхельбекер [198, с. 458].

Одним из таких примеров может служить публикация в январском «Вестнике Европы» за 1811 год статьи "Мысли о заведении в России Академии Азиатской", в шестнадцатом номере журнала за это же время появилась легенда о Лейле и Меджнуне, а также известные арабские афоризмы. Одно из направлений издательской деятельности – периодическое знакомство читателей с переводами научно-популярных работ, таких как "О языке персидском и словесности", "О Тегеране, столице персидского Шаха" и "Об Исфагане" А. Журдена, с произведениями персидских поэтов - "Изречениями и анекдотами" Джами, газелями Хафиза, эпизодами из "Голистана" Саади, Сатирой Фердоуси на Махмуда, отрывками из поэмы «Шахнаме» и большим объемом другой литературы.

Известен тот факт, что А.С. Пушкин не был большим поклонником «Вестника Европы». Тем не менее, он не оставался в стороне от всего нового в русской периодике. Н.М. Лобикова считает, что ода «Пророк» (1826) была написана под впечатлением от апокрифического «Магометова путешествия на небо», состоявшегося в одном из номеров «Вестника Европы», что во многом подтверждает хотя бы частичный интерес поэта к этому журналу [209, с. 9].

Настроения и духовные поиски начала XIX века приобрели на русской почве поиск романтического идеала, во многом обогащенного восточной культурой в разных ее проявлениях. Путем расширения культурных контактов происходил процесс самопознания, и самореализации, понимание собственной творческой природы.

Время культурных озарений и открытий в музыкальном искусстве XIX века во многом было связано с расширением географического кругозора. В нем находился источник творческого вдохновения, связанный со стремлением найти

свой Восток и свой Запад. Еще в самом первом путешествии в Германию и Италию с 1830 по 1836 гг. М.И. Глинка на страницах своих «Записок» высказывается: «Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии. ... Послушай поволжского извозчика – песня заунывна, слышно владычество татар; - пели, - поют, довольно!» [110, с. 57]. Такого же мнения придерживается французский литератор Л. Виардо: «Послушайте национальные песни кавказских народностей... - армян, грузин, башкир, киргизов, черкесов и т. д. - ничто не является более сходным с арабскими песнями, сохранившимися в Андалузии. И вся русская музыка ... сохранила так же, как испанская музыка, характер своего восточного происхождения» [301, с. 110].

Замысел посетить Испанию, а именно, Андалузию, говорит о растущем профессиональном интересе композитора, о том, что ощущалось в культурной атмосфере того времени. Современные М.И. Глинке литераторы: В.П. Боткин, А. Дюма, П. Мериме, Ж. Санд отдали дань романтическому восприятию Испании, подготовив основу для ее появления в русской музыке. О.Е. Левашева пишет: «Первый среди русских композиторов он “открыл” в музыке Испанию, до сих пор известную в России лишь по литературным, поэтическим представлениям. Совершить этот подвиг ему помогло присущее ему чувство живого, истинного и непредвзятого, всегда руководившее им раньше» [202, с. 162-163].

Интересно мнение Б.В. Асафьева, писавшего о том, что М.И. Глинку во всем этом привлекала народность испанской музыки, близкая его русскому характеру: «Он понимал, что без изучения языка интонационно не доберешься до народной сущности и в музыке, и что только интонационное обоснованное слушание и изучение народной песни поможет ему уяснить, где и в чем заключается подлинное народно-национальное содержание, то свое, что делает испанскую музыку явлением глубоко своеобразным...» [12, с. 95].

Современные исследователи С.В. Тышко и Г.В. Куколь высказывают ряд версий путешествия М.И. Глинки в Испанию. Они утверждают мысль о том, что

композитор изначально был настроен получить острые музыкальные впечатления: «И сам Михаил Иванович неоднократно подтверждал подобный взгляд. Еще до поездки он без оговорок заявлял, что имеет «художественную цель в Испании», что «это путешествие чисто художественное, оно, несомненно, обогатит ... новыми и оригинальными впечатлениями», а в самом его начале утверждал, что музыка вообще является для него главной целью» [355, с. 25]. Другое мнение об «Испанских арабесках» русского композитора говорит о наличии у него простого туристического интереса, внутренней потребности освободиться от всего, что было связано с неприятными воспоминаниями, побыть вне привычного круга общения.

История испанской музыки, находившейся в средние века под западно-арабским влиянием, имеет прямое отношение к русскому культурному синтезу. Так, в камерно-вокальной лирике, М.И. Глинка использовал тему хоты, записанной им в Вальядолиде для романса «Милочка». В инструментальной симфонической музыке его испанскую линию открывает «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде».

Вслед за М.И. Глинкой, его увлечение Испанией разделили А.С. Даргомыжский, композиторы «Могучей кучки», П.И. Чайковский и А.К. Глазунов. Е.В. Кривцова оценивает это, как взгляд русского человека на другую страну, близкую и родную ему по духу. Ее мнение таково: «В Россию прежде проникли народные испанские мотивы: красота испанского фольклора оказалась созвучна русскому слуху и покорила сердца русских (подобно цыганской музыке)» [193, с. 34].

Влияние испанской культуры на русскую музыку продолжилось и в XX веке: среди новаторски настроенной композиторской молодежи, в репертуаре дягилевской труппы, в продолжающихся до сегодняшнего дня попытках найти и изобразить свою Испанию. И.Ф. Стравинский писал: «...между народной музыкой Испании, особенно андалузской, и русской народной музыкой я вижу глубинную связь, которая, без сомнения, обнаруживается в их общих ориентальных истоках.

Некоторые андалузские песни напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические воспоминания» [332, с. 33].

В истории хореографии есть балет, поставленный Л.Ф. Мясиним при участии П. Пикассо для труппы С.П. Дягилева «Треуголка» на музыку М. де Фалья и его же «Испанское каприччио», сочиненное и поставленное в 1939 году в Нью-Йорке на одноименную оркестровую пьесу Н.А. Римского-Корсакова. Испанские традиции в русском балетном искусстве складываются еще при жизни М. Петипа, но, как отмечает Е.Я. Суриц: «Горский и особенно Фокин (в «Арагонской хоте»), по-видимому, приблизились к подлинникам в большей степени» [336, с. 55]. К тому же, балет творчески сблизил И.Ф. Стравинского с П. Пикассо в совместной работе над «Пульчинеллой» в дягилевской антрепризе.

Испанские образы не обошли стороной музыку М. Равеля и К. Дебюсси. Пиренейские мотивы в русской культуре XX века состоялись у С.С. Прокофьева, в частности, в опере «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), о которой композитор писал, что в его воображении рисовалась «поэзия Севильи ... тихий вечер, расстилающийся перед глазами влюбленных; ночной, замирающий карнавал; старинный, заброшенный женский монастырь» [285, с. 113].

Символичным видится нереализованное желание С.С. Прокофьева написать балет на литературный сюжет испанца Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» и его же интерес к речитативам-сессо в «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта. К тому же: Е.В. Кривцова, считающая Второй скрипичный концерт наиболее ярко передающим испанский колорит, пишет: «... скрипичные импровизации первой части (иначе не назовешь причудливую музыкальную ткань партии солирующего инструмента) отсылают скорее к творчеству Фальи, гитарным чудесам Сеговии и Вилла-Лобоса – достаточно вспомнить его Прелюдии для гитары, посвященные Сеговии» [193, с. 46]. И следом: «Ярко выраженная танцевальность финала, неожиданные интонационные и ритмические противопоставления вызывают в памяти пьесу «В садах на горных склонах близ Кордовы» – финал фортепианного концерта Фальи «Ночи в садах Испании». А



колкое, акцентированное *pizzicato* в партии солирующей скрипки и виртуозная инструментовка придают музыке особую испанскую «пряность» [193, с. 47].

С другой стороны, музыка С.С. Прокофьева раскрывает и другую сферу его творческих интересов в поиске живой музыкальной лексики. Среди его увлечений – русские северные былины, скоморошьи напевы, солдатские походные песни, кавказская и среднеазиатская музыка, оригинальные переменные метроритмы и натуральные лады.

Фольклоризм в творчестве С.С. Прокофьева является одним из принципов его музыкального мышления. Уже в начале XX века композитор достаточно часто обращался к народным источникам, упоминая в письмах о том, что эта практика открыла для него интереснейшие возможности. В 1927 году С.С. Прокофьевым были сделаны обработки казахских народных мелодий для голоса и фортепиано – «Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама» и «Ек кугарай». Интерес к фольклору он сохранил и в более поздний период творчества 30-х и 40-х годов при сочинении струнного квартета op.92, называемого «Кабардинским». Композитор лично отмечал, что в нем достигнуто «соединение одного из самых нетронутых фольклоров самой классической формой» [285].

Тематический материал квартета основан на использовании народных кабардинских песен и инструментальных наигрышей. В первой части узнаваем танец «Удж стариков» и песня «Сосруко», во вторую часть композитор ввел «Удж хацапа» и лезгинку «Исламей», в финал – песню-танец «Гетигежев Огурби». И.В. Нестьев пишет: «Подобно Глинке или Балакиреву, также слышавшим музыку Кавказа «в натуре», Прокофьев по-своему претворял особенности фольклора, обновляя и осовременивая народную традицию средствами «нешаблонной гармонизации». В этом проявилось его собственное и вполне самобытное восприятие грозной романтики Кавказа» [257, с. 460]. Синкопированная тема зажигательного горского танца в финале квартета была использована Н.Я. Мясковским в 23-ей симфонии в качестве побочной партии первой части, как и «Исламей», появляющийся в третьей части этого же цикла.

И.В. Нестьев предполагает, что аналогичный материал был взят еще раньше М.А. Балакиревым для своей фортепианной пьесы [257, с. 461].

Фольклорные находки характерны и для «Здравицы», кантаты для смешанного хора с симфоническим оркестром, ор. 85, 1939 г. В ней звучат русские, украинские, белорусские, кумыкские, курдские, марийские и мордовские народные песни. Это было глубоким погружением в «историческую музыкальную породу», тяготением к архаике, ее первозданной красоте и гармонии.

Взросление и формирование собственного музыкального почерка С.С. Прокофьева совпали с переломными моментами в истории и культуре России, отразились на мировоззрении и творческих ориентирах начинающего композитора. Поэтому не случайными видятся его симпатии к течению евразийства, проявившиеся в «Наваждении», ор.4 №4, в котором Б.В. Асафьев увидел страшных всадников степей и в «Скифской сюите», ор.20 с ее актуальным для того времени образным строем.

Скифские импульсы музыки С.С. Прокофьева во многом были подготовлены лозунгами поэтов-акмеистов и, в частности, А.А. Блока, который призывал вернуться к «музыкальной сущности мира – к природе, к стихии», нуждающихся в привлечении «свежих варварских масс» [40, с. 99].

Музыкальные настроения Б. Бартока на рубеже XIX-XX веков родственны творческим поискам С.С. Прокофьева и во многом основаны на той же самой «скифской теме». Его «Allegro barbaro» (1911) имеет явное стилистическое единство с «Наваждением» и, по мнению И.В. Нестьева: «Недаром же в представлении современников, впервые слышавших эти пьесы, рождались сходные образные ассоциации: ... «азиатской дикости», нашествие «орд Атиллы и Чингисхана» [255, с. 41-42].

Продолжение этой темы есть и у евразийца А.С. Лурье: «Мусоргский был первым выразителем «скифской» проблемы русской музыки. Он искал воплощения сырой народной стихии, полагая, что единственно она является органическим выражением России» [223, с. 261]. Интересно мнение Р. Тарускина, писавшего: «Скифским композитором по преимуществу,

определенно признанным за такового в свое время, был, конечно, Прокофьев» [391, с. 856-857]. Известны факты многолетнего знакомства С.С. Прокофьева с музыкальными критиками и деятелями евразийской эмиграции П.П. Сувчинским и А.С. Лурье. В письме к П.П. Сувчинскому от 11 июля 1922 года он высказывается: «В «Религиях Индии» Трубецкой очень пикантно, признаюсь, ново для меня, хотя и не без предвзятости, освещает восточную мораль, но в приеме изложения я вижу ошибку» [275, с. 72-73]. А в другом, датированном 25 августа 1925 года, он продолжает: «Дочитал брошюру Трубецкого. Идея приятная, но доказательства, я сказал бы, слишком алгебраичны. ... Я хочу сказать, что некоторые обстоятельства у Трубецкого не приняты во внимание, и на них можно возражать» [275, с. 101].

Прокофьев за годы пребывания за границей был вовлечен в круг эстетических воззрений евразийской интеллигенции. Парижская группа на тот момент находилась в состоянии активного поиска средств музыкальной выразительности, новых ориентиров современного искусства. Наравне с В.А. Дукельским и И.Ф. Стравинским, Прокофьев посещал евразийские собрания. Об одном из них он вспоминает в своем «Дневнике»: «... Из других событий можно отметить лекции Карсавина о Евразийстве, очень интересные. Мы ходили туда несколько раз по приглашению Сувчинского. Там же я познакомился с Мариной Цветаевой...» [284, с. 416].

Большой авторитет, закрепившийся за П.П. Сувчинским и А.С. Лурье в евразийских кругах, позволили им обосновать современные тенденции в развитии музыки. В сферу их интересов входило философское осмысление бытия, рождение в нем иных звуковых организаций и форм, возрождающих духовное величие настоящего искусства. Особенно яркой для них была музыка И.Ф. Стравинского, ее евразийские уклонения, в которых чувствовался масштаб будущих культурных открытий. П.П. Сувчинский рассуждает о том, что «в произведениях Стравинского открылся редкий для искусства синтез, синтез огромной реформаторской силы и острого чувства традиции и консерватизма» [333, с. 363]. Из критических статей на эту тему есть работа А.С. Лурье «Музыка

Стравинского», в которой автор рассуждает: «Наша эпоха в музыке проходит под знаком этого артиста. Он в числе тех немногих, кто в разных областях действительно выражает высший качественный смысл современности» [221, с. 181].

Особую роль в развитии русской музыки деятели евразийского движения отводили А.Н. Скрябину. Известны его достаточно теплые отношения с С.Н. Трубецким в дореволюционный период их общения. Эта дружба обогащала внутренний мир композитора, вызывая у него острый интерес к событиям литературно-философской жизни. В одной из двух статей, размещенных в газете «Курьер» за 1899 год, С.Н. Трубецкой пишет: «Оригинальность г. Скрябина неподдельная: у него своя художественная физиономия, своя манера, свой стиль, который уясняется в своих индивидуальных чертах при ближайшем ознакомлении. И произведения его, несмотря на свою сложность, вполне искренни: композитор писал их, «невзирая на лица», не зная другого суда, кроме собственной художественной совести...» [352, с. 138].

Взаимоотношения А.Н. Скрябина с будущими деятелями евразийства в конце XIX века проходили при живом интересе к его творчеству со стороны лидеров этого движения. Так, А.С. Лурье пишет о том, что А.Н. Скрябин осуществил прорыв, почувствовал «решительный поворот, происшедший в передовых кругах европейских музыкантов, отбросивших изжитую и одряхлевшую культуру европейской музыки и устремившихся к варварской свежести, т.е. погружение главным образом в русскую музыку с ее стихийной эмоциональной непосредственностью в песне, в дикой красочности колорита и упругости ритма...» [224, с. 172].

А.С. Лурье отмечает абсолютные достижения А.Н. Скрябина в экспериментах, связанных с синтезом искусств. Он связывает их появление в его творчестве с идеями о мистерии, как о всенародном универсуме, соборном состоянии. Эти тенденции В.В. Рубцова относит к влиянию С.Н. Трубецкого, субъективному идеализму в философии, «которое у Скрябина отождествлялось с его сознанием, волей и обычно именовалось творческим духом» [298, с. 339]. Оно

дало возможность А.Н. Скрябину реализовать свои смелые решения в музыке, связанные с игрой цвета и звука.

В настоящее время актуальны исследования, посвященные взаимосвязям между арабо-мусульманской философией – суфизмом, музыкантами-суфиями и русской музыкально-эстетической мыслью начала XX века. Для этого Л.И. Манько была предпринята попытка создать представление о тождественности творческих принципов Хазрата Инайят Хана, А.Н. Скрябина и художника В.В. Кандинского. В суфийской музыкальной культуре – это процесс синтеза звука и света (цвета), у А.Н. Скрябина – звука и цвета, а В.В. Кандинский реализует свою концепцию через «слышание красок», т.е. цвет и звук. Л.И. Манько высказывает мысль о «влиянии идей Хазрата Инайят Хана на русское искусство, поскольку известны тесные творческие контакты суфия с деятелями русского и европейского искусства. Отмечено родство эстетических восприятий Хазрата Инайят Хана с В.В. Кандинским и А.Н. Скрябиным, в частности, идеи влияния на человека и социум звукоцветовых вибраций, создания в искусстве космической симфонии» [232, с. 23].

Таким образом, внутренние и внешние иновлияния в музыкальном искусстве развиваются в двух проекциях – этнической и академической. Процессы культурного синтеза поддерживаются генетическими линиями в развитии Волго-Уральского региона, представляющего мощный энергетический комплекс музыкального потенциала различных народностей. Их полярная творческая природа благоприятна для многочисленных диффузий, ведущих к взаимному обогащению и обретению новой музыкальной лексики. Это является стимулом для появления вторичных культурных систем, какой является по отношению к фольклорной академическая музыкальная традиция.

Внутренние и внешние иновлияния (Восток - Запад) в этнических системах отражается на образном строе академической музыки. История русской музыки, ее евразийская природа – это поиск родственных и одновременно иных по сути музыкальных характеристик, открытый русскими композиторами романтический мир Востока, Испании и Кавказа.

Интерес к восточному колориту в истории русской музыки стал источником ярких поэтических впечатлений, тонко и изысканно отраженных в романсовой лирике, в сочинениях других жанров и форм. Это направление приводит к новаторским решениям, оригинальным мыслительным концепциям, интересным экспериментам в философско-эстетических, литературных и музыкальных сферах, перешагнувших границы пространства и времени.

Отсюда видно, что внутренние и внешние иновлияния на музыкальное искусство этноса являются ярким стимулом для определения его исторических и творческих реалий и дают ключ к пониманию особенностей его оригинальной природы.

## **1. 2 СООТНОШЕНИЕ ЦЕЛОГО И ЧАСТНОГО В РЕГИОНАЛЬНОЙ И ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ**

Музыкальное искусство этноса, как явление, имеющее необыкновенно широкую смысловую гамму, способно принять и отразить в своем развитии не только грандиозные процессы культурных эволюций, но и создать новый мировоззренческий объем. Его потенциальные возможности формируют свежие научные впечатления, сопутствующие более пристальному взгляду на музыкальную историю в динамике этнической культурной идеи. По мысли Ф. Броделя, «изысканность и прелесть любой страны скрыты в локальных конфигурациях культуры, региональном стиле» [56, с. 22-40].

Региональная культура, как базис, вызывает стремление понять и почувствовать главные ценности, без которых невозможно выявить точные направления в процессе изучения этнического музыкального искусства. Прав Л. Викар, говоря, что «реальность кажется более глубокой, когда внимание ученого не ограничивается одним этносом, а направлено на изучение всего региона» [74, с. 16].

Понятие «региональная культура» дает широкий контекст для его интерпретации и трактовки. Так, А.Ю. Тихонова пишет о том, что «региональная культура» - самобытный социокультурный феномен, имеющий собственное географическое и временное пространство и реализующий потребность члена регионального сообщества в его самоидентификации» [344, с. 18].

У И.Я. Мурзиной: «Региональная культура – вариант общенациональной культуры и одновременно самостоятельное явление, обладающее собственными закономерностями развития и логикой исторического существования. Ее отличает наличие своего набора функций, продуцирование специфической системы социальных связей и собственного типа личности, способность оказывать влияние на общенациональную культуру в целом» [250, с. 8].

Г.М. Казакова же определяет «региональную культуру как продукт специфического социокультурного процесса на определенной территории. Это системное, полисферное и многоуровневое образование, имеющее тесные генетические связи с национальной культурой, несущее в себе как ее общие черты и закономерности развития (открытость и динамически развивающуюся целостность), так и собственные уникальные особенности» [162, с. 18].

Таким образом, региональность и этничность, как явления, имеющие разносторонний смысловой масштаб, развиваются в неразрывном единстве целого и частного. Опорой этих взаимоотношений можно считать взаимодействие универсального и локального в культурной системе. С этой точки зрения на региональную культуру возлагается миссия сохранения древнего фольклорного материала, создающего самобытный облик гуманитарного пространства.

Внутреннее содержание и смысловая концепция понятия «региональная культура» служит опорой для дальнейшего рассмотрения созвучных и выходящих из нее определений. На основании этой взаимосвязи открываются разнообразные переплетения этнических культурных традиций, их пока еще до конца неосознанная творческая полифония и динамика. В этом смысле, музыкальная культура создает возможности для разнообразного переосмысления уникального этнического материала региона.

Так, Н.Н. Гаврюшенко в статье «О системной трактовке понятия «музыкальная культура»» говорит о том, что «музыкальная культура – вид художественной культуры и часть духовной культуры человечества; это – сложная система, элементами которой являются, с одной стороны, виды музыкальной деятельности вместе с их инфраструктурой и музыкальные ценности, с другой стороны – типы музыки, принадлежащие разным эпохам и мировым культурам; факторами функционирования и развития этой системы выступают взаимодействие элементов и единство музыки с контекстом культуры, а предназначение характеризуется социальной полифункциональностью, воплощением ценностных ориентиров культуры и направленностью на духовное совершенствование человека, в том числе на достижение его внутренней целостности, единства с окружающим миром» [89, с. 13].

В свою очередь, Э.В. Скворцова предлагает понимание музыкальной культуры как синтеза «композиторского творчества и деятельности композиторов, деятельности дирижеров, постановщиков и хореографов, исполнителей-музыкантов, исполнителей-танцоров, артистов театра, а также менеджеров (импресарио, антрепренеров). Отдельным компонентом будет совокупность объектов, обеспечивающих воспроизводственный процесс, т.е. все то, что можно назвать инфраструктурой» [322, с. 22].

Исходя из формулировок «региональная культура» и «музыкальная культура», можно сделать вывод о том, что каждое из этих понятий имеет как автономную линию развития, так и обнаруживает их взаимообусловленное существование. Поэтому региональная и этническая музыка являются производными и одновременно самостоятельными категориями этого соотношения, на основе которого происходит формирование академических музыкальных школ.

Данный контекст, как одна из важных особенностей музыкального искусства этноса, пока еще не достаточно рассмотрен и оставляет за собой широкое пространство для научных исследований и гипотез. Создание единого комплекса региональных характеристик в настоящее время проходит начальный



этап своего становления, в котором предметом изучения становится целый ряд микрокультур, объединенных в макропространство.

Эти соотношения подчеркивают этнические особенности музыкального мира и могут считаться важным формирующим элементом регионального ландшафта. Отсюда происходит обоснованное стремление подчеркнуть взаимоотношения между всеми характеризующими элементами, связанными с раскрытием функциональных особенностей регионального музыкального искусства.

Традиции исследовательских направлений связываются с изучением особенностей музыкального языка региона, основанного на глубоком погружении в его этнические истоки, что, конечно, наиболее полно реализует себя в фольклористике. Т.И. Живков, рассуждает о том, что «фольклор есть локальная художественная культура», которая функционирует и развивается как составная часть коллектива, ограниченного в пространственном плане и считает, что видеть коллективный характер творческого процесса в фольклоре, возможно, прежде всего, через региональную характеристику [145, с.105]. В дополнение, В.А. Лапин предлагает представить фольклор как «систему локальных традиций» [247, с. 6].

В свою очередь, академическая музыка расширяет границы представления об этническом музыкальном наследии, которое становится материалом для интересных творческих экспериментов современных авторов, стремящихся найти новые краски и оттенки в фольклорном материале, начиная от прямого цитирования до использования сложных приемов и выразительных средств композиторской техники.

Так, у А.Я. Эшпая, марийские народные мелодии и ритмика легли в основу многих его сочинений, например, Первого фортепианного концерта, где вторая тема связующей партии интонационно связана с песней «Через речку, через овражек», а оркестровая стилистика вызывает ассоциации с характерным звучанием шиялтыша — марийской свирели в солирующих партиях флейты и кларнета. Пентатонный звукоряд органично вошел в музыкальный язык его Третьей симфонии, где фольклорные заимствования (песни «Вдоль по улице» и

«Воды текут», наиболее близкие и любимые его отцом) приобретают символику смыслового центра, ядра философской концепции.

Среди большого разнообразия работ финно-угорских композиторов Поволжья и Приуралья, можно назвать и квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано А.Г. Корепанова (1976). В первой части (*Allegro molto*) звучит удмуртская солдатская песня «Как дубы, города...» («Тыпы тусьем городьесад»). В других темах слышится мелодика песен «Эх, любимый» («Э, туганэ») и «Вставай, любимый» («Султы, туганэ»). Средний раздел второй части построен на использовании поминальной удмуртской песни «Родная жена» («Зани-годи но бен ук...»).

В музыке мордовских композиторов Г.Г. Вдовина и Н.В. Кошелевой и др. мокшанские и эрзянские народные напевы появились во многих произведениях различных жанров и стилей. В Концертино для фортепиано и струнного оркестра Вдовина в качестве основной темы используется мотив эрзянской народной песни «Лавсь моро» (Колыбельная), а финал по характеру приближен к плясовым нудийным наигрышам. В балете Н.В. Кошелевой «Алена Арзамасская» звучит обработка мордовской песни «Вирь чиресэ», в музыкальной сказке «Серебряное озеро» слышится напев «Самсон ляляй». Отличительными чертами освоения культурно-регионального пространства становятся многочисленные переосмысления фольклорных источников в жанрах и формах академического искусства.

Региональное академическое искусство устанавливает особый уровень взаимоотношений, отличный от других форм и проявлений этнического характера. М.М. Бухман в работе «Этническое своеобразие музыкальной культуры» рассуждает о том, что музыкальная культура любой социальной общности – явление довольно сложное. Оно представляет собой многоуровневую систему, отличающуюся разветвленной структурой, разнообразием механизмов функционирования и целым комплексом его составляющих, что актуализирует изучение этнической специфики музыкальной культуры» [65, с. 4].

Формирование региональной академической музыки связано с

окружающими ее *природно-географическими, историческими, религиозными факторами*. Большую роль в этом процессе играет *личность музицирующего человека*, композитора, творца и мыслителя. Существенны и уместны *социальные и экономические* взаимосвязи, создающие целостный образ этнического содружества. Микро- и макроуровни этой структуры остаются актуальными при рассмотрении его музыкальной природы.

*Природно-географический и исторический* факторы имеют отношение к евразийскому контексту региональной музыки и находят свое отражение в языковых характеристиках, их смысловом содержании и других специфических чертах. Географический фактор локализирует эти особенности в системе конкретного месторазвития.

Единое представление о региональной географии переводит взгляд на ее культурно-музыкальную первооснову. Попытка сформулировать и структурировать евразийский региональный опыт была предпринята И.И. Земцовским, который определил его термином «Евразийские Музыкальные Союзы». По его мнению: «В результате весь веер возможностей — характерно евразийская этномузыкальная типология, абсолютно конкретная морфологически, этнически и географически — обретет, наконец, свою карту. Морфология встретится с географией. Немыслимая, а на первый взгляд просто нехватная пестрота географического распределения евразийских признаков музыки устной традиции превратится, благодаря обозначенным Евразийским Музыкальным Союзам, в осмысленную картину, в соотносимые множества» [148, с.111]. В процессе взаимодействия этномузыкальных локусов создается единое пространство академической региональной музыки.

Так, финно-угорская евразийская география протянулась от Норвегии и Венгрии на западе до Красноярского края на востоке, затронула она и Волго-Уральский регион – культурный «перекресток» цивилизаций. Их история и география дают возможность ощутить неповторимость и красоту взаимного притяжения Востока и Запада, которое преображает этнический музыкальный потенциал. Его интеллектуальное и творческое богатство основывается на

коренном происхождении, играющем главную роль в формировании регионального музыкального сознания и мировоззрения.

Финно-угорская музыка вписала не одну яркую страницу в культурную летопись Поволжья, Урала, Западной и Восточной Сибири, Северной и Восточной Европы. Она сопутствовала эволюции их исторического развития и способствовала укреплению евразийских взаимосвязей.

Так, в фольклорные музыкальные традиции Поволжья, Приуралья, Западной Сибири и других регионов, а также и Канады входит мордовское народное многоголосие — гетерофония монодийного вида, диафония, двух-, трех-, четырехголосная бурдонная полифония. Ритмические формулы мокши и эрзи, представляющие класс цезурированных форм, сходны с организацией музыкально-фольклорных основ российского юга. Ладовая основа из трех звуков в объеме большой терции, имеющая тоновую опору на нижний край звукоряда есть в свадебных напевах удмуртов, а также в эпических песнях карелов, в колыбельных песнях мари и води, в эстонских крестильных, рождественских, трудовых и других напевах. Универсальной евразийской природой обладают народные инструменты — у мордвы это скрипка, называвшаяся на мокшанском языке *гарзе* и *стрепка*, на эрзянском - *кайга* (гайгемз - звенеть).

Музыкальное искусство Поволжского и Волго-Вятского регионов – это финно-угорские, тюркские и славянские традиции, неотделимые друг от друга и взаимодействующие между собой. Динамика развития региональной культуры основывается на разнообразных диалоговых формах, открывающих уникальные и специфические стороны локальных музыкальных ценностей. К примеру, песенный фольклор мордвы-каратаев особенно интересен, благодаря присутствию в нем эрзянского, мокшанского и татарского колорита. Само название «каратаи», возможно, происходит от тюркского «кара тау» (черная гора).

Характерные признаки мордовского фольклора обнаруживается у каратаев в вокальном, инструментальном и вокально-инструментальном исполнительстве. Одноголосная мелодическая линия балансирует в интервальных границах терции - квинты и носит речитативно-песенный характер. Ее особенность - начало в

верхнем ладовом регистре с последующим окончанием на опорном тоне. В этих деталях угадываются черты мокшанских и эрзянских похоронных, а также свадебных плачей, родственных напевам эстонцев Сетумаа, карелов, вепсов, удмуртов и коми (Л.Б. Бояркина).

Исследователи (Л.Б. Бояркина) отмечают, что певческая полифония каратаев с ее самостоятельными двух-, трехголосными партиями находится под влиянием мордовских традиции гетерофонного развития, в которых основой двухголосия является нижний голос, а трехголосия — средний. Евразийские акценты в каратаевском многоголосии связаны с орнаментикой татаро-мишарской протяжной песни и особенностями инструментального исполнительства на курае.

У Л. Викара также можно найти ряд высказываний о музыке устной традиции Поволжья, где монофоническая (монодийная) пентатоника отмечается как отличительная характеристика музыки турко-язычного склада, перешедшая впоследствии к финно-уграм: «Знакомство с материалом позволяет ... констатировать, что в устном музыкальном творчестве волжско-тюркских и финно-угорских народов все родственное с венгерской народной музыкой в основном характеризует музыкальную культуру тюрков. Финно-угорские элементы трудно выявляются» [135, с. 104].

В этой связи региональное академическое искусство осуществляет объединение первичных музыкальных локусов в единый организм, в котором происходит их преобразование и развитие. Фольклорное наследие представляется доминантным механизмом в этом процессе и неразрывно связано со стилем, жанрами и формой создаваемых произведений, подчеркивая их региональную и этническую специфику.

*Исторический контекст* сопровождает этапы и периоды региональной музыкальной жизни. Е.В. Хлыщева пишет: «Региональная история складывается как результат взаимодействия ряда этносов, традиционно проживающих в данном регионе, вырабатывающих за длительный период совместной жизнедеятельности немало общих элементов в хозяйственной деятельности, общественном и семейном быте, культурных ценностях, характерных для всего региона как

историко-культурной общности» [368, с. 99].

История музыки Волго-Уралья – это время формирования этнических традиций в евразийском гуманитарном пространстве: башкирской, татарской, мордовской, чувашской, марийской, удмуртской и др. К ним же относятся и поволжские немцы, выдающимся представителем которых является композитор А.Г. Шнитке. В.И. Копалов пишет: «Народы перенимают чужую культуру не в слепом подражании и не в рабском педантизме. Здесь имеет место живая модификация, отбор, адаптация, творческое преобразование. ... Чужая культура — это цветок с чужой почвы, продукт чужой жизни. Принцип перенимания, копирования чего-либо ложен. Истинным является творческое деяние в культуре на основе собственного содержания. Перенос может дать плоды, в том лишь случае, когда он является творческим» [187, с. 5].

В этой связи, особой ролью в этом процессе обладают так называемые «культурные котлы», благодаря которым происходит пробуждение музыкального мышления и сознания у тех народов, которые ранее не имели собственных композиторских школ и, во многом, еще оставались в своей этнической колыбели. А.Л. Маклыгин пишет: «Как крупный город региона, обладавший мощной интеллектуально-художественной силой, Казань особую роль сыграла в становлении новых культурных и этнохудожественных традиций в истории народов Поволжья - таких как академическая профессиональная музыка. ... Отсюда идут нити к складыванию профессиональных академических традиций в татарской, марийской, чувашской музыкальных культурах» [231, с. 8].

У них есть общие исторические истоки, такие как ангемитоновая пентатоника, характеризующая устную традицию татар, мари и чувашей (исключение — северо-восточная группа луговых мари, «сернурские мари», - в их пентатонике имеется полутон (А.Л. Маклыгин), монодический принцип музыкального изложения, близость вокальной и инструментальной стилистики.

Как контраст к этому, многоголосные формы изложения музыкального языка характерны для устной традиции мордвы и являются ее историческими основами. Л.Б. Бояркина обращает внимание на то, что «феномен мордовской

хоровой музыки характеризуется и тем, что до сих пор во многих эрзянских и мокшанских селах весьма устойчиво сохраняются самобытные традиции многоголосного пения, различные по своей исторической глубине, формам взаимосвязей с музыкальным творчеством родственных народов. ... диафония — двухголосие с косвенным движением голосов, характерная для напевов свадебных корильных величаний, - имеет аналогии с эстонским (сету) многоголосием; высокую степень развития получили двух-, трех-, четырехголосные стили бурдонного пения, органично развившиеся на основе древних форм вокального и инструментального интонирования» [53, с.3].

*Религиозный* контекст сопровождает региональную музыку на всем пути их исторического развития. Особенности этнического религиозного сознания отражены в его многообразных музыкальных иллюстрациях с языческих времен по настоящее время.

Конфессиональный синтез созвучен мнению И.И. Земцовского о том, что «каждая из сопоставляемых ... этнических культур входит в свой *специфический* контекст, в свой особый *круг* близкородственных или близлежащих традиций, и потому сравнению должны подлежать не только точечные параллели отсюда и отсюда, а, в идеале, всегда некие *трансрегиональные комплексы*» [148, с.97]. Это (по И.И. Земцовскому), так или иначе, сказывается на формировании этнических композиторских школ: на севере - русско-финноязычных, на западе - русско-беларусско-балтских, на юге - русско-украинско-казачье-тюркско-монгольских, в Поволжье - русско-финно-тюркских.

Кроме того, это позволяет говорить и о процессах религиозного синтеза, проходивших, к примеру, на территории Среднего Поволжья. Так, язычество чувашей оказалось близко тюрко-язычным религиозным представлениям, вероисповеданию народов Саян и Алтая, что заметно по присутствию в их культовой атрибутике и символике зороастризма — древнего религиозного течения иранских государств [55, с. 14-15], [134, с. 115-123], откуда происходили многочисленные языковые заимствования [144].

Таким образом, Волго-Уралье, как многоконфессиональная структура,

объединила ряд контрастных этнических культур, в которых, к примеру, татарская монодия и мелодекламация соседствует с древней мелодикой и ритмикой мари, чувашей и мордвы, где ислам, язычество и православие не только подчеркивают их исторические истоки, но и создают яркую евразийскую картину религиозного синтеза.

Аналогичные региональные черты есть и на Дальнем Востоке, представление о котором во многом связывается с понятием «культурного пограничья»: русского, корейского, китайского и японского, не только религиозного, но и музыкального. В.А. Королева отмечает: «Характерные различия важнейших элементов музыкального языка — мелодико-интонационного строя, композиции, гармонии, оркестровки, ритма, динамики, и, главное, тембра — обуславливают яркую самобытность и европейской, и дальневосточной музыкальных систем и приводят к разным эффектам восприятия звучащей музыки инокультурной традиции» [189, с. 168].

Большим значением при этом имеет толерантное отношение культурных сфер по отношению друг к другу, их непротиворечивое и разностороннее соприкосновение. Н.И. Воронина пишет: «Культура толерантности - культура диалога. Диалогическое отношение к другому человеку, к другой культуре - проблема одновременно философская, этическая и жизненно-практическая. Смысл проблемы - в обнаружении целостности путем сличения, сопоставления частных и во многом противоречивых компонентов, каждый из которых признается истинным...» [84, с. 401].

Академическое музыкальное искусство преодолевает предполагаемую религиозную разность, являясь при этом механизмом толерантных процессов внутри региональной культуры. Этот контекст дает возможность говорить о значении «человека музицирующего» для ее развития, исключает обобщенную характеристику, позволяет придать каждому отдельному опыту индивидуальные творческие черты.

К примеру, жизнь и творчество А.Н. Черепнина интересны не только с этой точки зрения, но и в связи с его евразийскими уклонами. В период 1934- 1937



гг. композитор был директором Шанхайской консерватории, являлся консультантом по вопросам музыкального образования в министерстве просвещения Китая, открыл музыкальное издательство в Японии (Токио). А.Н. Черепнин обратился в своем творчестве к китайской народной музыке и на этой основе написал «Школу игры на фортепиано», фортепианные пьесы «Посвящение Китаю», «Китайские багатели», «Пять концертных этюдов» и «Фантазию для фортепиано с оркестром», появившуюся под впечатлением от китайской мифологии. Это привело А.Н. Черепнина, в последствие, к созданию метода взаимоперехода китайской и русской пентатоники.

Отсюда в региональной проекции личность композитора приобретает черты миссионерского и созидющего свойства. На него возлагается большая творческая и духовная ответственность, он представляет региональную культуру, является ее отражением и подобием. Во всех смыслах композитор является носителем этнической музыкальной идеи.

Здесь можно согласиться с И.П. Меркуловым в том, что «мышление, в особенности воображение, в этом акте самореализации приобретает новую опору, новый инструмент - внешний объект становится естественным продолжением человека, позволяя как бы «изнутри» постичь его внутреннюю природу, развернуть, преобразовать содержащуюся в воображаемом образе (символе) скрытую информацию» [238, с. 104-105].

Индивидуальность и профессионализм, музыкальный почерк и стиль отличают этнические композиторские школы, которые в процессе своей эволюции достигают духовной гармонии и подлинной самобытности. Они создают особую творческую среду и являются своеобразными культурно-музыкальными основами региона. Связь академической музыки с понятием «региональная культура» является непосредственным отражением их общего исторического пути, формированием уникального творческого портрета в евразийском ландшафте.

Некоторые особенности академического музыкального искусства регионов находят отклик и в ее *социальном* контексте. Теодор В. Адорно указывает: «...момент, созидающий предмет музыкального опыта, сам по себе высказывает

нечто социальное, что содержание, смысл произведения искусства, лишенное этого момента, испаряется, утрачивая как раз то неуловимое и неразложимое, благодаря чему искусство становится искусством. Музыка становится всеобщей, не абстрагируясь от момента пространственно-временной определенности в себе, но именно через его конкретизацию. Музыкальная социология тогда — это такое знание, которое постигает в музыке существенное для нее, но при этом не ограничивается технологическими описаниями» [341, с. 137].

Академическая музыка находится в контексте социальной эволюции того региона, в границах которого происходит ее становление. В том, что на сегодняшний день она занимает одно из ведущих мест в культуре этнических сообществ, заслуга регионального социума и его евразийской сущности.

«Музыкальная культура общества, – по мнению А.Н. Сохора, – есть единство музыки и ее социального функционирования. Это – сложная система, в которую входят: 1) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе, 2) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей, 3) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех, 4) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность» [328, с. 84-85].

Социальные интерпретации академического музыкального искусства регионов находят свое отражение в сопоставлениях глобального и локального, универсального и особенного, целого и частного. Диалектика этих пропорций обнаруживается в следующих ракурсах: 1) социальная специфика этнического музыкального мира обусловлена его месторазвитием; 2) объективная разность социально-общественных структур регионов является стимулом для дальнейшего развития музыкального мышления и сознания; 3) формирование этнического музыкальной лексики связано с двойной социальной проекцией: универсальной и локальной; 4) евразийский диалог, как бытийный фундамент этого процесса, способствует его объемному и целостному восприятию.

Социальные особенности музыкального месторазвития открываются через объединение историко-культурных и природно-географических факторов региона. Историко-культурный контекст социальных процессов в академической музыке вызывает интерес индивидуальной творческой биографией этнических сообществ. Пути их культурного становления отражают развитие социальной системы в локальном и глобальном масштабе. Л.П. Репина рассуждает: «В диалектическом понимании культуры как непрерывного взаимодействия между общественной системой и практикой социальной жизни происходит — на основе переопределения и усложнения самого понятия “социального” — реабилитация социальной истории, становление ее новых форм, менее амбициозных, но более гибких и обладающих значительным эвристическим потенциалом» [296, с. 6].

Значительны и интересны в социальном контексте региональных пространств финно-угорские музыкальные миры. Становление академических музыкальных традиций Венгрии связывается с этапами ее исторического пути, нахождением в составе Австрийской империи, дальнейшим обретением независимости. Начало было положено светскими сочинениями на национальные тексты XVI века (сборники Ш. Тинноди – 1554, Б. Бакфарка – 1553, 1565). Венгерский колорит узнаваем в стиле вербункош (Я. Бихари, Я. Лавотта, А. Чермак), в жанре рапсодии (создатель И.Секей), в скрипичном инструментальном исполнительстве (Э. Ременьи, Е.Хубаи), в операх И. Ружички («Бегство Белы», «Кемень Шимон» - 1822), А. Бартаи («Аурелия» - 1837, «Хитрость» - 1839), М. Рожавёльди («Искатели клада из Вышеграда» - 1839), а также в национально-освободительном характере опер Ф. Эркеля («Ласло Хуньяди» - 1844, «Банк бан» - 1852 и «Дьёрдь Дожа» - 1867), сформировавшими за длительные социально-временные периоды характерные черты венгерской академической музыки, вершиной которой стало творчество Ф. Листа.

В финно-угорской музыке XX века личность Б. Бартока воспринимается не только как яркая композиторская величина. В социальном контексте его деятельность - осознанная гражданская позиция, позволившая ему вместе с З. Кодаи во время Венгерской советской республики (1919) осуществлять

демократические преобразования в культуре. В тоже время, творчество Б. Бартока – это крупнейшие исследования музыкального фольклора Венгрии, Балканских стран. «... Новатор в области музыкального языка, Барток органически соединил в своем творчестве древнюю квартово-пентатонную основу венгерской крестьянской песни с новейшими музыкально-выразительными средствами европейской профессиональной музыки, обогатив ее метроритмическую и тембровую палитру» [249, с. 56]. Поэтому «эстетические принципы Бартока ... оказали влияние на формирование композиторских школ в странах Восточной и Юго-Восточной Европы в 30-х и 50-х годах» XX века [249, с. 100]

Конец XIX - начало XX вв. в России и Европе является одной из самых востребованных характеристик. Это – мощь социальных потоков, ворвавшихся в академическую музыку, стремительно меняющаяся картина мира, сложившихся стереотипов и образа мышления.

Изменения в социальной и общественной жизни в этот период влекут за собой появление музыкально-стилистических концепций, призванных дать определение новым историческим реалиям. Ж.А. Рябчевская считает, что «социальные явления побуждали многих художников того времени к мобилизации разнообразных выразительных возможностей всех видов искусства и их межвидовому синтезу. Принцип художественного синтеза, предполагавший выход за пределы «изоляционистского» пребывания в рамках определенного вида искусства, являлся доминирующим в среде творческой элиты русского общества рубежа XIX – XX веков» [304, с. 19].

Эти яркие события явились отправной точкой для регионального музыкального искусства, началом его профессионального развития в рамках целевых социальных программ советского государства. Региональная академическая музыка на очерченном историческом периоде приобрела стимулирующие ее развитие социальные ресурсы.

К примеру, этнографом А.Н. Голубковой во второй половине XX века была предложена периодизация, которая обобщает социально-исторические тенденции в удмуртской музыке, характерные и для других финно-угорских народов России

– карелов, марийцев, коми ... Она состоит из четырех разделов:

- 1) 20-е годы - «годы становления советских форм музыкальной культуры»;
- 2) 30-е годы - «период организации первых профессиональных учреждений и коллективов»;
- 3) военные годы — годы «отмеченные интенсивной концертной работой профессиональных и исполнительных сил республики»;
- 4) послевоенный период — время, характеризующееся «бурным ростом музыкального творчества, исполнительства и расцвета самодеятельности» [112, с. 47]

В дополнение, Н.И. Бояркин установил свою периодику для развития мордовского искусства. Это:

- 1) 1917 - 1941 гг. – начальный этап появления мордовской профессиональной музыки;
- 2) 1941 - 1965 гг. – время приобретения музыкального опыта в разных сферах профессиональной музыки;
- 3) 1965 - 1985 гг. – разработка нового музыкального языка при сохранении традиций мордовской профессиональной музыки [51].

Мощное социальное влияние во многом связывается с динамикой развития академической музыки в региональном масштабе, созданием этнических творческих систем. Так, «золотой век» в истории финно-угорского этноса России приходится на вторую половину XX столетия. В 60-е, 70-е и даже частично в 80-е годы происходит оформление композиторских союзов, создается квинтэссенция национального своеобразного с универсальным профессиональным.

Постепенно, шаг за шагом, утверждаются национальные школы, появляются новые имена. В Мордовии - Л.П. Кирюков, Н.В. Кошелева, Г.И. Воинов, Г.Г. Вдовин, Г.И. Сураев-Королев, Д.В. Буянов, Е.В. Кузина, С.Я. Терханов, М.Н. Фомин, Н.Н. Митин и др.; в Удмуртии - Герм. Корепанов, Ген. Корепанов, Алекс. Корепанов, Ю.В. Болденков, Е.В. Копысова, Ю.Л. Толкач, С.Н. Черезов, Н.М. Шабалин и др.; в Марий Эл — А.Я. Эшпай, И.С. Палантай-

Ключников, Я.А. Эшпай, А.Б. Луппов, И.Н. Молотов, Э.Н. Сапаев, А.И. Искандаров, В.Д. Кульшетов и др.; в Коми — М.Л. Герцман, В.И. Брызгалова, А.Г. Осипова, И.В. Блинникова, С.П. Васильев, Т.П. Харитоновна, А.Г. Горчакова и др.; в Коми-Пермяцком округе — А.И. Клецин и В. Куликов, священник-композитор, проживающий в Германии (Росток).

К примеру, в Карелии, уже в 1937 году начал работать Союз композиторов, среди них К.Э. Раутио, Р.С. Пергамент, Л.Я. Теплицкий, Л.К. Йоусинен, Л.В. Вишкарев, Г.Н. Синисало, Э.Н. Патлаенко, А.С. Белобородов и другие авторы. Созданные ими произведения отличаются особым стилем, получившим в исследовательской литературе название «карелионизм» за использование в них рунных мелодий (карело-финских эпических песен) и народных инструментов (кантеле).

Вместе с Финляндией и Эстонией, Карелия – это обширное пространство финно-угорских музыкальных традиций, в которых народно-эпический настрой «Калевалы» и «Калевипозга», песенные импровизации йойку, рунные напевы, баллады, плачи и причитания явились основой представления характерных особенностей музыки северо-западного региона.

Объективная социальная разность регионов, так или иначе, сказывается на развитии их музыкального искусства. В Эстонии, начиная с XVII века, развивались песни переходной формы, соединившие особенности старинных рунических напевов с новыми песенными традициями рифмованного стиха. Их возникновение в XIX веке связывается с постепенной сменой социально-исторического строя, с приходом капиталистических отношений, ростом городской культуры. «Для них характерны куплетная форма, мажорные, реже минорные напевы широкого диапазона с функционально-гармонической основой, преимущественно мужская традиция исполнения» [249, с.658]

Соответственно, общественный строй также является важным условием творческой эволюции музыкального искусства этносов. Интересные мысли высказывает Теодор В. Адорно: «Внутренняя конфликтность в музыке — это

проявление конфликтов общественных, неосознаваемых самой музыкой. ... вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов, это привело к отказу от схем, к возникновению новой музыки. Сама общественная тенденция становится в ней звучанием.... Музыка имеет дело с классами в той мере, в какой классовые отношения отражаются в ней. ... Чем в более чистой и бескомпромиссной форме музыка постигает антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем более — верным объективным сознанием» [341, с. 137].

Социальные характеристики в музыке связываются с ее событийным рядом, дающим новые смыслы и ориентиры ее этническому времени. Отсюда, яркая индивидуальность этих миров приобретает мощный *интеграционный* заряд. Причудливая игра глобального и локального уровней приводит к взаимному транслированию приобретенных ценностей, смысловых категорий материального и духовного порядка. В них музыкальный потенциал этнических сообществ интегрируется с универсальными системами культуры. И.Я. Мурзина подчеркивает, что «региональная культура, определяемая условиями существования людей и определяющая формы их существования, является интегрирующим началом жизни в конкретной территории» [250, с. 20].

Представление об этом можно дополнить высказыванием С.В. Дамбергса и В.Е. Семенкова, пишущих о том, «что нет музыки, как отдельной сферы человеческой жизни, а есть некие разнородные практики восприятия музыки. Можно говорить о музыкальных практиках в публичном и приватном досуге, о музыке как о факторе эстетической социализации, о профессиональных творческих практиках музыкантов и профессиональных творческих сообществах, но при этом необходимо учитывать, что полем тут является не музыка, а социальный контекст этих музыкальных практик» [129, с. 180-181]

Интеграционность сохраняет традиции этнического наследия в новейший

период развития региональной музыки. Одним из наиболее динамичных элементов этого движения служит разнообразный опыт фольклорных экспедиций, обогащающий не только этнографические музыковедческие исследования, но и являющийся возможным основанием для начала интеграционных процессов.

Цели и задачи фольклорно-музыкальных экспедиций охватывают целый спектр знаний о жизни, быте, культуре и истории народа и используют большое количество методологических приемов: различные виды записей, таких как слуховая, электро-акустическая, многоканальная (многомикрофонная); анкетирование, беседа, интервьюирование, эксперимент, фотографирование.

Это привело к появлению сборников народных песен, которые становятся источником не только научных знаний и представлений об этническом музыкальном наследии в профессиональной и любительской среде, но и имеют мощный творческий импульс, расширяющий языковую палитру композиторского мастерства. Одним из таких трудов можно назвать академическую антологию «Памятники мордовского народного музыкального искусства», созданную под руководством Н.И. Бояркина, а также ряд сборников, собранных композиторами Л.П. Кирюковым, Л.И. Воиновым, Г.И. Сураевым-Королевым.

Подобные исследования, как правило, перерастают региональный масштаб. Как следствие этого, финно-угорские фольклорно-музыкальные экспедиции объединяются в международные творческие мастерские, в которых вместе с учеными Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, начиная с 90-х гг. XX века, участвуют этномузыкологи Венгрии (Институт музыкознания АН), Финляндии (Институт финской народной музыки, Центр мировой музыки, этномузыкологические отделения университетов в Тампере и Ювескюля, Академия Сибелиуса), Эстонии (Литературный музей им. Крейцвальда, Институт языка и литературы АН).

Такое взаимодействие показывает разветвленную сеть региональных интеграционных систем. В них этническое входит в академическую эстетику, звучит на современном музыкальном языке, становится частью единого целого, сохраняет свое своеобразие и автономность.



Музыкальная интеграция выступает связующим звеном между родственными областями этнического искусства. Поэтому в ней легко определяются точки соприкосновения между жанровыми подобиями, а далее - их интеграционные связи, своеобразные проекции на другие формы искусства: живопись, скульптуру, литературу, театр. Так, по мнению Л.Б. Бояркиной, во время фольклорных экспедиций происходит «изучение взаимосвязей музыкального творчества с другими видами народного творчества (поэзией, хореографией, театром, обрядами и т.д.) как внутри мордвы (на уровне этнографических групп и регионов их расселения), так и во взаимодействии с другими народами» [53, с.240].

Музыкальная интеграция, как яркая особенность содружества этнических сообществ, является универсальным языком человеческого общения, формируя фундамент этнического самосознания. Ее динамическим центром можно назвать различные фестивали, конкурсы и форумы, способствующие возникновению интереса к академической музыке этнических сообществ.

К примеру, среди интересных и крупных событий культурной жизни Финно-Угрии можно назвать фестиваль «Шумбрат, Финно-Угрия!», с 1994 года проходящий в Мордовии. Фестивальное пространство органично формируется интеграционным потенциалом финно-угорских этнических культур. Он вносит яркую ноту в проведение совместных концертов фольклорной и академической музыки, в выступление разнообразных творческих коллективов, в проведение выставок декоративно-прикладного и профессионального художественного творчества, в многочисленные «круглые столы».

Фестивали музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья ведут свое начало с 1980-х годов и имеют большое значение для сохранения этнических традиций в академической музыке. А.И. Макарова писала об одном из них: «Он весьма способствовал возросшим творческим контактам между автономными республиками региона, четче обозначил состояние музыкального искусства на сегодняшний день, как в отдельных автономных республиках, так и во всем регионе, не только выявил устойчивые жанровые

интересы, но и расширил их, явившись одним из творческих стимулов. Фестиваль позволил установить общие процессы и характерные тенденции, происходящие в культуре региона, он создал условия для регулярного исполнения произведений - прежде всего новых и стал подлинным смотром творческих и исполнительских сил» [230, с. 95].

Отсюда происходит оформление единого информационного пространства, интегрирующего результаты творчества каждой из народностей этнического сообщества. В этом контексте устанавливаются связи между отдаленными друг от друга этническими группами, расширяется их культурный кругозор, укрепляется сознание и менталитет, возникает чувство духовного единства.

В свою очередь, их существенное различие во многом бывает обусловлено *экономической составляющей* того локального региона, который они представляют. «Музыка не только связана по рукам и ногам экономикой, но экономические условия в определенных границах переходят в эстетическое качество» [341, с. 111]. Так, благодаря государственной экономической поддержке, этническое музыкальное искусство советской России приобрело свой неповторимый образ в произведениях различных жанров и стилей, в новых красках и приемах мышления. Это нашло отражение в композиторских школах, ставших культурными центрами региональной музыки.

На этой основе формировался необходимый творческий базис, производный элемент процессов дальнейшей музыкальной социализации. Справедливым кажется утверждение А.А. Глаголева о том, что в качестве сопутствующего характеризующего компонента подобных процессов может выступать только этическая экономическая теория [109].

Как мощный социальный фактор поддержки, экономическое участие обеспечило необходимый жизненный уровень авторам, творцам художественных ценностей, дала возможность проявить лучшие духовные качества. «Дух - социален, это - модус поведения человека, модус, который по причинам социальным отделился от общественной непосредственности и приобрел автономность. Благодаря ему, сущность социального находит свое продолжение в

эстетическом творчестве и как социальность производящих, творческих индивидов, и как социальность материалов и форм, - они противостоят субъекту, над ними субъект трудится, он определяет их и они, в свою очередь, определяют социальный субъект», - утверждает Теодор В. Адорно [341, с. 180].

Подводя итоги, следует сказать, что соотношение целого и частного в региональной и этнической музыке показывает в них свое безусловное единство, а также заметно структурирует представление о процессах, происходящих в отдельно взятых культурных пространствах, помогает установить их внутренние и внешние взаимосвязи. В таком ракурсе становится оправданным изучение причинно-следственных контекстов в академической музыке этнических сообществ, которую соотношение регионального и этнического характеризует с точки зрения определенной концепции, где в качестве главной функции выступает система диалоговых взаимоотношений, универсального и локального, традиционного и новаторского.

Природно-географические, исторические, религиозные, социальные и экономические характеристики поддерживают эту систему, углубляя ее смысл и содержание. Благодаря им, она воспринимается как оформленная структура, чье единство, в конечном итоге, обращено к человеку музицирующему - композитору, исполнителю, слушателю, ее творцу и создателю.

Индивидуальные особенности региональной академической музыки говорят о ее близости к фольклорным истокам и традициям. На этой основе развиваются процессы интеграционного взаимодействия, в которых единство регионального и этнического остается своеобразной питательной средой, духовной доминантой.

Музыкальный генезис в региональных академических школах создает большое разнообразие выразительных средств, является важным условием этнической яркости. Отсюда происходит формирование культурно-музыкального комплекса этнических сообществ, складывается особый музыкальный язык, имеющий индивидуальный статус и входящий в полиэтническую систему регионального пространства.

### 1. 3 МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАССИОНАРНОСТЬ ЭТНИЧЕСКИХ КУЛЬТУР

Пассионарность, как понятие, открывает одну из самых загадочных страниц в гуманитарных научных исследованиях. Большой творческий потенциал пассионарности определяются ее характерными чертами и позволяют установить новые грани одного из интереснейших направлений современной мысли.

Говоря о пассионарности, как о сложившейся культурной традиции, можно создать представление как о ее строго научном, так и эмоционально-романтическом облике, в котором наиболее близко и понятно звучит полифония глобального музыкального пространства и его локальных сфер. Разнообразный характер процессов культурного взаимодействия оправдывает пассионарные ориентирования в сохранении этнического музыкального наследия и актуализирует потребность их рассмотрения.

Пассионарная доминанта в музыкальном искусстве этнических сообществ связана с их большим внутренним содержанием. Индивидуальные особенности пассионарных контекстов позволяют раскрыть органику творческого развития этнического музыкального искусства, неразрывно связанную с высокими устремлениями композиторского мастерства. Отсюда пассионарность включает в себя целый ряд смысловых ориентиров, вносящих свежие краски в ее неповторимый образ.

Опираясь на научную гипотезу Л.Н. Гумилева об этногенезе и пассионарности, возможным становится восприятие музыкального искусства этноса с позиции его исторической эволюции. В своем трактате «Этногенез и биосфера земли» Гумилев представил культурно-историческую концепцию пассионарности с привлечением философских и естественно-научных ракурсов. Для Л.Н. Гумилева пассионарность - «это признак... образующий внутри популяции некоторое количество людей, обладающих повышенной тягой к действию» [118, с. 13]. Термин «пассионарность», имеющий оригинальное,

открытое самим автором определение, сформулированное как «повышенная способность к напряжениям» [118, с. 13], является движущей силой для универсального понимания динамики развития всех направлений в этническом музыкальном искусстве.

Трактовка понятия «пассионарность» у Л.Н. Гумилева подразумевает широкую гамму характеристик и смысловых применений: 1) «избыток энергии» [119, с. 275]; 2) «внутреннее стремление к целенаправленной деятельности» [119, с. 269]; 3) «импульс этногенеза» [119, с. 269]; 4) «генетический признак» [119, с. 270]; 5) «атрибут не сознания, а подсознания» [119, с. 275]; 6) «создание этнической доминанты» [119, с. 277]; 7) «признак нерасовый и вредный, если не сказать, губительный, как для самого носителя, так и для его близких» [119, с. 335]; 8) «основа антиэгоистической этики» [119, с. 269]; 9) «важный наследственный признак» [119, с. 292]; 10) «эффект, производимый вариациями (биохимической) энергии, как особое свойство характера людей» [120]; 11) «способность и стремление к изменению окружения, или, переводя на язык физики, – к нарушению инерции агрегатного состояния внутренней среды» [119, с. 275]; 12) «способность к целенаправленным сверхнапряжениям», «врожденная способность организма абсорбировать энергию внешней среды и выдавать её в виде работы» [119, с. 334]; 13) «биологический признак» [119, с. 346]; 14) «характерологическая доминанта, необоримое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной)» [120]; 15) «импульс подсознания, противоположный инстинкту самосохранения, как индивидуального, так и видового» [122]; 16) сущность пассионарности «имеет энергетическую природу, а психика особи лишь трансформирует на своем уровне импульсы, стимулирующие повышенную активность носителей пассионарности, созидательной и разрушающей ландшафты, народы и культуры» [119, с. 334]; 17) «несёт определённую нагрузку в становлении человечества как вида» [122].

Романтический ореол сопровождает первичный импульс восприятия пассионарности. В переводе, «страстность» или «одержимость страстями» несет в

себе глубокий эмоциональный подтекст, связанный с возвышенным представлением о пассионарном предназначении. В контексте научной теории, сформулированной Л.Н. Гумилевым, пассионарность и как производное от нее - пассионарии, индивиды, обладающие особой пассионарной энергией, создают атмосферу, способствующую проявлению различных качеств - жертвенного подвига, осознания своего великого общественного предназначения с одной стороны и корыстных честолюбивых амбиций с другой.

Музыкальное искусство неотделимо от соответствующих его развитию этнических историй, когда уровень пассионарного напряжения создает этнические культурные ценности. Становление этнической музыки проходит через оценку ее культурно-исторической доминанты и подчеркивается уровнем глобального влияния. «Вскрыть этот процесс можно только путем широкой интеграции рядов исторических событий, а никак не скрупулезного коррелирования природных и исторических явлений», - пишет Л.Н. Гумилев [119, с. 24].

Этническое музыкальное искусство имеет свою собственную локальную историю. Каждое музыкальное произведение является отражением творческой жизни этнических сообществ и сохраняет присущую им уникальность и особенность. Их богатый внутренний мир динамично обновляется интересными переплетениями этнического музыкального языка с приемами и формами академической культуры. Единое историко-культурное пространство создает высокий стимул развития для этнических локальностей, начинающих свой творческий путь в академическом искусстве, а также и для оформившихся музыкальных школ.

Явления пассионарности в условиях культурно-исторического развития музыкального искусства связываются с его смысловыми и творческими ракурсами и реализуют этнический потенциал в глобальном масштабе. Расширение семантического поля пассионарности происходит при помощи разнообразных научных представлений о ее возможном происхождении, в котором принцип тождественности устанавливает незримую параллель с миром музыки.

*Генетический* фактор пассионарного развития, по мнению Д.Г. Давыдова,

призван «дать объяснение происхождению «пассионарных толчков», передачи пассионарного возбуждения за счет наследуемости, необычного внешнего облика пассионариев» [128, с. 24-33].

Разнообразная смысловая трактовка пассионарной природы позволяет расширить амплитуду исследовательских направлений в стремлении определить их родственность музыкальным процессам. С этой точки зрения, прямая ориентированность на генетический фактор выглядит недостаточно обоснованной и позволяет создать представление об их ассоциативном, нежели буквальном соответствии состоянию творческого подъема.

В этническом контексте музыкальная пассионарность не детерминирована *генотипом*. В рамках генетической программы актуально звучит адресованность к конкретному *этнотипу* композиторской школы.

Это проявляется при обращении к опыту многочисленных этнических композиторских школ, татарской, башкирской, мордовской, чувашской, марийской и других, чей творческий облик постепенно обретал особенную изысканность и стилевую первозданность. Их пассионарные всплески относятся к переходным состояниям, идущим от традиций устного народного творчества к академическим формам и средствам их осмысления.

Генетический фактор пассионарности этнических сообществ определяется не только индивидуальными особенностями композиторского письма, уровнем интеллектуальной и творческой деятельности, динамизмом и темпераментом. Зона влияния генетического находится в области, принадлежащей к глубинным истокам музыкального языка, призванного сохранять его этнические особенности. В них находится историческая константа музыкальных генов. В творческой мастерской композитора происходит ее переосмысление, становящееся «именем собственным» этнической культуры.

Так, А.Я. Эшпай – первый марийский композитор, открывший для музыкального мира «драматические потенции марийской пентатоники... Благодаря сочинениям Эшпая марийские напевы ... завоевали восхищение слушателей многих стран мира» [163, с.96]. Скорее всего – это историческая

закономерность, наиболее приемлемая для выражения внутреннего мира автора, чья творческая и человеческая природа настроены на высокую пассионарную вертикаль, определяющую его жизненные цели и устремления.

В целом же, генное объяснение музыкальной пассионарности не имеет основополагающих возможностей для его утверждения. Оно может быть рассмотрено с позиции смысловой переадресованности, допускающей иную контекстовую интерпретацию. Генная ориентированность формирует интеллектуальные и эмоциональные опоры индивида, тогда как музыкальный ракурс относит ее к раскрытию природы и ценности этнической культуры.

*Этологическая* природа музыкальной пассионарности, равно как и одноименное разъяснение ее сущностного содержания в этнической культуре, также имеет относительный характер восприятия. Этологичность подразумевает переход в сферу инстинктивной мотивации, описанной К. Лоренцом. Ориентированность на раскрытие поведенческих форм пассионарности в музыке ведет к перераспределению в ней смысловых акцентов.

Основные определения пассионарных признаков, такие как увлеченность, самопожертвование, идеологическая зависимость и другие, в этологическом ракурсе принимают очертания структурной иерархии. «Через специфику этого метода этология получает широкий доступ и к анализу поведения взрослых членов социума в коммуникативных процессах. ... И в этой области деятельности этология неизбежно должна войти в тесный контакт с социальными науками – этнографией, этносемиотикой, социальной психологией и т.д.», - пишет Е. Панов [271]. Под этим углом зрения музыкальная пассионарность композитора способна инстинктивно притягивать к себе широкую аудиторию и воздействовать на человеческую природу.

Проблематика пассионарного лидерства в музыке отражает целый ряд качеств, которые являются вполне приемлемыми для формирования этнических композиторских школ. Б.Д. Парыгин указывает на то, «...правомерна дифференциация лидеров по уровню их энергетической активности или, следуя концепции пассионарности Л.Н. Гумилева, по уровню и силе их эмоциональной



«заразительности», одержимости в стремлении к осуществлению поставленной перед собой цели...» [272, с. 283-284]. Большим смыслом обладают первые талантливые опыты по переосмыслению музыкальных традиций, которые становятся качественно новыми ориентирами для дальнейшего творческого поиска. В этом начинает проявляться стремление к пониманию своего музыкального начала.

Так, Ч.Н. Бахтиярова своевременно замечает: «В исторически кратчайшие сроки национальные музыкальные культуры поволжских народов прошли путь от песни к опере, от плясового наигрыша к балету, от гармошки, курая, рожка и гуслей к симфоническому оркестру, а для татар и мари это еще и рывок от традиционного одноголосия к развитому многоголосию» [246, с. 3]. Из высказываний этого автора можно составить мнение о стихийном течении данного процесса и, в то же время, ощутить его последовательный характер: в исполнительстве, профессиональном, народном и самодеятельном творчестве. При этом подобные события трудно представить без их лидеров, пассионариев «первой волны».

Пассионарное лидерство в музыке, как этологический ракурс, воспринимается на бессознательном инстинктивном уровне. Творческий авторитет композитора поддерживается его пассионарной миссией, в ней он предстает «властителем дум» и «символом духовности». Композитор в этническом музыкальном пространстве вырастает в фигуру, создающую вокруг себя зону пассионарного напряжения, позволившую, к примеру, Н.Г. Жиганову в Татарстане, А.Я. Эшпаю в Марий Эл, Г.А. Корепанову в Удмуртии и другим стать олицетворением этнической культурной идеи.

Этологическое объяснение музыкальной пассионарности познается путем поиска соответствующих подобий в гуманитарном пространстве. Как универсальное средство понимания музыкальной пассионарности в этнической культуре, этологическое объяснение, не может быть принято к рассмотрению, так как специфика заложенного в нем потенциала реализуется как вспомогательный элемент.

Теоретические исследования сегодня ведутся с позиции *физического подхода*, связанного с космическим излучением, коэффициентом полезного действия, энергией организма, импульсом, вектором сил, инерцией и другими категориями, относящимися к физике, как к науке. Понятия «поле» и «энергия» в этом контексте являются основными смысловыми опорами в контексте пассионарности

Конкретное описание действия энергии и поля в физическом ракурсе предлагает монодическое раскрытие действия механизма пассионарности, который до сегодняшнего дня находится в стадии разработки. В таком ракурсе устанавливаются цепочки взаимовлияний, которые выглядят как унифицированный переход от физического к биологическому и далее, от психологического к социальному.

Рассуждая иначе, Космос для композитора - величина необъятного творческого вдохновения, категория, где становятся возможными смелые полеты музыкальной мысли. Благодаря этому состоянию, композитор преображает не только свой внутренний мир, но и меняет окружающий его музыкальный космос. По выражению С. Рериха: «Расширять сознание ... значит быть готовым к новизне научных и художественных истин, которые часто приходят к форме настолько ошеломляющих парадоксов, что их содержание оказывается абсолютно несовместимым с привычным опытом, и тогда остается одно - взорвать эти рамки, решительно раздвинуть их до бесконечности» [207, с.5].

Логика физического действия допустима с точки зрения ее синонимичности творческому характеру процесса: музыкальной энергии, этническому полю, его пространственно-временной природе и т. д. Пассионарность в музыке отождествляется с созидательной деятельностью и, по мнению Л.Р. Мухаевой: «...характерно расширение эстетического кругозора музыкантов, их стремление выйти из узкого круга только своих традиций, использовать сюжетные и музыкальные мотивы, заимствованные у других народов. При этом они не отказывались от четко определившейся национальной природы своего искусства, а лишь стремились раздвинуть его границы, обогатить новыми идеями, новыми

красками» [251, с. 97].

Композитор, как носитель пассионарной энергии, отождествляется с близкой и родственной ему культурой. Этническое поле, тождественное понятию творческой среды, является источником для возникновения импульса выражения внутреннего мира автора. «Музыкальное творчество немислимо без твердой опоры на богатейшие фольклорные возможности. Чем художник национальнее, тем он индивидуальнее», - говорит А.Я. Эшпай [227, с.41].

Поэтому, физические параметры не имеют достаточных ресурсов для разностороннего рассмотрения музыкальной пассионарности и, следовательно, могут быть использованы лишь только как вспомогательный элемент в исследовании этого феномена.

В зоне действия *психофизиологического* принципа оказываются концепции, акцентирующие природу пассионарности со стороны активизации мозговой динамики. Базовыми составляющими в ней указываются: физиология высшей нервной деятельности, психофизиология, нейрохимия и другие естественно-научные факторы. В концептуальном поле психофизиологического подхода к пассионарности находятся исследовательские направления, указывающие на глубокие мыслительные процессы в коре головного мозга, их связь с нервной системой, динамику и потенциал.

Возможности, выходящие из психофизиологического объяснения музыкальной пассионарности, имеют прямое отношение к природе творчества. На это указывают научные работы, раскрывающие функциональные особенности мозга. Н.П. Бехтерева считает: «О сверхвозможностях мозга мы знаем давно. Это, прежде всего, врожденные свойства мозга, определяющие наличие в человеческом обществе тех, кто способен находить максимум правильных решений в условиях дефицита введенной в сознание информации. Крайние случаи. Люди такого рода оцениваются обществом как обладатели таланта и даже гении! Ярким примером сверхвозможностей мозга являются разные творения гениев, так называемый скоростной счет, почти мгновенное видение событий целой жизни в экстремальных ситуациях и многое другое» [36].

По мнению Н.П. Бехтеревой, деятельность мозга направлена на создание «феномена озарения», что находит отклик в обосновании музыкальной пассионарности. «О нем знают все, кто занят творчеством. И не только творчеством: эта еще мало изученная способность мозга часто играет решающую роль в любом деле. На этот счет есть две гипотезы. Первая: в момент озарения мозг работает, как идеальный приемник. Но тогда нужно признать, что информация поступила извне — из космоса или из четвертого измерения. Это пока недоказуемо. А можно сказать, что мозг сам себе создал идеальные условия и «озарился» [37].

Яркая эмоциональная нота этой гипотезы вызывает предположение о присутствии в ней состояния активного творческого возбуждения, являющегося обязательным условием для достижения желаемого результата. В этой связи, взаимообусловленность психофизиологического и музыкального наблюдается в интересном ракурсе.

Направления научного поиска в пассионарной системе во многом имеют экспериментальный характер. Соединение музыки и психофизиологии относится к генному ракурсу теории Л.Н. Гумилева, являющемуся связующим звеном в преемственности культурной традиции. В ней особенно заметны музыкальные, литературные или художественные династии: марийские композиторы - Эшпаи, удмуртские - Корепановы.

Анализ психофизиологического пути музыкальной пассионарности созвучен таким определениям, как «активность деятельности», «поисковая активность», «работоспособность». Следует отметить их универсальные возможности, которые подчеркивают любое проявление пассионарных настроений. В них отражается смысл и динамика процесса, обусловленных внутренними особенностями пассионария, его эмоциональной энергией, организацией высшей нервной деятельности.

Поэтому закрепление за психофизиологическим объяснением базового статуса по отношению к музыкальной пассионарности не выдерживает нагрузки в фундаментальности. Как самостоятельный объект, психофизиологический ракурс

уязвим своим специфическим профилем, не входящим в этническое музыкальное пространство.

Актуально в этом ракурсе высказывание А. Эйнштейна по поводу вероятности применения естественнонаучных методик во всех отраслях знания, потому что «это мыслимо, однако не имеет никакого смысла. Это было бы изображение неадекватными средствами, как если бы изложить какую-либо симфонию Бетховена в виде кривой, выражающей изменение давления воздуха», - пишет М. Борн [45, с. 128].

Большой научный потенциал обнаруживается в *психологическом* профиле исследования пассионарности. Теория Л.Н. Гумилева не дает буквального соотнесения с областью психологии, хотя косвенно подразумевает ее присутствие. Тем не менее, в научном контексте психологическая канва рассматривается в обязательном порядке. «Среди наиболее часто встречающихся в работах по пассионарности – понятия установки, акцентуации личности, саморегуляции, самоактуализации смыслов, ценностей, направленности, стремления, целеобразования, идеала, психических процессов (воли, эмоций), мотивов и их иерархии, потребностей (социальных и идеальных), темперамента, характера (властолюбие, гордость, алчность, тщеславие, смелость, негибкость и пр.), агрессивности, конфликтности, сознания и бессознательного, альтруизма, конформизма, адаптации, психического стресса и т.п.», - пишет М.П. Карпенко [72, с. 49-50].

Психологическая мотивация теории Л.Н. Гумилева вызывает определенную полемику в научных кругах. Противоречивость во мнениях отражается в концептуализации психологического среза. Так, мнение М.И. Коваленко [175] о *формально-динамической* природе пассионарности в психологическом образе человека резко оспаривается со стороны коллектива авторов во главе с М.П. Карпенко и толерантно принимается В.С. Роттенбергом.

Предметом дискуссии является сама формулировка, которая «напоминает определение темперамента: два часто упоминаемых признака компонента пассионарности – высокая активность и эмоциональность – являются

одновременно и показателями, общеупотребительными в большинстве классификаций и теорий темперамента. Говоря более конкретно, высокая психическая активность, энергичность и эмоциональность есть свойства, характерные для холерического и сангвинического темперамента, таким образом, пассионарность отождествляется этими типами темперамента. Однако приводимые аргументы в пользу этого тезиса не слишком доказательны», - полемизирует М.П. Карпенко [72, с. 50].

Психологическое объяснение музыкальной пассионарности в этнической культуре обнаруживает целый комплекс качеств: причинно-следственную мотивацию, эмоциональные реакции, психологические контексты. Многообразное преломление смысловых акцентов в этническом поле направлено на исследование творческой природы человека музицирующего.

Пассионарное ориентирование в музыке с точки зрения психологии затрагивает разнообразные смысловые сферы. Они создают собирательный образ музыкального пассионария в этнической культуре, не лишая его яркой индивидуальности. «Наиболее зрелое проявление национального в музыке определяется не количеством фольклорных цитат, а своеобразием художественного мышления художника. Отсюда огромная роль композиторской индивидуальности», - пишет Н.Г. Шахназарова [374, с.44].

Ее отличает особое состояние творческого подъема, объединяющего в единое целое внутренний и внешний мир человека музицирующего. По мнению М.П. Рахмановой: «Современные музыканты стремятся осмыслить фольклор как систему выразительных средств, уникальную по стройности, четкости, выверенную веками. Воспринятый как система, он становится школой мышления композитора» [293, с. 10].

Восприятие музыки, сочинение музыки, исполнение музыки, музыкально-теоретический анализ, музыкальное воспитание изначально, настроены на восприятие пассионарной энергии. Они предполагают сочетание субъективно-объективных факторов, в которых чувствуется живая связь времен и поколений, их этническая история. «В психологическом феномене художника

концентрируется ряд жизненно важных характеристик, которые присутствуют в любом человеке и способны объяснить смену ролевых установок, тягу к жизни в воображаемом мире, его творческие порывы и потребности» [316, с. 288].

Тем не менее, как единственно правильное объяснение музыкальной пассионарности в этнической культуре, психологическая доминанта не имеет. Она конкретизирует пассионарное месторазвитие, придает ему духовную окраску. Отсюда ведут свое начало разнообразные теоретические ракурсы, позволяющие обогатить представление о пассионарном влиянии на музыкальную культуру.

Интересно выглядит *социально-психологическая* трактовка пассионарного феномена в этнической музыкальной культуре. Это связано с использованием в исследовательской практике таких определений, как пассионарность общества, социум, этнос и других, имеющих значительный смысловой объем.

Феномен пассионарности продолжает привлекать внимание своим человеческим потенциалом. С собственной формулировкой пассионарного лидерства выступил А. Бергсон: «Почему у святых были подражатели и почему великие благородные люди способны увлекать за собой толпы? Они ничего не требуют и не просят, они не нуждаются в увещеваниях и призывах, само их существование есть призыв...» [30, с. 34-35].

В социально-психологическом ракурсе деятельность пассионария проходит через восприятие его творчества окружающим культурным пространством. Это ведет к музыкальным диффузиям, перекликающимся с представлениями Л.Н. Гумилева о подвижности этнических контактов, ведущих к интенсивной метизации [120]. В этой связи, создается благоприятная среда для развития музыкальной пассионарности.

Поэтому процесс эволюции этнического музыкального поля имеет прямое отношение к динамике социальных сфер, оказывающих влияние на появление пассионарных признаков. Их активность связана с этническим культурным наследием, являющимся источником пассионарной энергии в музыке. Отсюда происходит то, о чем писал Л.Н. Гумилев: «Пассионарность обладает еще одним крайне важным средством: она заразительна. Это значит, что люди гармоничные

(а в еще большей степени – импульсивные), оказавшись в непосредственной близости от пассионариев, сами начинают вести себя как пассионарии» [119, с. 287].

В социальной динамике музыка, как объект пассионарного воздействия, становится ярко рефлексивной по отношению к своей этнической природе. Устанавливается цепочка определений, связанных с месторазвитием (ландшафтом и географией). Разность территориальных величин, полная автономия или частичная ассимиляция прямо косвенно затрагивают тему социального звучания в музыкальном искусстве этнических сообществ и находят свое отражение в его пассионарной истории.

Историко-культурный процесс по Гумилеву связывается с биосоциальной трактовкой этноса, где в балансе между социальным и природным предпочтение высказывается последнему фактору: «Этносы... всегда связаны с природным окружением, благодаря активной хозяйственной деятельности. Последняя проявляется в двух направлениях: приспособлении себя к ландшафту и ландшафта к себе. ... этногенез — процесс не социальный, ибо спонтанное развитие социосферы лишь взаимодействует с природными явлениями, а не является их продуктом» [119, с. 53].

Для музыкального искусства подобная реальность не всегда приемлема. Ландшафт и климат насущно необходимы для процесса этногенеза, так как играют в нем роль фоновой константы и являются природным фундаментом. Этнические композиторские школы, как производные величины, связаны не только со своими истоками, но и являются непосредственными участниками социальных и исторических событий. Л.Р. Мухаева подчеркивает: «Именно синтез дал возможность связать самые разные явления в единое целое, помог подчеркнуть причастность художника к социальным, духовным и нравственным проблемам жизни, истории» [251, с. 69].

Отсюда становится возможным рассмотрение музыкальной пассионарности в контексте *этнической истории*. «Сочетание разнообразных этногенезов с социальными процессами на фоне разных культур, унаследованных от эпох



минувших, и ландшафтов, дающих людям пищу, тоже многообразную, создает этнические истории, причудливо переплетающиеся друг с другом. В отличие от этногенеза этническая история – процесс многофакторный, испытывающий разные воздействия и чутко на них реагирующий. Вместе с тем этническая история не столь наглядна, как история культур и государств, социальных институтов и классовой борьбы, так как события, связанные со сменой фаз этногенеза, источниками не фиксируются», - пишет Л.Н. Гумилев [119, с. 173].

Теория Л.Н. Гумилева о пассионарности и этногенезе дополняет и расширяет представление об этнической истории. Она отличается интересными событиями в духовной жизни, создает атмосферу художественного поиска, делает этническую музыку узнаваемой и любимой. «Творческое сгорание Гоголя и Достоевского, добровольный аскетизм Ньютона, надломы Врубеля и Мусоргского — это тоже примеры проявления пассионарности, ибо подвиг науки или искусства требует жертвенности... В процессах этногенеза ученые и артисты тоже играют важную роль...» [119, с. 304].

В этнической музыкальной истории обнаруживаются внешние и внутренние взаимосвязи, помогающие понять природу возникновения типично-индивидуальных пассионарных признаков. Они возникают, как «эффект эха» на пассионарную активность глобального уровня и определяют уровень профессионального мастерства композиторов-пассионариев, их творческие устремления.

Именно к ним были обращены слова Л.Н. Гумилева: «... Без пассионарности ее носителей, вкладывающих ... свою энергию в культурное и политическое развитие своей системы, никакой культуры и никакой политики просто не существовало бы. Не было бы ни жаждущих знания ученых, ... ни отважных путешественников. И ни один этнос не вышел бы за рамки гомеостаза, в котором жили бы в полном довольстве собой и окружающими трудолюбивые обыватели» [120].

Все это связывается с живым пассионарным образом, несущим в себе основные признаки этнической яркости. Жизненный путь композитора - путь

пассионарного служения музыкальному искусству. Данный контекст интересен разнообразными проявлениями этого феномена во всех областях музыкальной жизни.

Здесь можно привести ряд имен, в их числе — основоположник академического музыкального искусства Мордовии Л.П. Кирюков. Его перу принадлежат мордовская музыкальная драма «Литова», первые национальные оперы «Несмеян и Ламзурь» и «Нормальня», кантаты, концерт, фортепианные и вокальные миниатюры. Музыковед И.А. Галкина пишет: «Он незаурядно проявил себя в разных областях творческой, педагогической и общественной деятельности, и во многих сферах Кирюкову предстояло стать первым. ... Именно в творчестве Кирюкова сформировались приемы создания этнически яркой интонационности и фактуры» [204, с.3].

Пассионарность Л.И. Воинова проявилась в популяризации произведений композиторов-классиков, а устремленность « ...к претворению народных музыкальных традиций в сочинениях, тематизм которых в большинстве своем связан с мелодикой мордовской песенной лирики: цитирование мелодий, использование их «интонационного словаря» ... обеспечила его сочинениям лиризм, яркую образность, естественность музыкального высказывания» [53, с. 32-33].

Н.Г. Жиганов за свою творческую жизнь написал целый ряд произведений, симфоний, опер, балетов, которые стали первыми профессиональными опытами в татарской национальной музыке. При его активном участии создавались Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля, Союз композиторов республики, Казанская государственная консерватория и средняя специальная музыкальная школа. Н.Г. Жиганов воспитал целую плеяду музыкантов, заложивших фундамент в построении этнических композиторских школ Волго-Вятского региона и Среднего Поволжья.

Имя композитора Я.А. Эшпая неразрывно связано с марийским музыкальным искусством. В его творческом наследии сохранилось более 500 народных мелодий, собранных и записанных в фольклорных экспедициях.

Я.А. Эшпай стоял у истоков марийской инструментальной музыки, ему принадлежат первые сочинения для симфонического и духового оркестров, а также произведения для оркестра народных инструментов, скрипки и фортепиано, вокально-хоровая музыка, исследования марийского фольклора.

Яркой пассионарной фигурой является и А.Я. Эшпай. Исследователи его жизни и творчества едины в своих высказываниях. Так, Л.А. Новоселова пишет: «Настойчиво проявляет себя марийский исток его творчества, выступающий как одна из важных закономерностей искусства композитора. Главное здесь - поиски синтетических решений, обновление, опирающееся на сочетание элементов народного творчества с современными средствами образной выразительности» [263, с. 135].

По поводу Первого фортепианного концерта А.Я. Эшпая музыковед А.В. Богданова пишет: «... марийский фольклор присутствует в этой музыке не только в виде цитат; его признаки обнаруживаются во многих собственных темах Эшпая: то в оригинальном размере, характерном для марийских народных песен, то в прихотливой акцентировке, то в своеобразном мелодическом обороте» [18, с.43].

Творческий облик удмуртского композитора Н.М. Греховодова сформировался под влиянием петербургской школы, А.П. Бородина и Н.А. Римского-Корсакова. Он автор первой удмуртской музыкальной комедии «Сюан», музыкальной драмы «Камит Усманов», многочисленных хоровых обработок. Лучшие страницы его музыки связаны с удмуртским фольклором, собирателем которого он являлся. В произведениях Н.М. Греховодова слышатся лады и интонационные обороты народных песен, они имеют подлинную этническую окраску.

Вслед за ним, в Удмуртии появились и другие самобытные композиторы, такие как Г.А. Корепанов, автор героико-гражданской оперы «Наталь» и первой национальной симфонии. Многочисленные комментарии и исследования отражают общее мнение о том, что частое использование подлинных мелодий в этих и других произведениях не производит впечатления простого цитирования.

Наоборот, в них слышится авторская мысль, их развитие подчинено естественной логике народных песенных оборотов, оно гибко и органично продолжает фольклорные традиции, становясь их неотъемлемой частью.

В каждом из этих примеров - индивидуальный творческий путь композитора, своя «дорога к храму». Пассионарные признаки обнаруживаются здесь в особом отношении к этническому фольклорному наследию. Все вместе, они создают глубоко духовный человеческий облик, познающий и преобразующий окружающий его мир.

Разность пассионарного напряжения в этнических композиторских школах объективна и естественна. Она отражает этапы их исторического развития. Поэтому своевременно высказывание И.А. Галкиной, которая отмечает: «Жизнь и деятельность музыканта профессионала в провинции подобна подвигу: человеческому и творческому. Отсутствие должной творческой среды многих приводит в отчаяние, побуждает к бездействию. Но ... есть люди самоотверженные и бескорыстные, горячо преданные искусству и отдающие себя служению ему. Это люди поистине Космической Энергии, настоящие пассионарии» [96, с. 131].

Месторазвитие этнических композиторских школ во многом влияет на особенности их формирования и на уровень пассионарного напряжения в них. Оно способствует преодолению творческой инертности со стороны локальных культур и испытывается на прочность глобализацией музыкального языка, нивелированием исконных характеристик. В этом ракурсе пассионарность во многом не позволяет исчезнуть этническому культурному наследию.

Музыкальные пассионарии являются носителями этнического своеобразия и аккумулируют его ценность в культурном ландшафте. В первую очередь, их жизнь - акт высокого служения искусству, как действие, совершаемое во имя благородных целей, как взгляд в будущее.

В этой связи, они становятся участниками глобальных эволюций, которые Л.Н. Гумилев связывает с функциями механизма историко-культурного процесса. Этапно-периодическое деление, соответствующее уровням «пассионарного

напряжения суперэтнической системы» и образующее шесть фаз этногенеза: подъем, акматическую (от «акмэ» - расцвет), надлом, инерционную, обскурации и мемориальную, может проекционно относиться и к этнической музыкальной культуре.

Данная концепция имеет экспериментально-оценочный характер. Формирование этнических композиторских школ проходит через определенные этапы, которые подобны смене этногенетических фаз. Отсутствие в этом процессе единой пространственно-временной динамики воспринимается как существенное препятствие в его восприятии и одновременно является объективным фактором его развития.

Целостное представление об этапно-периодическом делении сопровождается целым рядом условностей. *Подъем*, как первоначальная фаза музыкальной пассионарности, родственен истокам этнической культуры и связан с ее богатым фольклорным наследием. С этой точки зрения, фаза подъема является для нее насущной творческой необходимостью, питательной средой.

*Акматическая фаза* аккумулирует колебательную амплитуду пассионарной энергии по отношению к этнической системе, поддерживая в ней максимальный уровень пассионарности. Благодаря этому происходит становление локальной музыкальной традиции.

Продолжительность акматической фазы оказывает воздействие на быстрое формирование этнического музыкального пространства, сопровождаемое высоким пассионарным напряжением национальных композиторских школ. Оно неотделимо от глобального уровня, находится с ним в постоянном диалоге, рождающем новый взгляд на искусство в целом.

Разность акматического тонуса в каждой из них представляется категорией индивидуальной. Она связана с конкретным месторазвитием и его локальными особенностями. Важность акматической фазы этногенеза обусловлена ее функциональными возможностями, созвучными процессам, происходящим в этническом музыкальном искусстве.

Характеристики акматической фазы сопутствуют творческому пути

пассионария и неотделимы от эволюции его творческого сознания. Это - эмоциональный подъем, внутренняя увлеченность, духовная глубина, чувство высокой культурной миссии.

Акматическая фаза дает возможность ощутить настоящий потенциал этнического музыкального искусства, его динамику и активность. В ней находятся самые важные пассионарные характеристики, позволяющие представить этнические композиторские школы состоявшимся явлением гуманитарного пространства.

*Фаза надлома* сопровождается резким понижением пассионарной активности, присущей акматической фазе. Этот естественный для других сфер процесс, не имеет соответствующих аналогий в музыкальном искусстве по причине ее эмоциональной и творческой природы. Любой исторический этап, в котором ощущается эта тенденция, является для нее периодом накопления собственного этнического опыта.

*Инерционная фаза* – это дальнейшее угасание пассионарной энергии этнической системы, идущее вслед за фазой надлома. В ней этнические музыкальные традиции еще могут восприниматься как символ ее расцвета. Однако эти ориентиры также не имеют под собой достаточных культурных оснований, хотя бы потому, что музыка всегда была, есть и остается универсальным источником бытия, его вневременной пассионарной категорией.

*Фаза обскурации и мемориальная фаза* относятся к конечным этапам теории пассионарности и этногенеза. Уровень пассионарной энергии опускается ниже уровня гомеостаза, что ведет за собой прекращение этносом своего существования.

Так, в фазе обскурации этнос сохраняет свои культурные характеристики среди отдельных представителей. Этот этап связан с фольклорными традициями прошлого, мифами, легендами, сказаниями, былинными эпосами, хранящими отголоски былой славы угасших субэтносов. Все это говорит не об угасании, а скорее, о преемственности и пространственно-временных взаимоотношениях в музыкальном искусстве этноса, его дальнейшем развитии.

Таким образом, эволюцию этнического музыкального искусства в соответствии с указанным этапно-периодическим делением можно поставить под сомнение. Тем не менее, пассионарность влияет на становление этнических музыкальных традиций, для которых буквальное соответствие данной теории не является обязательным. Скорее всего, они являются следствием культурно-исторических, культурно-генетических и социогенетических процессов, где пассионарность становится их ярким выразительным средством.

Генетический, этологический, физический, психофизиологический, психологический и социально-психологический факторы музыкальной пассионарности, настроенные на «этническую волну», важны с точки зрения понимания ее природы и вводят дополнительные контексты в ее изучении. Кроме того, они позволяют обратиться к целому ряду исследований, которые существенно расширяют общее представление о пассионарности в целом и, таким образом, углубляют научные размышления о ее музыкальном образе.

Помимо всех гипотез, участвующих в раскрытии смысловых ориентиров пассионарности в музыке, ее носителем всегда является человек, как существо мыслящее, чувствующее и созидающее. Это композиторы, стоявшие у истоков формирования этнических музыкальных школ в различных культурных регионах и определивших их развитие на долгие годы.

В этом смысле музыкальная пассионарность создает не только эмоциональную, но и духовную атмосферу этнической истории. Оно помогает ощутить глубину творческих устремлений, способствующих объемному представлению о природе, ракурсах и смыслах рассматриваемого феномена. Как выразительная краска, музыкальная пассионарность становится главной движущей силой больших и малых культурных революций, меняющих и преобразующих облик гуманитарного ландшафта.

## 1.4 САМОСТЬ КАК СМЫСЛОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСТВА

Самость, как одна из наиболее важных характеристик этнического музыкального искусства, устремлена к высоким идеалам духовного развития личности, проникновению в тайны творческого сознания. Как ценностный ориентир внутреннего мира человека, самость создает возможности для глубоких обобщений, касающихся специфики авторского мышления, формирования его целостного содержания. Раскрытие смысловых горизонтов самости первоначально останавливает внимание на ее универсальных контекстах.

Как понятие, введенное в научный обиход К.Г. Юнгом, самость «включает не только сознательное, но также и бессознательное психическое бытие и оказывается поэтому, так сказать, личностью, которой мы также являемся... Надежда когда-либо достичь, хотя бы приблизительно полного сознания самости, весьма мала, так как хотя многое мы и осознаем, но всегда будет существовать неопределенное и неопределимое количество бессознательного материала, который принадлежит к общей суммативности самости... Самость является нашей жизненной целью, так как она есть завершенное выражение этой роковой комбинации, которую мы называем индивидуальностью...» [386, с. 175, 238].

Самость имеет свойство динамично видоизменяться в развивающейся картине окружающего мира, принимать его противоречивые и непростые формы. Поэтому, на сегодняшний день, в философской и социально-психологической литературе нет однозначного мнения о том, является ли самость центрирующей категорией. Это дает возможность проявить себя многочисленным научным подходам и дискуссиям, чье разнообразие лишает самость возможности быть статичной теоретической композицией.

У П.А. Флоренского [157] и А.Ф. Лосева [213] самость представляется как категория, объединяющая активное, созидательное начало в человеке, духовная субстанция деятельности. По мнению С.Л. Франка: «Личность есть самость, как



она стоит перед лицом высших, духовных, объективно-значимых сил и вместе с тем проникнута ими и их представляет, - начало сверхприродного, сверхъестественного бытия, как оно обнаруживается в самом непосредственном самобытии» [362, с. 408-409].

В главе «Осознание себя (self)» в книге «Принципы психологии» У. Джеймс определяет три уровня самости: 1) материальный (ощущаемый, бытовой - все, что принадлежит человеку); 2) социальный (обусловленный реакцией окружающего пространства — социальной ролью); 3) духовный (внутренний, субъективный — активность сознания) [133].

В.Г. Бабаков и В.М. Семенов предполагают, что «в современных условиях этническое самосознание функционирует на двух уровнях: общеэтническом (самосознании всего народа) и локальном, т.е. в самосознании части этноса (территориально-племенного объединения, родовых структурах, диалектных группах и т.п.)» [19, с. 22].

Они рисуют объективный и субъективный образ самости, где неконфликтное соприкосновение целого и частного очерчивает исторические реалии, охраняет и обогащает культурный опыт, создавая духовную ауру для ее яркого роста. Посредством взаимного переплетения различных по своему масштабу уровней, самость представляется востребованным и необходимым элементом развития этнического музыкального искусства, его естественным и закономерным продолжением в глобальных симфонических объемах и в полифонии локальных созвучий. «О подведении единичного под данное общее (определяющая способность суждения у Канта) в любом случае можно говорить при упражнении чистого теоретического, а также практического разума», - рассуждает Г.-Г. Гадамер [91, с. 81].

Говоря о роли и значении самости, необходимо выяснить то, какое содержание видится за всем разнообразием ориентиров, соединяющих ее прошлое, настоящее и будущее. Один из них: *самость созвучна историческому времени*, в ней, как в зеркале, отражаются его духовные ценности, обращенные к каждому, кто с ними соприкасается. Этническое музыкальное искусство не

становится исключением, в его красочном мире самость приобретает черты неувыдающего символа, способного наделять каждое проявление национального своеобразия его самобытными чертами.

В исторической перспективе самость неразрывна с ее общественным социальным звучанием, окрашена в тона высокого идейного масштаба. И в тот же момент, она обращена к духовным реалиям этнической культуры, формируя ее музыкальный образ, приближена к воплощению тайного и неизведанного мира идеальных ценностей.

Поэтому самость способна влиять на содержание и смысл культурно-исторического ландшафта. По мнению В.Б. Власовой: «Гуманистическая суть всякой культуры воплощается в жизнь исключительно через гармонизацию взаимодействия творческих усилий ее создателей и носителей, с ростом и углублением их исторического самосознания – как индивидуального, так и группового» [79, с. 109-110]. В этом ракурсе самость ориентирована на ценности, создающие вечные и неделимые основания для ее развития, вносящие в этот процесс ноту глубокого единства с истоками этнического музыкального искусства.

С этих позиций самость ощущается и как собирательный образ, ярко выраженное коллективное начало, и как самостоятельная категория, чья красота и своеобразие обусловлено смелыми и талантливыми примерами творческого отношения к этническому фольклорному наследию. В едином этническом масштабе происходит объединение локальных символов самости, рисующих новую реальность культурного бытия.

Наиболее ярко это проявляется в искусстве, где музыка и личность композитора становятся ее символами, олицетворяют историческую значимость и динамику, позволяя создать творческую перспективу развития этнической культурной идеи.

Универсальный характер музыки дает возможность понять и почувствовать специфику самости, ощутить ее смысловые грани при использовании самостоятельной терминологии, такой как *музыкальная самость*, *этническая природа композиторского творчества* и др.

Такое восприятие самости раскрывает ее двойную смысловую проекцию: музыкальную и этническую. В этих масштабах рождается и крепнет ее образная сфера, формируется способность воспринимать и воспроизводить на собственном культурном уровне реалии окружающего бытийного пространства.

Г.А. Орлов отмечает: «Двойственная природа музыки определяет особую сложность ее для анализа. С одной стороны, музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий — феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход. Но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного» [267, с. 362].

Как часть этнической культуры, музыка создает ее неповторимый образ. «Музыка — это первая ласточка всех изменений в жизни общества. Будучи проведена на землю гением, будучи закреплена в рамках музыкальной традиции, ширясь и разливаясь среди людей, она подготавливает их подсознание к непростому процессу восприятия нового — какой бы сферы жизни это новое ни касалось» [286, с. 128]. Огромный творческий потенциал позволяет музыке не только являться исторической летописью этнической музыкальной культуры, но и предвосхищать ее развитие. Благодаря музыке, она становится узнаваемой, обладает яркой творческой индивидуальностью, красотой и оригинальностью.

Актуальна мысль И.А. Герасимовой о том, что «каждая символическая система индивидуальна, но не произвольна. Можно сказать, что она является индивидуальным выражением определенного сущностного аспекта Реальности. По этой причине относительно художественного творчества наиболее подходящим было бы использование понятия Творческой Реальности или Реальности Творческого видения» [105, с. 124].

Она озвучивает энергетический потенциал самости. Благодаря этому, самость воспринимается как символическая единица измерения реального творческого пространства, настроенная на творческое осмысление реальности. По мнению А.И. Щербаковой: «Являясь инструментом самосознания культуры,

музыкальное искусство неизбежно становится и инструментом самосозидания, выражением саморазвивающейся сущности культуры, заключающим в себе особое знание о ее структурах, функциях и перспективах развития» [377, с. 4-5] .

На основе разных мнений можно предположить, что становление самости происходит в воспринимаемом ею культурно-информационном потоке, в контексте его главных и ценностных характеристик. Она создает галерею музыкальных образов, способных отразить «дух времени», преобразить его в художественную категорию. Все эти процессы находится «в связи ... со всеми образующими системной целостности «человек», связи, в которой проявляется его сущность ...», - пишут А.А. Деркач и Э.В. Сайко [132, с. 227].

Музыкальная самость формирует свое содержание как духовную систему, через которую композитор раскрывает и реализовывает свой внутренний мир. Отсюда возникают отношения, являющиеся условием и залогом гармоничного развития личности. Самость обладает возможностью наполнить глубоким сакральным смыслом жизненный путь каждого, дает опыт общения с музыкой, создает представление о красоте и порядке, поднимает над действительностью, где человек открыт окружающему его миру.

Г.А. Орлов рассуждает: «Музыка, именуемая искусством, не лишается объективного бытия ... Она остается объектом эстетического созерцания и, что еще важнее, – выражением, объективизацией, материализованной проекцией чувствований, ощущений, образных представлений и идей. ... она разворачивается ... как сложная динамичная картина – интегральный символ внутреннего мира данной культуры, ее собственный образ» [267, с. 387].

Понятие «самость» занимает ведущее место в формировании композиторского мышления, осознания своего высокого предназначения в динамике развития этнической культуры. Актуально высказывание Б.А. Ахмадуллиной о том, что «большой художник одаряет нас своим искусством, оповещает нас о прелести его личности сильным излучением какой-то благодатной энергии, похожей на умение светить в темноте... на свете нет лучшей радости, чем талант другого человека, весь его дар — это дар нам» [18, с. 197].

Гармония между композитором и его внутренним миром позволяет ему создать представление о самом себе, о своем творческом «Я». При этом самость воспринимается как «интегральная целостность», «одноличие», «подлинность» композитора, его тождественность самому себе, на основании которой он отличает себя от внешнего мира и от других людей. Самость принимается как «... относительно устойчивая, в большей или меньшей степени осознанная, переживаемая как неповторимая система представлений индивида о самом себе, на основе которой он строит свое взаимодействие с другими людьми и относится к самому себе» [287, с. 475-476].

Среди ряда научных гипотез особенно привлекательной оказалась трактовка самости, предложенная Ф. Бруно. По его мнению, «самость, во-первых, являет собой уникальную человеческую сущность, представленную в пространстве и во времени; во-вторых, самость представляет своеобразное «Я личности»; в-третьих, самость - это ощущение собственной идентичности, отражение собственного бытия на протяжении всей истории жизни человека» [390, с. 206-207].

В данном контексте личность композитора наиболее интересна как отражения его творческого и духовного бытия, где самость тождественна его внутренним запросам и созвучна динамике времени. Допуская определение Бруно о том, что самость – это своеобразное «Я личности», «Я-портрет» композитора создается при знакомстве с его музыкой, мышлением и сознанием.

Композитор в контексте музыкальной самости формирует свой творческий облик, своеобразное «Я» своей личности в контексте прошлого, настоящего и будущего. Красота и многообразие окружающего мира позволяет ему состояться в творчестве, приблизиться к тому, что может называться Я-портретом, в котором «уникальная художественная мысль отливается в уникальную художественную речь» [43, с. 354].

Значительный смысловой объем воспроизводит внутреннее взросление личности на уровне самопознания, самопонимания, саморазвития, показывая самость в ее высоком духовном измерении. «Потребность в самовыражении - часто неосознанно - с целью обоснования своей ценности и реализации

возможности достижения уникальных результатов, по нашему мнению, и является внутренним импульсом творчества. Необходимо так же подчеркнуть, что творчество выступает как средство обновления, развития, совершенствования человека», - пишет Г.А. Блажиевская [39].

Напряженность духовных и творческих исканий неотделима от определения своего места, роли и значимости в культурном пространстве и, наоборот, культурного пространства в себе. Г.-Г. Гадамер подчеркивает: «Подлинное художественное творчество всегда выступало и выступает как отражение и выражение самой сущности реальной действительности» [91, с. 5].

Соответствия и аналогии этому процессу находятся в коррелятивном сочетании *самости и идентичности*. «Если в самосознании в целом выражено осознание личностью собственной индивидуальности в системе наличного общественного и природного бытия, то в этническом самосознании особое значение имеют представления об идентичности, т.е. отнесение себя к определенной этнической целостности, в которой интегрировано осознание схожести, своей типичности, общности этнической территории, различных верований, исторических и духовных ценностях и т.п. с выработанными адаптационными механизмами взаимодействия с природной средой», - пишут В.Г. Бабаков и В.М. Семенов [19, с. 22].

Эти ориентиры дают возможность почувствовать ритм и пульс бытийного пространства со стороны этнической, мифологической, профессиональной, социально-ролевой идентичности. «Можно сказать, что художник тем и отличается от человека, лишенного творческого дара, что он включен в качестве элемента во вселенский континуум...», - рассуждает М.Ш. Бонфельд [43, с. 396].

*Этническая идентичность* в развитии самости занимает значительный смысловой объем. По замечанию В.М. Пивоева: «В основе этнической идентификации лежат три важных момента: 1) самопонимание (ответ на вопрос «Кто мы такие и чем отличаемся от других?»); 2) основа для самоуважения и уважения извне (ответ на вопрос «За что нас могут и должны уважать?»); 3) защита и сохранение ценностей «своего» мира (ответ на вопрос «Как нам

сохранить свое достоинство и свое лицо?»»)» [278, с. 25]. Проблема этнической идентичности волнует многих ученых. Единство их мнений во многом выразила Г.У. Солдатова: «Этническая идентичность — это, в первую очередь, результат когнитивно-эмоционального процесса осознания себя представителем этноса, определенная степень отождествления себя с ним и обособление от других этносов» [327, с. 75-76].

Красота этнических мотивов позволяет нарисовать яркими красками реальное пространство творческой жизни композитора, создать его образную сферу. Этническая идентичность приводит к ощущению сопричастности историческим музыкальным традициям, преемственности их символики и взгляду в будущее. Для самости – это объективная данность, основы мышления, источник вдохновения.

Понимание этнической идентичности в контексте самости обусловлено той мерой, насколько активно оба эти понятия формируют реальность творческого бытия композитора. Соединение этих величин создает двойную проекцию «накопительного» и «реализующего» контраста (В.А. Антоневиц) [10].

Накопительная фаза непосредственно связана с фольклорными источниками, памятниками устного и письменного народного творчества, как основой музыкально-смысловой идентичности. А.В. Гулыга концептуализирует самопознание нации, говоря о том, что яркое выражение в искусстве национального колорита способствует большему проявлению «подлинной общечеловечности» [115, с. 256-257].

На этом этапе закладываются исходные принципы этнического музыкального мышления, для которого самость становится необходимым условием его развития, а личность композитора приобретает яркие творческие черты. «Самое важное, решающее в работе над фольклором, - пишет И.В. Нестьев, - это современная позиция автора, его способность заново воссоздавать старинные звуковые модели, отбирать в них именно то, что необходимо для верного и глубокого выражения современности» [258, с. 32].

Самость в стадии накопления управляет внутренним миром автора,

оказывает на него побудительное действие, выступает в качестве творческого камертона и источника духовного развития личности. Она как бы «перерастает» саму себя и раздвигает границы «жизненного пространства». Благодаря этому, этническое влияет на развитие самости, также как и самость является его формирующим признаком.

Накопительный период самости начинается с расширения идентификационного сознания композитора, с укрупнением его бытийных контекстов. Этническая идентичность становится неотъемлемой частью и одним из элементов профессионального мастерства и мыслительной зрелости. М. Хайдедеггер полагает: «Самость повседневного присутствия есть человеко-самость, которую мы отличаем от собственной, т.е. собственно взятой на себя самости. Как человеко-самость присутствие всегда рассеяно в людях и должно быть найдено. Этим рассеянием характеризуется «субъект» способа бытия, известного нам как озабочившееся погружение в ближайший встречный мир. Если присутствие освоилось с самим собой как человеко-самостью, то этим одновременно сказано, что люди предразмечают ближайшее толкование мира и бытия-В-мире. Человеко-самость, ради которой присутствие повседневно существует, формирует взаимосвязь отсыланий значимости» [363, с. 152-153].

Стадия накопления устанавливает равенство между глобальным и локальным уровнями. Взаимно уравновешивая друг друга, они являются и взаимозависимыми элементами. Благодаря этому, расширяется профессиональный кругозор, создается атмосфера духовности, что позволяет самости стать принципиально иной, пройти сложный путь к созданию индивидуальной творческой системы.

Стадия реализации - результат глубокой внутренней работы, достижение зрелости, обретение композитором своего собственного «Я». Динамика этого процесса основана на непрерывном чередовании этапов накопления и реализации, в которых самость совершает свой интеллектуальный и духовный круг, дающий возможность распознать и услышать в ней голоса музыкального времени.

Этому способствуют и *мифологическая идентичность*, чей



культурологический и философский контекст выразил В.М. Пивоев, который «рассматривает человека как тождественного миру: «мир есть “Я”», а я — как разумное существо», затем происходит обнаружение фундаментальной ценностной оппозиции «своего» и «чужого» («мир есть “Ты”», позднее — «мир есть “Оно”») [278, с. 11].

Самость в этнической музыкальной культуре соприкасается с ее мифологическим рядом, окунается в древнейшие пласты архаичных фантазий и образов. А.М.Лобок пишет: «Миф есть знак культурной самоидентификации человека в качестве особого культурного вида» [210, с. 30].

Посредством мифологической идентичности самость родственна окружающему ее культурному пространству. Она отражает совокупность мифологических символов, их форму и содержание, как этническую категорию в музыке. У румынского ученого Л. Станку «архетипы, зафиксированные в мифах остаются опорой, на которой держится духовное развитие. Оно является основой всякого творчества и, следовательно, ключом, объясняющим возможность художественной коммуникации между различными культурами; ключом, объясняющим вневременность искусства» [393, с. 155].

Мифологическая идентичность объединяет пространство и время в единую культурно-историческую последовательность и создает новые творческие ориентиры для развития самости. Их взаимосвязь отражена в музыкальном мышлении и сознании, где этническое и мифологическое дополняют друг друга, становятся индивидуальными мыслительными категориями. Они обогащают авторскую палитру, дают возможность по-своему прочесть фольклорные традиции, придать им свое видение.

А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа» утверждает: «Антиномия сознания и бытия синтезируется в творчество. Чтобы творить, надо, очевидно, как-то затратить сознание вообще или какие-нибудь его стороны, но оставаться в области сознания для творчества недостаточно и надо, чтобы это сознание как-то переходило в бытие и отражалось в нем. Абсолютная мифология есть креационизм, или теория творчества. ... Чтобы понять творчество, надо понять

сознание» [214, с. 169-172].

Большим потенциалом для раскрытия смысловых граней самости обладает и *профессиональная идентичность*. Это – музыкальное мастерство, самовоспитание и самосовершенствование, сохранение традиций, их преемственность и развитие. З. Кодай отмечает: «Для того, чтобы национальный дух мог находить выражение так же и в более высокой художественной форме, необходимо поднять образовательный уровень всей нации» [178, с. 47].

Профессиональная идентичность в этническом музыкальном искусстве выводит его на качественно новый уровень, позволяет ощутить специфику профессиональных приемов и средств выразительности, характерные черты композиторского почерка и стиля. Она связана с большой внутренней работой, с чувством цехового единства, коллегиальной эстетикой, с тонкими реакциями на процессы сотворчества, сопричастности высокому профессиональному статусу.

Единый творческий камертон профессиональной идентичности помогает самости выйти за пределы этнической категории, приобрести иную, академическую окраску. Благодаря этому, существенно расширяется ее смысловое восприятие, оно становится более целостным.

*Социальная идентичность* вносит концептуальную ноту в этнический музыкальный мир. Творческое «Я» композитора приобретает индивидуальный социальный статус по отношению к окружающему пространству. Его самость неотделима от социальных реалий и формирует общественный образ музыканта. Это может связываться, по мнению Л.Н. Раабена, с «общим изменением эстетического духа эпохи, в которой для всех прогрессивно настроенных людей... главенствующее значение приобрели идеи нравственно-эстетического порядка ...» [290, с. 5].

О.В. Ромах считает, что «виды деятельности реализуются на основе отражения, оценки, переживания, т.е., на основе усвоения людьми реальности, которая рождается из продуктивного воображения. Если принять мыслеформу за руководство, то она выступает в роли духовного основания создаваемого человеком социокультурного бытия. Одновременно в качестве реалий культура

воплощается в созидающем ее человеке, его продуктивной деятельности, в ее (деятельности) плодотворных результатах: деяниях и произведениях науки, искусства, религии, т.е. Культуры» [297, с. 180].

Поэтому взаимосвязь самость–композитор–социум в этническом культурном пространстве начинает принимать следующие очертания: 1) самость воспринимается как проявление социальной активности композитора; 2) окружающий социум формирует самость, ее общественные ориентиры; 3) самость в социальном аспекте – это связующее звено между композитором и обществом.

Самость находится в системе активного общения с окружающим миром, в котором композитор распознает себя в социуме и социума в себе через его культурные и духовные ценности. «Личность, вступившая на путь освоения мира музыкальных смыслов и ценностей, ставшая участником универсально-диалогической парадигмы, получающая и передающая знание-переживание через художественные каналы духовной коммуникации, становится не только хранителем, но и созидателем энергетического поля культуры, постигая через жизнь искусства искусство жизни», - считает А.И. Щербакова [377, с. 25].

Динамика и ее активный характер позволяет назвать самость связующей нитью между композитором и социумом в этническом гуманитарном пространстве. Она вносит в этот диалог смысл и глубину, создает остроту и полемику реального времени, вносит новые краски в авторский образ.

«Художник-автор словно ставит ключевые для существования этноса темы-вопросы и отвечает на них. При этом между условно различимыми темами и ключевыми образами, вокруг которых строятся рассуждения того или иного порядка, нет непроходимых границ. Они переходят друг в друга, перекликаются, дополняют и взаимодействуют» - отмечает П.Р. Гамзатова [99, с. 54]. Родственные идентификационным характеристикам категории *ментальности* и *символа* наиболее органично входят в круг самости.

В научной литературе существует большое разнообразие мнений, одно из которых принадлежит С.А. Храпову, у которого «менталитет - это духовный феномен, сопряженный в своей динамике с коллективным, социальным

бессознательным и общественным сознанием, содержащий иерархизированные бессознательные и сознательные элементы и кодекс поведения, определяющий национально-культурную уникальность и идентификацию субъекта исторического процесса» [369, с. 41].

Б.А. Душков считает, что «ментальность, менталитет — общая духовная настроенность, относительно целостная совокупность мыслей, верований, навыков духа, которая создает картину мира и скрепляет единство культурной традиции или какого-то сообщества» [139, с. 13].

А С.А. Никольский утверждает, что менталитет - это еще и «критерий личностный, представляющий собой совокупность как минимум трех элементов, характерных для каждого субъекта: нравственно проработанной собственной позиции, глубины и объема лично им, данным субъектом, освоенных культурных смыслов и ценностей, а также обнаруживаемого им в своем поведении и практических делах собственного личного достоинства» [261, с. 38-39].

Г.Д. Гачев, как бы подводя итог, обозначает природу ментальности во взаимном сочетании трех составляющих — Космо-Психо-Логос: «...моя работа, — указывает автор, — определить особые качества каждого народа, его субстанцию, характер мышления, психики и особых талантов, потому что народы — как музыкальные инструменты, один — скрипка, другой — гобой, третий — орган и т. д. Все музыканты, но тембр разный. Вот этот тембр и определяю» [101, с. 440].

Т.П. Самсонова в своей работе «Феномен человека в отечественной музыкальной культуре» анализирует менталитет с точки зрения междисциплинарного подхода, включая философскую антропологию и музыкальную культурологию. По ее мнению: «Для культурной антропологии характерна идея неразрывности форм пространства и времени в бытии, сознании и культуре человека. ... Как субстрат ментальности, мышление обращено в равной степени и во внешний, и во внутренний мир человека. В различных видах искусства определяющее значение имеет ориентация на внутренний мир, к рефлексии, самовыражению. Во внутреннем мире человека господствует логика

смыслов и образов» [311, с. 28-29].

Целый ряд философов: Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Э. Кассирер, Э. Фромм, рассматривают ментальность как категорию, обладающую двойным контекстом: 1) она зависима от окружающего ее пространства - культурного, социального и др.; 2) динамически преобразовывает их.

Ментальность в музыке – это область бессознательного и осознанного. Ощущение этнического объема, как окружающего композитора творческого материала, по мнению А.Я. Гуревича, «налагает неизгладимый отпечаток на его мировосприятие, дает ему определенные формы психических реакций и поведения, и эти особенности духовного оснащения обнаруживаются в коллективном сознании общественных групп и толп и в индивидуальном сознании выдающихся представителей» [126, с. 520] .

Менталитет, как часть духовного мира, наполняет его яркими индивидуальными красками, раскрывает личность композитора в его внутренней динамике. На таком уровне музыкальный менталитет, как считает П.Е. Астафьев, «является необходимым условием действительной творческой духовной работы, действительно энергичной, страстной и небесплодной духовной жизни. Но, как национальный, он представляет, во-первых, всегда определенный, особенный облик, недоступный никогда полному, совершенно точному подражанию того, кто им не проникнут, а только под него старается подделаться. Во-вторых, проникая в духовную жизнь и деятельность самосознающего существа..., [он] не может быть вполне бессознательным, но выражается именно в сознательном строе жизненных задач ...» [15, с. 89-96].

Самость в музыкальном искусстве этноса сопутствует формированию творческого менталитета композитора, его мышления, обращенного к истокам, традициям и национальному опыту. Разнообразие жанровых и стилистических моделей, профессиональное мастерство, эмоциональность и восприимчивость, яркий колорит и узнаваемость - вот далеко не полный перечень того, что составляет конечный результат этого процесса. Самость и ее внутренний потенциал является инструментом, через который реализовываются «...те

духовные образования, в которых внешний мир в большей степени отражается через призму субъективного опыта ...», - пишет Р.А. Додонов [136, с. 69]. Поэтому, совокупность мыслительных практик позволяет предположить, что ментальность в музыкальном искусстве этноса является реальным воплощением самости.

Взаимозависимость этих величин отражается в исторических этапах этнического музыкального искусства, его духовном опыте и интеллектуальном потенциале, всем пространственно-временном ряде. Применяемая к музыкальной ментальности и предполагаемая М.С. Старчеус, «связь звука и смысла представляет собой пучок из множества переплетенных нитей, ведущих во внешний и внутренний мир, в исторические глубины музыки и далеко за ее пределы» [329, с. 157].

Музыкальная самость и ее архетипические основания (К.Г. Юнг), является светлым потоком мысли, освещающим горизонты музыкальной ментальности. От самости исходят импульсы, формирующие творческое сознание и находящие свое воплощение в законченных этнокультурных формах. Своевременно высказывание А.В. Тороповой, выстраивающей ассоциативный ряд с «... единства макро- и микрокосма; упорядоченной целостности или Самости (по К. Юнгу); центра и цели процесса индивидуализации, личностного идеала целостности, «просветления», «святости», одушевленной живой системности. Он содержит в себе некую целостную архетипическую картину и воспринимается как объективный смысл сущего» [329, с. 109-110].

Истоки менталитета Т.В. Самсонова относит к расширению представления о характерных особенностях музыкального архетипа, который является связующей нитью в различных областях музыкального искусства. Закономерна и обратная взаимосвязь, когда ментальность формируется посредством музыкальных архетипов и сохраняет их, как собственный культурно-музыкальный код.

Самость участвует в этом процессе в качестве коллективно-бессознательного (К.Г. Юнг), либо в виде индивидуально-творческого начала. В данном случае речь может идти о целом и частном, глобальном и локальном в

этнической ментальности, в границах которой самость приобретает целостное звучание.

Наиболее ярко это проявляется в фольклорном наследии, представленном исконными музыкальными знаками, кодами и символами. Поэтому оно проекционно сопоставимо с самостью и является ее пространственно-временным воплощением. Ментальность, таким образом, раскрывается не только как этническая система, она структурно оформляет и типизирует характерные для нее музыкальные образы и средства их выражения.

Индивидуальные грани этого процесса создают атмосферу «избранности» и «особенности». Самость, равно как и менталитет, обращены к человеку музицирующему, его внутреннему миру, тем коллективно-бессознательным контекстам, которые незримо создают его творческий образ.

Поэтому духовные, творческие и интеллектуальные ориентиры самости видятся здесь наиболее наглядными. Их интенсивность и логика способствуют максимальному выражению музыкальных архетипов самости в ментальном пространстве этнической культуры, привлекательных с точки зрения ее символики.

В типологии музыкальных символов, предложенной Т.В. Лазутиной, наиболее привлекательны те из них, которые несут информацию о национальной традиции, связаны с этнической культурой и ее исторической динамикой: «Музыкальный символ рассматривается как универсальная категория музыкального творчества, утверждается, что он «пронизывает» всю музыкальную систему, функционируя на всех уровнях ее организации. В музыке существует символика, реализуемой на двух уровнях: общечеловеческом и индивидуальном. Символ в музыке может быть представлен в виде символов выражения и изображения, дополняющих друг друга» [200, с. 38].

Пространство и время формируют этническую символику, которая отражается и сохраняется в фольклорном музыкальном языке. Этнические музыкальные символы проникают в сферы авторского сознания, освещают его светом духовного родства. Здесь начинается их новая жизнь, игра разума и

чувства, отраженная в индивидуальном музыкальном стиле. В нем всегда глубоко своеобразен его этнический колорит, отсюда происходит рождение авторской музыкальной символики, обладающей большой эмоциональной силой.

Активный творческий поиск, потребность в новом мышлении, формируют музыкальный менталитет этнической культуры. Сопричастность «вечным ценностям» ведет к иному, созвучному «дыханию времени» выражению их смысла и содержания, откладывается в тайниках сознания, как новое слово в истории музыкального искусства. Исходя из этого, самость, как один из этнических символов, находит свое продолжение в музыкальном менталитете, постоянно обогащая и обновляя его.

В качестве этнического символа самость, как полифоническая категория, предполагает его эмоциональное и рациональное восприятие. Художественный облик самости связан с ее эмоциональной творческой природой. «Нарядность» обаяние и самобытность относят самость к символике этнического пространства и времени, обобщая ее музыкальную значимость. Рациональный контекст вносит элемент конкретики, освещает причинно-следственную мотивацию, обращает внимание на ее характерные детали. При таком взаимном дополнении создаются благоприятные условия для развития музыкального комплекса ментальность – самость.

Пространственно-временная протяженность этого явления не дает возможности сосредоточиться на какой-либо конкретной периодике, так как она относится к области объективно-абстрактного представления. В процессе эволюции этнического музыкального искусства ментальность и самость раскрываются без закрепленной за ними ссылки на ограниченный отрезок времени. Они относятся к категориям, не имеющим конкретную временную законченность.

В исторической перспективе этническое музыкальное искусство требует для себя «большей длительности» и «большего пространства». Ментальность в этом ракурсе уже не только мыслительный, интеллектуальный феномен [35]. В совокупности с самостью она превращается в категорию творческого статуса.



Проекция времени делает самость не только одухотворенным символом этнической культуры, но и динамическим элементом в ее развитии. Разнообразие мыслительных акцентов дает возможность показать самость символом музыкального времени.

Таким образом, самость как составляющая творчества в музыкальном искусстве этноса создает ауру высокого духовного напряжения. Яркость национального самосознания ведет к открытиям, призванным понять красоту и гармонию мира музыки, чья глубина и выразительность способны отразить всю полноту человеческого разума и чувства. Это связано с глубоко индивидуальным взглядом на мир, постижением его сущности через собственное восприятие, понимание тождественности и разности его смыслов.

Такой ракурс во многом обусловлен этнической, мифологической, профессиональной, социально-ролевой идентичностью – характеристиками, являющимися важными источниками для понимания процессов формирования самости, ее творческого облика. Отсюда выстраиваются многочисленные бытийные контексты, причинно-следственные основы самости, влияющие на ее «жизнь в искусстве».

Самость, обладая способностью проникать в далекие сферы творческого мышления, сохраняет и развивает этнические музыкальные традиции. Она создает новое представление о таинстве рождения музыки, о зрелом и пытливом отношении человека к своему внутреннему миру.

Большой потенциал самости дает возможность раскрыть ее влияние на формирование музыкального менталитета, его символику, в исторической и культурной динамике, указать на индивидуальную мыслительную канву. Наиболее наглядно это проявляется в фольклорных традициях, которые и являются образной основой этнических музыкальных школ.

Это связано с личностью композитора, человека музицирующего, чувствующего и понимающего свою творческую природу. Самость в этом случае встает в ряд этнических музыкальных ценностей, играя роль их духовной константы. Благодаря этому, яркие краски самости интересно и свежо звучат в

музыкальной палитре окружающего мира, являясь символом этнического сознания.

## ГЛАВА II ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МОРДОВИИ

### 2.1 ХРОНОТОП ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Вокально-хоровая музыка — одно из самых древних явлений в истории музыкального наследия. Она является выражением высоких духовных устремлений и играет роль культурно-исторического феномена, в котором соединились философские, эстетические, религиозные, нравственные основы многочисленных народов и цивилизаций. На протяжении нескольких тысячелетий вокально-хоровая музыка развивалась в динамике и неповторимой ауре исторического времени, формируя национальный менталитет и символику.

В вокально-хоровой музыке Мордовии отразилась эволюция этнического мировоззрения и миропонимания, составившая летописное свидетельство большого внутреннего содержания. Результатом этого процесса явилась неподражаемая по своей красоте и необычности культура, вызывающая интерес со стороны различных направлений в изучении и осмыслении диалектически развивающихся гуманитарных пространств.

Отличительными чертами этого движения стали многочисленные особенности музыкального языка каждой народности, чьи традиции многоголосного пения ведут свою историю от языческих обрядов и канонов, сохранивших в своих глубинах матрицу древнейшего этнического сознания и духовности. По мнению Г.Г. Коломиец: «Музыка является специфическим способом освоения и переживания полноты бытия, является особым способом взаимодействия человека с миром» [180, с. 292].

Развитие вокально-хоровой музыки Мордовии в контексте внутренних и внешних иновлияний (Восток-Запад) созвучно мнению И.И. Земцовского, в котором звучит предложение «изучать культурологически-географически

взаимосвязанную Евразию. Евразийские ареалы ... основаны на своего рода, принципе дополнительности, на как бы непреднамеренной кооперации локальных традиций, на переключках и превращениях...» [148, с. 109].

Так, финно-угорские вокально-хоровые традиции обнаруживают родственные друг другу элементы музыкального языка и стиля. И. Рюйтел указывает на то, что эстонские напевы, отличающиеся общими характерными признаками в виде поступенной мелодической линии, однострочной формой изложения, нисходящим рисунком движения, трех-четырёхступенной диатоникой «характерны для похоронных плачей и свадебных причитаний, заговоров и части эпических песен коми, похоронных плачей и свадебных причитаний, а также свадебных и календарных песен мордвы, свадебных, похоронных и календарных песен удмуртов и т. д.» [302, с. 58].

В свою очередь, большетерцовый трихорд финно-угорской певческой традиции характеризуется евразийскими смысловыми оттенками, так как обнаруживается в других источниках. В своей книге «Раннефольклорное интонирование» Э.Е. Алексеев отметил тот факт, что авторитетный исследователь русской, монгольской, якутской и коми народной музыки, фольклорист С.А. Кондратьев обращал внимание на то, что «монголы в песнях и наигрышах особенно любят движение по ступеням целотонного трихорда», а также указывал на постоянные реминисценции, говорящие о его присутствии в трех разновидностях пентатонного лада монгольской музыки, в которые этот трихорд «входит в готовом виде: c-d-f-g-a-c1-d1» [7, с.109].

Евразийские особенности финно-угорской вокально-хоровой музыки становятся особенно заметными, когда сопровождаются объемным представлением о разности культурных традиций, заложенных в истоках древнейших жанров и форм музицирования. И.И. Земцовский особенно близко подошел в своей трактовке этой проблематики, указывая на то, что выражение «не запад и не восток; между ними, но не мост», в первую очередь, характеризует Запад не только как Западную Европу, а Восток, как область азиатского влияния. Он призывает взглянуть на это сочетание гораздо шире, предлагая называть этот

диалектический синтез и противостояние евразийским феноменом, включающим в себя «узловые точки» - Балканы, Кавказ, Карпаты, Крым, Поволжье, Полесье, Приуралье и даже Турцию, имеющую потенциальную возможность стать символическим «мостом» между музыкальными культурами.

Поволжье и Приуралье, как регионы, неразрывно связанные с финно-угорским фольклорным наследием, дают возможность создать евразийскую проекцию по факту не только географическому. Певческие истоки мордовской, удмуртской, марийской народной музыки, вокально-хоровое искусство народностей коми, коми-пермяков, ханты, манси и др. соединяются в одном региональном масштабе с татарскими, башкирскими, чувашскими фольклорными основами и находятся, по выражению Ю.М. Лотмана: «...не в центре однозначной и легко моделируемой структуры, а в центре живого мира, который сам себя осознает, постоянно взаимодействует со своими различными уровнями» [218, с. 393].

В этой связи, особенно актуально встает вопрос о смысловом политематизме, обусловленным явлениями культурных и духовных взаимосвязей евразийского синтеза. В атмосфере этнической мозаики Поволжья и Приуралья финно-угорская вокально-хоровая музыка – яркий и самобытный феномен, имеющий оригинальный и неповторимый характер, создающий полифонию этнических созвучий в процессах культурных диффузий. Это совокупность во многом является важным элементом в формировании этнического менталитета и устремлена по направлению к новым ориентирам в музыкальном мышлении современных композиторов, являясь естественной формой бытия. По мнению Н.Н. Гашевой: «Синтез как внутренняя логика ... развития осуществляется в модусе выхода за границы своей формы – открытость, чреватая динамикой метаморфоз и рождением нового качества. Синтез реализует взаимопереход духовных форм друг в друга либо взаимодействие духовного и материально-практического, духовного и художественного, художественного и деятельностного начал» [102, с. 13].

В финно-угорской вокально-хоровой музыке Поволжья и Приуралья синтез ярко и интересно проявляется на примере мордовских музыкальных связей в контексте евразийских традиций. Месторазвитие мордовского мелоса соприкасается с не менее древней культурой татар-мишарей. Территориальные ареалы мишарского фольклора – эти темниковская и лямбирская области Мордовии. Они взаимосвязаны с певческими традициями казанских татар, башкиров, казахов, обрядовой культурой татар Приуралья. Музыкальный язык татар-мишарей находится в близком родстве с русской культурой, стилистически приближен к песенным основам народностей Поволжья и Восточной Европы с их квантитативной ритмикой и формульностью интонаций. Автор этих исследований, Н.Ю. Альмеева, пишет: «Оказалось, что мокшанские плачи сквозь призму ритмики вообще не вписываются в серию квантитативных формульных плачей татар и чувашей. ... Зато аналогии нашлись у мордвы-эрзы, и не в свадебных, а в похоронных причитаниях, и не с мишарскими, а с молькеевскими кряшенскими и чувашскими» [9, с. 268].

И.И. Земцовский указывает на значительное влияние мордовского фольклора на формирование музыкальной культуры и на его особый вклад в сокровищницу устной песенной традиции. Его мнение состоит в том, что, несмотря на глубокие связи с русской народной музыкой и тюркской культурой Поволжья, восприятие мордовского феномена достойно глобального евразийского фона. Точку зрения И.И. Земцовского разделяет Н.И. Бояркин, предлагающий ощутить размах финно-угорской перспективы, призывая выйти за ее пределы в направлении евразийских мыслительных практик [48, с. 95-98].

Их поддерживает Й.Д. Жордания, утверждая: «В Мордовии традиция многоголосного пения выявляет наличие небольшого влияния восточноазиатского одноголосного пения, что выражается в наличии гетерофонного ведения основной мелодической линии» [146, с. 134].

Смена научной парадигмы в отношении мордовского фольклорного наследия расширяет понятийную базу и водит в обиход специфическую терминологию (И.И. Земцовский). В ней отразилось особое восприятие

мордовской народной музыки с позиций территориальных моделей, моделей географических констелляций (созвездий), перекрещивания евразийских Осей Полифонии — вертикальной и горизонтальной, определения евразийских музыкальных Союзов, соединения морфологии и географии в стройную систему, преодолевающую локальную «разорванность» и объясняющую генетическое родство этнических музыкальных культур.

И.И. Земцовский определил место Мордовии в Поволжском евразийском музыкальном союзе, однако оно присутствует и в этническом пространстве южной Сибири. Как пишет М.А. Лобанов: «южносибирские материалы дают определенные перспективы для изучения эрзянской народной музыки в целом» [208, с. 345]. По мнению исследователя, это проявляется в бурдонной двухголосной полифонии, в которой бурдон носит прерывистый характер. Он обусловлен ритмической организацией словесного материала и колеблется в интервале терцового созвучия, в финальной стадии возвращаясь к многоголосному унисону. Эти особенности относятся к мелодическим формулам южносибирских мордовских свадебных корильных и плясовых песен.

Мордовское влияние в южной Сибири обнаруживается в диафонии, отличающейся косвенным голосоведением, особенно ярко проявляющимся в свадебных величаниях и балладах, имеющих эпическую окраску. В рассуждениях М.А. Лобанова о том, что «функционально дифференцированное двухголосие типа пения с подводкой наблюдается в разных видах как в напевах календарно-обрядовых песен, где имеют место исключительно терцовая втора и унисон, так и ... в необрядовой лирике ..., вызывает в памяти ленточную фактуру украинских коляд, особенно с христианской тематикой», угадываются характерные черты евразийской динамики [208, с. 347].

Еще в древнегреческий период степной ландшафт, исконные земли сарматов (изначально Сарматия, как синоним Евразии), первоначально разделялся на Сарматию Европейскую, так было принято называть пространство Центральной и Восточной Украины и Сарматию Азиатскую, что соответствует

географическому расположению Южной России, граница между которыми шла по Танаису-Дону [77, с. 27].

Мордовская вокально-хоровой музыка слышна и в фольклорном ареале Южной России. О.А. Пашина рассуждает о том, что исследователи испытывают большое стремление определить генетическое родство между музыкальными культурами на основании сходства ритмических формулировок, даже если они выходят за пределы реальных масштабов этнических сообществ и их фольклорных традиций [273, с. 6-22].

Так, музыкальные параллели существуют в звуковысотной организации различных по жанру и стилистике приуроченных календарных и неприуроченных лирических песнях мокшанского фольклора Рузаевского района Мордовии и Балаклейского района Харьковской области. Исследователь этого явления Е.А. Дорохова предполагает наличие сложного механизма, объясняющего этот феномен, который «может быть следствием принадлежности этих традиций к разным видам систем традиционной культуры. Мокшанская народная музыкальная культура междуречья Мокши и Инсара, по-видимому, является автохтонной, сложившейся именно на данной территории» [137, с. 216]. Евразийской особенностью данных сопоставлений может оказаться присутствие в характерно русских ареалах Харьковской области признаков ангемитонного звукоряда, не совпадающего с традициями украинского фольклора и составляющего органику финно-угорской песенности.

Евразийские мотивы в исследовании мордовского многоголосного пения встречаются и в научных трудах А. Вайсянена, который подробно изучил особенности жизни и быта мордвы, определив структурные особенности народных хоровых коллективов. Впервые им были названы четыре половозрастные группы. Это – хор девушек, женский хор, смешанный состав хора женщин и девушек, а также мужской хор, имеющих прямые ассоциации с эстонскими фольклорными традициями и немецкими мужскими хорами.

А. Вайсянен ставил под сомнение индивидуальный музыкальный язык мордовского многоголосного пения, считая, что его формирование зависело от



русской певческой культуры. Он положил начало направлению, отрицающему автохтонные черты не только в мордовской, но и во всей финно-угорской полифонии в западноевропейской этномузыкологии. Такого же мнения придерживался и Л. Викар, который, как считает Л.Б. Бояркина: «Наиболее полно по данной проблеме ... высказался уже в одной из своих ранних работ, посвященной систематике архаических типов напевов песен и плачей финно-угорских народов, - *Archaic Types of Finno-Ugrian Melody...*», в которой он утверждает, что «самобытная угро-финская музыка не знала полифонии»; это положение он повторил и в других капитальных работах, посвященным финно-уграм Поволжья» [52, с. 301].

Такой подход вызвал противоположные утверждения в отечественной этномузыковедческой среде, придерживающейся позиции об автохтонном происхождении мордовской и, в целом, финно-угорской полифонии. Е.В. Гиппиус настаивает о влиянии мордовского бурдонного многоголосия на русскую певческую культуру регионов среднего Поволжья и Юга России, а его формирование относит к богатым хранилищам инструментальной полифонической музыки этнических народностей Поволжья – марийцев, мордвы, чувашей [108, с. 208, 210].

Здесь можно подчеркнуть евразийскую географию самого бурдонного многоголосия, в частности, выдержанный бурдон отличает индийскую народную музыку, обнаруживается в инструментальном фольклоре казахов, киргизов, турок. Ярко звучит бурдон в Северо-Кавказком регионе у абазин, абхазов и адыгов, балкарцев, карачаевцев и осетин, ингушей и чеченцев. Это говорит о том, что «древние бурдонные корни песенного многоголосия разных северокавказских народов обусловили изначальную типологическую близость вокальных традиций в регионе, их сходство не по «формуле заимствования», а по «формуле единой архаичной природы», - пишет Л.А. Вишневская [78, с. 16].

Отсюда, исследовательские хроники мордовской вокально-хоровой музыки дают богатый материал о дальнейшей эволюции ее евразийской природы. Эта особенность лежит в основе формирования профессиональной композиторской

школы, соответствуя точному выражению И.И. Земцовского о том, что «весь мир пульсирует вторичной традицией». В целом же, научное представление о вокально-хоровой музыке Мордовии связывается с ее пространственно - временным развитием, нашедшим свое воплощение в теории о «хронотопе».

Н.И. Воронина указывает на то, что М.М. Бахтин «ввел в гуманитарное знание термин «хронотоп», обозначив упорядоченность своего культурного мира, - это «время» и «пространство», буквально означающий «времяпространство» (от греческих слов «хронос» - время, «топос» - пространство). Данный математический термин основывается на теории относительности Эйнштейна. Вне пределов этой науки он приобретает метафорическое значение, определяет человеческий смысл и выражен тем, что факты и события рассматриваются в параметрах культурных «пространства» и «времени» [85, с. 8].

Евразийский контекст хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии позволяет придать этому явлению оттенок биографической важности, объединить смысловые опоры вокруг этнической музыкальной вертикали. Отсюда вырастает функциональная взаимосвязь профессионального и народного, индивидуального и общего, субъективного восприятия и объективной логики, внутренней самодостаточности и творческой неудовлетворенности. В.К. Суханцева подчеркивает: «Ясно, что речь должна идти об исследовании музыкального времени в контексте культуры, где диалектика всемирно-исторического, общего и национально-конкретного, особенного определяет специфику деятельности по "законам красоты", содержание и оформление "образного" бытия культуры» [338, с. 69].

Полифонизация смысловых сфер хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии дает возможность почувствовать ее пространственную и временную перспективу, открывающую новые страницы исторического развития в сочинениях современных композиторов. Их музыка живет и развивается в трехмерном пространстве (Н.И. Воронина) [85, с. 10-11], в котором есть место *реальному (ландшафтному и историческому) измерению, концептуальной опоре*

(первоисточники и фольклоризм), а также перцептуальному (воображаемому и творческому) видению, отражающему идеальный мир личных ценностей автора.

Евразийская основа вокально-хоровой музыки Мордовии начинает открываться через *реальное* пространство, связанное с особенностями ее месторазвития. Оно символизирует историческую и культурную память, являющуюся хранилищем этнического музыкального времени, объединяет в единое целое архаику и современность, позволяет сосредоточиться на диалектике культурных взаимосвязей, осознать их особую ценность в эволюции жанровых основ.

К примеру, Е.М. Мелякина пишет: «...академическое и народно-певческое исполнительство Мордовии испытало на себе влияние западноевропейской и отечественной традиции вокально-исполнительской культуры, а также мордовского музыкального фольклора. Самобытность народно-песенного исполнительства Мордовии определяется претворением в нем общестилевых тенденций русской вокальной школы народного пения и национального музыкального фольклора – основы всей музыкальной культуры» [237, с. 25].

Отсюда, ландшафт, как знаковая категория реального пространства, конкретизирует музыкальную географию, напоминает о себе как о культурном первоисточнике. В нем ярко и динамично звучат евразийские ноты, поддерживающие колорит мордовской композиторской школы. Л.П. Кирюков, как один из первых профессиональных авторов, в своих наблюдениях отмечал, что ладовые структуры мордовской музыки, пентатонные по своей природе, имеют сходство с русскими напевами, а также близки к венгерским, калмыцким, монгольским и татарским фольклорным традициям.

Следом за Л.П. Кирюковым подобные мысли высказывал и Г.И. Сураев-Королев, крупный мордовский композитор и исследователь. Н.Е. Булычева предполагает, что «... сходства и различия ладовых пентатонных структур монгольских и мордовских песен были предметом рассмотрения Г.И. Сураева-Королева. Обращение к этой теме, казалось бы, весьма далекой от насущных задач мордовского этномузыкального знания, было продиктовано стремлением показать

значение многоголосия для формирования национального музыкального стиля» [63, с. 115].

Предвестником этих важных перемен в музыкальной жизни Мордовии стала самодеятельная культура. Многочисленные хоровые коллективы мордовских сел и деревень были частью традиционного уклада жизни мордвы и в последующие исторические периоды сохранили глубинные истоки многоголосного народного исполнительства, феномен мордовских сказителей и запевал дооктябрьского и советского этапов развития.

К примеру, начало творческой биографии Л.П. Кирюкова – это руководство церковным хором в селе Анаево с 1914 по 1918 гг. и дальнейшая работа с Анаевским сельским хором в период с 1918 по 1924 гг. С его именем связана история мордовских учительских курсов в Пензе в 1924 – 1925 гг., а также центральных учительских курсов в Москве в 1926 году и хора «Мордовки» Саранского педагогического техникума, в котором Л.П. Кирюков работал с 1932 по 1939 гг. Известны хоровые коллективы П.А. Органова в селе Ичалки, под руководством Л.И. Воинова в 20-е годы XX века существовал оркестр народных инструментов и хор в г. Темников.

В этой связи, А.И. Буянова-Макарова пишет: «Выступления анаевского самодеятельного хора под руководством Кирюкова положили начало возникновению новой для мордовского искусства художественной традиции – концертно-хоровому исполнительству. Мордовская народная песня, которую раньше можно было услышать только на посиделках, свадьбах, в хороводах, зазвучала со сцены» [204, с. 12].

Подъем самодеятельного хорового творчества способствовал тому, что мордовские коллективы появились, как замечает Л.Б. Бояркина: «... в Саратовской (хоры И.Д. Тулупникова), Пензенской (хоры А.А. Тряпкина) и других губерниях. ... в Москве (хор Мордовского клуба И.М. Яушева), Ленинграде (ансамбль мордовской народной музыки М.В. Учватова)» [53, с. 223].

Хоровая самодеятельность сопутствовала месторазвитию музыкального искусства Мордовии. Первоначальный репертуар этих коллективов

преимущественно состоял из мокшанских и эрзянских народных песен. На их основе Л.П. Кирюков создавал авторские обработки для хора «Мордовки». Колорит фольклорных традиций мордвы становился творческой лабораторией, источником художественного замысла, элементом нового музыкального мышления.

Одним из примеров регионального синтеза в советское время явилось создание вокально-хореографического ансамбля «Умырзая» (пер. с тат. «Подснежник» - 1959 г.) Дворца Культуры Лямбирьского района Республики Мордовия. В составе ансамбля работали артисты различных национальностей, среди них - мордва, татары, русские. Отсюда и широкий репертуарный диапазон: от тюркских народных мелодий, финно-угорских и русских песенных форм до произведений вокально-хоровой музыки композиторов Татарстана, Мордовии и России.

Реальное пространство вокально-хоровой музыки Мордовии тесно связано с фольклорной, академической и духовной традициями России. Они существенно повлияли на развитие мордовской композиторской школы, на долгие годы определяя ее внутреннюю динамику. Первые опыты в записи этнического музыкального материала происходили с помощью «цифирной» системы С.В. Смоленского. Его «Курс хорового церковного пения» в период 1885-1911 гг. был опубликован семь раз и являлся одним из основополагающих научных и учебных трудов.

В кругу русских композиторов рубежа XIX-XX веков С.В. Смоленский воспринимался как глубоко мыслящая личность, стоявшая у истоков нового направления в сочинении духовной музыки, получившего, в дальнейшем, название «московской школы». Она опиралась на русские традиции древних певческих канонов, церковные распевы, народную песенность и отличалась иным взглядом на возможности гармонии, формы и фактуры в синтезе двух традиций – религиозной и академической [132]. Среди представителей этого музыкального течения композиторы А.Т. Гречанинов, М.М. Ипполитов-Иванов, Вик. Калинин, А.Д. Кастальский, А.В. Никольский, П. Г. и А.Г. Чесноковы и

другие авторы. Памяти С.В. Смоленского посвящено «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова.

Известны, также, творческие связи А.В. Никольского, композитора, хорового дирижера, музыковеда, преподавателя и музыкально-общественного деятеля с Мордовией и Поволжьем. Благодаря его усилиям, в Темникове и Саранске самодеятельные хоровые коллективы имели в репертуаре обработки народных песен и сочинения советских композиторов. Первоначальное образование Никольского относится к учебе в Пензенской духовной семинарии. В стенах Синодального училища народная песня являлась центром образовательных направлений в учебных дисциплинах у регентов и певчих церковных хоров [299]. Институт регенства, как духовная основа музыкальной жизни Поволжского региона, оказал большое влияние на его культурный рост и развитие.

Благодаря совместному труду А.А. Архангельского, А.В. Касторского, Л.Е. Карлина, А.В. Никольского и Е.А. Прохорова, было организовано Пензенское певческое общество (1900). Оно способствовало дальнейшей популяризации православной и академической музыки в Пензенской народной консерватории, начиная с 1918 года.

В стенах Пензенского певческого общества происходило не только обучение, но и велась большая просветительская работа по изучению классической музыки, устраивались православные Певческие праздники.

Л.П. Кирюков, также как и многие его современники, в юные годы получил образование в Казанской инородческой учительской семинарии. Пение в сельском церковном хоре, регентом которого был С.Ф. Чигин, заложило фундамент его мировоззрения и расширило кругозор музыкальных впечатлений. Как пишет А.И. Буянова-Макарова: «От Чигина, хранившего в памяти большое количество мордовских народных напевов, будущий композитор впервые услышал песню «Тяпяленга сидя кальхть» («Здесь густой ивняк»), запомнившуюся ему на всю жизнь. Эту мелодию, спустя много лет, он использовал в качестве основной темы II части скрипичного концерта, звучит она и в опере «Нормальня» [204, с. 9].

Природная музыкальность Л.П. Кирюкова во многом раскрылась, благодаря матери А.Н. Кирюковой – народной певице и вопленице. Сохранились воспоминания ее родственников: «Она была замечательная певица, в ее исполнении песня звучала особенно задумчиво, проникновенно. ... В хороводе она была первой запевалой, на свадьбах подруг, на проводах невесты из родного дома она так пела, что забыть это было нельзя» [204, с. 62]. Сам композитор делился в своих воспоминаниях о матери: «Мне впервые самому открылся занавес мокшанского творчества» [204, с. 8].

Вокально-хоровая музыка Мордовии во многом связывается с творчеством народных сказителей, сказочников и певцов. Они являлись хранителями и носителями песенного и литературного наследия. Во многом, благодаря их искусству, в Мордовии сложилась яркая и оригинальная стилистика академических вокально-хоровых и инструментальных жанров.

Среди исследователей песенного фольклора существует разность мнений о том, является ли мордовское народное сказительство исконным признаком, имеющим право называться этнической традицией. Дискуссия по этому вопросу разворачивается вокруг эпической, былинной песенной основы. В этой связи, Н.Е. Булычева особенно подчеркивает тот факт, что «у мордвы традиционный способ исполнения эпических песен – совместный (коллективный). Другого – одиночного интонирования, подобного искусству северно-русских былинных певцов, армянских гусанов, киргизских и казахских акынов, якутских олонхо и других, мордовский фольклор не знает. ... Иначе говоря, одиночное интонирование эпических песен мордвы – вторичная исполнительская форма и представляет собой импровизацию на многоголосную песню» [63, с. 48]. В этом Н.Е. Булычева полемизирует с А.И. Маскаевым и Л.С. Кавтаськиным в выдвинутой ими гипотезе о существовании древней исторической традиции одиночного исполнения эпических песен.

Поиск пространственно-временных взаимосвязей приводит к исследованиям по возникновению жанра былины, который еще В.В. Стасов относил к явлению, заимствованному из древнеиндийской и тибетской

литературы. По его мнению, первичные формы народного творчества сосредоточены в фольклорных миниатюрах, «которые издревле существуют в среде нашего народа и многими столетиями предшествовали у нас былины с их монголо-тюркскими формами. Это - песни обрядные, хороводные, свадебные, заплачки, заговоры, загадки, пословицы и т. п.» [330, с. 1251].

Как заметил Вяч. Вс. Иванов: «Богатырский сказочный и повествовательный эпос у иранских, тюркских, монгольских и других народов Средней Азии и Кавказа имеет общие черты со славянским, что было показано В.В. Стасовым, Г.Н. Потаниным, Вс. Ф. Миллером, В.М. Жирмунским. Последний, в частности, обосновал заключение о сходстве или почти полном совпадении во всех этих традициях чудесных событий в биографии эпического героя» [142, с. 13].

Традиции коллективного исполнения былинных и исторических музыкальных композиций в этническом бытовании мордвы создавали атмосферу эмоциональной общности и духовного подъема. На этом фоне ярко звучали голоса народных сказителей. Важность этого явления в мордовском фольклоре подчеркивается их различными названиями, такими как мокша моронь содайхть, эрзя моронь содыцят, что отличает «знатоков песен» - исторических, лирических, лирико-эпических. Знатоки сказок: мокша ёфксонь содайхть, эрзя ёвксонь содыцят – эти эпитеты свойственны мастерам художественного слова, сказочникам, хранителям былин, легенд и преданий.

Параллели и взаимосвязи мордовского сказительства нуждаются в поиске родственных характеристик. К ним относится и профессиональная подготовка мастеров этого жанра, наблюдающаяся в быту южных славян, армянских ашугов, туркменских и узбекских бахши, алтайских турок – кайчи, в искусстве бурятских улагерчи и монгольских тульчи. Это связывалось с постижением азов мастерства, передачей жизненного опыта, тонкими психологическими нюансами - ощущением себя по-настоящему народным артистом, получающим признание у публики. Кроме того, сказители часто сами являлись авторами песенных композиций.



Среди них, в дооктябрьский период мордовской истории, особенно известными стали Т.Е. Завражнов, И.Т. Зорин, С.А. Ларионов, В.С. Саюшкин, Р.Ф. Учаев и др. В советский период – это Ф.И. Беззубова, Е.П. Кривошеева, С.М. Люлякина, отличавшиеся высоким профессиональным уровнем и богатым репертуаром. Рядом с ними – знатоки мордовского песенного и сказочного фольклора: А.Т. Антонова, Е.С. Денисова, А.А. Жулюпина, Ф.Д. Занкин, Г.В. Лапин.

Искусство мордовских сказителей близко промыслу русских сказочников - бахарей, былинному размаху калик, социально активному образу скоморохов. В европейской культуре – творчеству бардов, менестрелей, трубадуров, труверов, жонглеров, шпильманов и др. Евразийские черты этого явления обнаруживаются при рассмотрении мусульманской культуры средневековой Испании.

В этой связи, Т.С. Сергеева пишет: «Влияние андалусской музыки прослеживается во многих культурах мира. В период Средневековья она повлияла на песенную поэзию трубадуров Южной Франции, на придворную музыку средневековой Испании, а также на музыкальные традиции евреев-сефардов, через которых распространилась по всему Средиземноморью» [314, с. 3]. Особенно интересен тот факт, что в арабской средневековой музыкальной культуре широко распространенным было искусство кайн – профессиональных певиц, внесших огромный вклад в ее развитие. Т.С. Сергеева обращает внимание на то, что «кайны доминировали на музыкальном поприще и сыграли выдающуюся роль в музыкальной культуре мусульманской Испании». Кроме того, «проявляя себя, как талантливые поэтессы и сочинители песен, они развивали собственно андалусские музыкально-поэтические традиции» [314, с. 29].

*Концептуальное измерение* (источники и фольклоризм) хронотопа мордовского вокально-хоровой музыки во многом связывается с этнической преемственностью и диалогом между автором и фольклорным наследием. Народное и академическое - это естественные грани музыкального мира, объединенные в единый творческий комплекс, который формирует эстетические

каноны мордовской композиторской школы. Диалектика этого процесса обнаруживает объективную закономерность культурного движения, поддерживает остроту концептуальных исканий, внутренние взаимосвязи и логическую выстроенность.

И.А. Галкина в своей работе «Инструментальная музыка композиторов Мордовии: проблема полиэтничности» рассуждает: «Композиторский фольклоризм (этнографизм) – естественный и закономерный этап на начальных стадиях развития профессиональной музыкальной культуры этноса, не теряющей своей актуальности и привлекательности для композиторов и в последующие этапы...» [93, с. 24].

Эта позиция созвучна мнению М.В. Михайлова о том, что композитор незримо связан с родственной его сознанию и видению культурой и «своим творчеством создает новую самостоятельную национальную традицию и этим расширяет содержание понятия данной культуры» [241, с. 226].

У И.А. Галкиной проблематика фольклоризма относится к полифункциональной диалектике между этническим и национальным: «Этническое – как выражение неповторимого жизненного уклада народа; запросы конкретной исторической эпохи или ситуации, политической или художественной конъюнктуры, определяющей приоритеты в искусстве определяют содержание национального» [93, с. 27].

Евразийские краски мордовского фольклора создают культурную магнитуду большой силы. На заре развития мордовской профессиональной музыки М.И. Душский писал, что «мордовская народная песня представляет для музыканта большой интерес своей богатой напевностью и мелодическим своеобразием. Не вдаваясь в подробности, интересные лишь для профессионалов, укажу, что мордовские народные песни включают в себя пентатонику, характерную для соседей мордовского народа – татар и чувашей, и ладовое построение (старинный дорийский лад), делающее ее родственной русской народной музыке. Этот характерный сплав не лишает мордовскую песню неповторимого своеобаяния» [140].

Ценность музыкального фольклора – в его постоянной новизне и свежести. Для каждого музыканта он открывается в индивидуальном, личном измерении, давая возможность увидеть и представить его красоту как собственный взгляд на мир. Отсюда фольклоризм ощущается как объективная данность и необходимость творчества, как часть музыкального мышления и сознания. Рассуждения о том, что интерес к фольклоризму возникает тогда, когда происходит угасание фольклорных традиций в обществе (об этом пишет Н.М. Зоркая) [152, с. 10], увеличивая, таким образом, потребность в их сохранении, не являются полностью соответствующими историческому развитию академических музыкальных направлений в Мордовии.

Фольклоризм в мордовской музыке создает атмосферу творческого высказывания и профессионального мастерства. По мнению В.Е. Гусева, фольклоризм, как неотъемлемая составляющая культурного процесса в отечественной музыкальной истории советского периода, имеет несколько стадий, охватывающих целую эпоху в российском пространстве и времени. В.Е. Гусев создал свое определение каждого из этапов фольклоризма, отразив в них эволюцию академического музыкального искусства, затрагивая в этом вопросе проблему важности исконного этнического материала.

Начальный этап получил название *«наивного фольклоризма»*. Его В.Е. Гусев предлагает рассматривать как период первых композиторских опытов, стремящихся «воспроизвести тематику и интонационно-мелодические особенности национального музыкального фольклора», что отражено в разнообразных аранжировках и цитировании. Дальнейшее развитие музыкального искусства пришло к *«более сложному типу»*, показавшему «замечательные образцы органичного соединения национального и интернационального, фольклорных традиций и достижений классической музыки, он оставил глубокий след в творчестве многих советских композиторов - Д. Шостаковича, А.Хачатуряна, Т.Хренникова, А.Баланчивадзе, Уз.Гаджибекова и др.» [127, с. 26].

*«Новейший тип фольклоризма»* - это страницы в истории музыкального искусства рубежа XX – XXI веков. Он реализуется в произведениях

В.А. Гаврилина, Г.В. Свиридова, С.М. Слонимского, Р.К. Щедрина и других авторов, заметен он и у композиторов постсоветского пространства, в Прибалтике и Закавказье. По мнению В.Е. Гусева, такой «усложненный фольклоризм ... характеризуется значительным "отходом" от интонационно-мелодической "имитации" народной музыки, от обычая цитировать фольклор, а также стремлением проникнуть во внутреннюю структуру фольклорного языка, в глубинные слои художественного мышления народных масс, в семантику фольклорной образности, в музыкальную эстетику народного творчества. В произведениях композиторов "неофольклористского" направления воспроизводится, если можно так выразиться, не текст, а подтекст музыкальной народной речи» [127, с. 26-27].

Для академической музыки Мордовии *«наивный фольклоризм»* представляется закономерным явлением, которое связано с многочисленными аранжировками песенного фольклора. Первые такие опыты относятся к его собиранию и нотированию, что отражено в трудах М.Е. Евсевьева и А.А. Шахматова.

Л.П. Кирюков расширяет авторское видение мордовской певческой традиции, по-новому ощущая в своих произведениях ее аутентичность. На это обращает внимание Н.И. Бояркин, говоря о том, что «рассматривать их как образцы народной музыкальной культуры, аутентично представляющие фольклор – значит допустить принципиальную ошибку в трактовке ведущих стиливых черт традиционной мордовской народной музыки» [51, с. 61].

В мордовской вокально-хоровой музыке есть место и *более сложному, и новейшему типу* фольклоризма. Зрело и интересно звучат народные тексты и мелодии в произведениях Г.Г. Вдовина. Композитор активно работает с фольклорным материалом во многих произведениях данной стилистики. Это слышно уже в его ранних сочинениях: вокальном цикле для меццо-сопрано и фортепиано «Песни родного края» (1963), в котором есть тексты народных эрзянских песен «Эзинь машто, авкай, максомон...» («Не сумела, матушка, замуж меня выдать...») и «Павань толга мекшава» («Как пава красива пчелка-матка»),

являющиеся Второй и Третьей частями данного сочинения. Яркий музыкальный образ этих номеров максимально приближен в звучании к народному мелосу, на который сделан основной акцент в партии солиста. В сравнение, сопровождение Третьей части цикла решено в лаконичных красках остинатного ритма рояля с кварто-квинтовыми гармоническими опорами в басовом регистре, деликатно дополняющих характерно народные интонации голоса.

Большим мастерством и яркими стилистическими находками отличается другой вокальный цикл «Из мордовской народной поэзии» для контральто и баяна, состоящий из пяти частей (Тетрадь I, 1970; Тетрадь II, 1979). В основу первых трех номеров легли тексты народных неприуроченных лирических песен из сборника Г.И. Сураева-Королева «Мордовские народные песни». Композитор не допускает буквального цитирования народных напевов, однако колористически достигает эффекта народности в сходном ему интонировании, ладовой организации, формообразовании, на что и обращает внимание Н.И. Бояркин. Сам автор высказывался об этом в следующем ключе: все зависит от характера текста, если он мордовский, то и его художественное решение подчинено полифонии, гармонии, ладоинтонации мордвы, если текст русский, то и поиск средств музыкальной выразительности будет иным. Эти тенденции заметны в хоре «Чиньжарамо» («Подсолнух», сл. Н. Эркай), в обработках мокшанских и эрзянских песен, в хоровой миниатюре «Минь листяно улицяв» («Выйдем мы на улицу») и во многих других сочинениях.

Хоровой цикл «Три этюда-картины» (вокализ) связан с более поздним периодом творчества композитора и отмечен новыми поисками средств музыкальной выразительности. Так, Т.И. Одинокова пишет: «В сочинениях, опирающихся на традиции народного искусства, Г.Г. Вдовин всегда национален и индивидуален.... прежде всего, в контексте целостного восприятия жизни и музыки этноса... » [265, с. 21].

Вокально-хоровая музыка Г.Г. Вдовина соткана из богатого наследия русской музыкальной классики, духовных традиций православно-церковного пения и мордовского фольклора. Т.И. Одинокова отмечает: «Проявлением

творческой инициативы Г.Г. Вдовина стало обращение к музыкальному фольклору финно-угорских и славянских народов России и зарубежья» [265, с. 23].

Для сравнения, Н.Е. Булычева представила свою концепцию фольклоризма в мордовском музыкальном искусстве. По ее мнению, история его развития происходила по четырем направлениям, которые автор объединил по принципу конкретных творческих групп. Первая - это композиторы, знатоки и собиратели мордовских песен - Л.И. Воинов, М.М. Душский, И.П. Ильин, Л.П. Кирюков, Д.М. Мелких, Б.М. Трошин. Их жизнь проникнута глубоким знанием музыкального фольклора, который становится их образным мышлением и индивидуальной творческой краской. К примеру, Л.П. Кирюковым были изданы три сборника: первый - «Мокшэрзянь морот» в 1929 году в Москве; второй – «Мокша мордовские песни» в 1935 году; третий – «Мокшэрзянь народной морот» в 1948 году в Саранске.

Вторая группа музыкантов - это певцы, руководители хоровых коллективов, расширяющие свой репертуар путем поиска ранее неизвестных фольклорных источников. Наиболее ярким из них можно назвать певца И.М. Яушева, собирателя, аранжировщика народных мордовских песен, оперного исполнителя и пропагандиста В.С. Киушкина, А.И. Шуватова.

Фольклоризм третьей группы относится к многочисленным фольклорным реминисценциям в различных областях культурной жизни. Мелодика мордовских песен используются авторами для создания новой советской музыки. Фольклор воспринимается как яркая краска в музыкальных постановках, спектаклях и в других выступлениях. Среди имен, названных Н.Е. Булычевой – «главный дирижер Мордовского оперного театра П.Ф. Вазерский, дирижеры Е.В. Манаев, В.К. Александровский, П.С. Мандрыкин, хормейстеры – П.П. Емец, И.С. Рузавина, преподаватели П.А. Органов, солист Пензенского театра оперы и балета Н.И. Ареопагитский – Мельников, руководитель Рузаевского народного хора железнодорожников И.П. Пономарьков, руководитель Наровчатского оркестра народных инструментов А.А. Тряпкин и другие» [63, с. 109].

Четвертая группа – это самодеятельные музыканты. С их деятельностью связаны разнообразные прочтения музыкального текста, которые не всегда точно связаны с первоисточником и незафиксированы в нотной записи. Исполнение, как правило, сопровождается аккомпанирующим баяном и обладает минимальными профессиональными навыками, сохраняя при этом специфику жанра.

Исследование фольклоризма у Н.Е. Булычевой связано с его начальными этапами развития без актуализации исторического и временного контекста, предпринятого В.Е. Гусевым. Целеполагание этого ракурса основывается на конкретном анализе фольклора в академической музыке и, тем самым, подготавливает типологическую систему фольклоризма в научном знании.

В своем труде Н.Е. Булычева точно определила его прикладную специфику в творчестве мордовских композиторов. Это выглядит следующим образом: точное воспроизведение мелодики и ритма мокшанской и эрзянской песни в различных сочинениях, их цитирование и стилизация, использование фольклорных фрагментов в тематизме новых произведений, аллюзии этнического материала в современной нотации.

Л.П. Иванова в своей работе «Типология фольклоризма в русской музыке XX века» дает теоретическую оценку данному явлению и определяет типы фольклоризма как структурно – языковую систему, которая включает в себя: 1) целостное включение фольклорного образца в авторский текст; 2) использование элементов фольклора; 3) обращение к принципам фольклорного мышления. Кроме того, автор работы рассматривает типы фольклоризма в эстетическом контексте: 1) этнографический фольклоризм; 2) адаптированный фольклоризм; 3) творчески свободный фольклоризм [154].

На основании структурирования, типологизации и разнообразного освещения проблематики фольклоризма в научной литературе становятся возможными его дальнейшие теоретические разработки. Евразийские фольклорные опоры реального и концептуального измерений позволяют дать им определение первичной стадии в развитии академического музыкального искусства.

В этом ракурсе фольклоризм - связующее звено между этническим и профессиональным. Для последнего он является первичной и последующей формой выражения народного своеобразия. Создается преемственная связь языковых и знаковых формул, диалоговое окно, через которое происходит информационный (семиотический) обмен. Как отмечает Л.В. Савина: «Однако действующие в предыдущие эпохи языковые нормы не уходят вместе с поколением, а переходят к следующему, приобретая новое качество, тем самым формируется историческая преемственность музыкального языка» [306, с. 181].

Ю.М. Лотман присваивает семиотике статус «смыслопорождающего механизма», основывающегося на трех функциях: коммуникативной – «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель»; креативной – «всякая, осуществляющая весь набор семиотических возможностей, система не только передает готовые сообщения, но и служит генератором новых» и механизма памяти - «текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти» [220, с. 56].

Евразийские фольклорные опоры семиотически обогащают *реальное и концептуальное* измерения хронотопа мордовской вокально-хоровой музыки. Взаимосвязь этнических и академических традиций поддерживается динамикой развития культурной среды, ее эволюцией в профессиональных жанрах и формах, формируя *евразийский семиотический комплекс*.

*Перцептуальное измерение* создает воображаемую модель вокально-хоровой музыки и открывает дверь в мир авторского мышления. Это творческая мастерская и территория философии, новое пространство, уходящее далеко вперед в поиске смелых решений. Все взаимосвязи перцептуального измерения индивидуальны и личностны, отмечены таинством сокровенного высказывания.

Евразийский семиотический комплекс в перцептуальном пространстве формирует внутренний мир, развивающийся под влиянием исторической символики и памяти. Иначе говоря, все содержание, духовное и знаковое, становится импульсом мыслительной и творческой практики. По мнению А.Е. Либиэра: «Зависимость творца от своего творения основывается на том, что



творчество является процессом самовыражения духа. Иными словами, всякое творение являет собой демонстрацию того, чем является творец, т.е. через творение определяется сущность творца, качественная характеристика его собственной природы» [206, с. 53].

Перцептуальное измерение непосредственно связано с реальным и концептуальным пространствами и существует в мире творческих поисков. Реальное и концептуальное пространства развивают перцептуальное, которое обогащается и растет под их влиянием.

Музыка в перцептуальном измерении выглядит, как постоянный внутренний авторский монолог, философские размышления. Это уже не интуитивное подражание этническому, а осознанная потребность в его языковой трансформации. Создание иного музыкального языка в вокально-хоровых жанрах – это не только дань времени, его самознанию и ментальности.

Перцептуальное измерение работает в русле этнической важности и необходимости, оставаясь главным критерием евразийского семиотического комплекса, формирующего основы авторской индивидуальности. Особая духовная канва этого процесса преобразует его взаимосвязанные культурные нити в высокую по своей актуальности деятельность. Н.А. Бердяев пишет: «Культура всегда национальна, никогда не интернациональна, и вместе с тем она сверхнациональна по своим достижениям и универсальна по своим основам» [31].

Таким образом, вокально-хоровая музыка Мордовии и дальше будет привлекать исследователей неповторимой оригинальностью своих жанров и стилей. Их древняя история уходит в языческую глубь веков и сохраняет в этнической музыкальной традиции яркое многообразие знаков, кодов и символов, нашедших отражение в творческой фантазии современных композиторов.

На этой культурной основе происходит синтезированная взаимосвязь между первичными евразийскими характеристиками и их вторичной образной системой, что наиболее наглядно отражается в пространственно-временной динамике хронотопа вокально-хоровой музыки Мордовии. Подобная последовательность не

является взаимоподчиненной и строго иерархической конструкцией, а существует в гармоничном взаимодополняющем единстве.

Научная привлекательность мордовского профессионального искусства основывается на его тесных связях не только с самобытной музыкальной природой и специфическим месторазвитием, но и его близостью к русским вокально-хоровым традициям, искусству композиции и интерпретации. Эта смысловая и духовная опора обогатила основы этнического сознания, добавила в творческий арсенал мордовских композиторов известное многообразие технических приемов и средств жанровой выразительности. Она расширила возможности для обмена профессиональным опытом, установила особую категорию евразийского семиотического комплекса в музыке.

## **2. 2 ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Музыкальный театр Мордовии, как яркое явление культурной жизни, имеет свою уникальную биографию. В ней - интересные страницы прошлого и настоящего, гармония целого и частного, диалектика пространства, времени и бытия. Исторический экскурс раскрывает объективные и субъективные основания в развитии мордовского музыкального театра, допуская рассмотрение разнообразных по объему и содержанию контекстов. Среди них можно назвать дополняющие друг друга внутренние и внешние иновлияния (Восток-Запад), академические и этнические, локальные и универсальные, социальные и творческие смыслы. «Необходимо учесть теоретическую мысль Востока во всех областях науки о человеке и об обществе,— писал в свое время выдающийся знаток культуры Востока, академик Н.И. Конрад,— памятуя, что именно эти области разработаны на Востоке в масштабах и подробностях исключительных. Работу в этом направлении я называю преодолением европоцентризма в науке, а такое преодоление стало одной из самых важных в наше время задач науки о человеке и

обществе. Таким путем она, эта наука, сможет стать по-настоящему общезначимой, т. е. действительной для изучения жизни и деятельности человечества во все времена его исторического существования» [185, с. 30].

Этническая яркость музыкального театра Мордовии относится к его историческим истокам и их евразийским смыслам. Духовность музыкального мышления мордвы связывается с родственными ей финно-угорскими, европейскими и восточными ритуальными действиями, мифологическими образами и другими ментальными основами.

Обращение к этим ориентирам имеет прямое отношение к музыкальному театру, как к древнейшему выражению творческого начала в каждой из культур. Религиозные обряды и их этническое разнообразие предшествовали появлению древнегреческой трагедии, в которой большую роль играл унисонный хор и аккомпанирующие ему инструменты. Их единство выражалось в равноправном и равноценном соотношении музыки, слова и танца.

К примеру, в Индии были распространены такие виды народно-театральных представлений, как лила (музыкально-танцевальная драма), в которой чувствовались масштаб и глубина «Махабхараты», эпический романтизм «Рамаяны»; катхакали – пантомима, изысканно разыгрываемая на языке мимики и жеста; якшагана, где в гармонично соединялись и дополняли друг друга пение и декламация, танец и диалог.

Художественная роль актеров сопровождалась филигранно разработанной символикой каждого движения, имеющего свой высокий смысл. Участники театрализованного представления «положениями пальцев создают также образы гор и рек, звездного неба, распустившегося лотоса. Актерская игра строго канонизирована на основе учения об эмоциях (раса) и их сценическом воплощении (бхава). Каждой расе соответствуют определенные сюжеты и театральные представления. Каждый из персонажей имеет свой, особый грим, костюм, свою манеру говорить, характер жестов и даже походку» [87].

Древние театрализованные ритуалы мордвы родственны восточными традициями, что выражается в сходной атрибутике, сакральном содержании

символических элементов представления. Это обнаруживается в импровизационном начале, сопровождающему выступление участников, отсутствию специально возведенных декораций, в использовании масок и чучел, как важных элементов религиозного обряда. Черты отдаленного сходства проявляются в игровом процессе, где происходит преобразование и перевоплощение одного героя в другого. Так, у мордвы – озате, ответственный за проведение ритуального действия, не только ведущий представления, но и артист, исполняющий несколько ролей. В народном театре удмуртов – это восясь, у марийцев – кугузе. Они руководят плясками и музыкальным сопровождением, управляют хором, являясь и «дирижером», и «хормейстером».

В сравнение, хор как действующее лицо индийского музыкального театра также выполняет в нем самые разнообразные функции. По выражению М.П. Котовской: «Индийской национальной музыке чуждо многоголосие, поэтому индийцы независимо от количества исполнителей всегда поют в унисон. Тем не менее, функции хора в театральном спектакле весьма значительны и разнообразны. Хор заменяет рассказчика, исполняя напевные речитативы, вводящие зрителей в круг событий, предшествующих началу действия или почему-либо опущенных, не сыгранных актерами во время спектакля, но принципиально важных для понимания всего хода театрального действия; то вдруг выступает толкователем сыгранного перед зрителями эпизода, морализирует, поучает, направляет мысль зрителя по строго определенному руслу» [191, с. 38-39].

Первое впечатление от хора в индийском музыкальном театре ассоциируется с его же функциями в древнегреческой античной драме. Их тождество подразумевается в сходных драматургических задачах и культурном статусе. Однако М.П. Котовская относит творческую роль хора в индийском музыкальном театре исключительно к специфическим материям национальной культуры, возлагая на него звуковое сопровождение пантомимы актера и интерпретацию его роли, не имеющей ни единого слова.

Задачи хора в мордовских ритуальных инсценировках состоят в передаче их содержания, раскрытии тонких нюансов театрализованного представления. Мордовское хоровое пение, как неотъемлемая часть фольклорной традиции, создает особую духовную атмосферу, дополняющую общий религиозный настрой, его драматургию. Н.Ф. Мокшин пишет: «Мордовские озксы (от слова «озномс» - молиться), подобно религиозным праздникам многих других народов, ведут свое происхождение со времени первобытно-общинного строя» [242, с. 82]. Разнообразные по своей семантической природе, мордовские озксы играли большую роль в жизни древнего общества, имели богатую смысловую основу и колорит. Их значение связывалось с календарным циклом, особенно ярко и многочисленно представленным в весенне-летний период созревания и сбора урожая. Они дышали искренней верой в возможности диалога человека и природы, получения от нее жизненной энергии и благополучного существования.

По принципу классификации мордовские озксы разделяются на семейные: будни и праздники родственников, их традиции и бытование, а также общественные, привязанные к календарному циклу. В ритуальном действии, в котором принимали участие вся деревня или целое село, роль музыки была необыкновенно высокой. Она присутствовала в играх, гаданиях, танцевальных сценах и пантомимах, аккомпанировала хору.

Музыка не только сопровождала религиозные обряды мордвы, но и постепенно занимала в них ведущее положение, устанавливая единую метроритмическую основу и яркую эмоциональную краску. Описывая драматургию такого «спектакля», В.С. Брыжинский отмечает: «... в кульминационный момент специально выделенные для этого случая мужчины поднимали весь ансамбль вместе с импровизированной сценой с земли и в течение всего эпизода держали их над головой. В этом обычае заключался двоякий смысл: во-первых, признание за музыкантами исключительно почитаемого положения, а во-вторых, верхняя точка более удобна для руководства хором» [59, с. 28].

Его особая роль в мордовских ритуальных действиях видна на примере «пазморо» («божественной песни»). Героика, драматизм и экспрессия, присущие этому жанру, составляли специфику его представления. Хор делился на две части, между которыми происходил непосредственный диалог, продолжающийся в партиях народных инструментов, своеобразное соревнование между волынщиками и рожечниками, волынщиками и скрипачами, следующих за хоровыми группами (В.С. Брыжинский).

В древних индийских театральные постановки хор располагался на почетном и точно обозначенном месте в тесном контакте с исполнителями. Музыканты не только играли на инструментах, но и участвовали в профессиональных диалогах с артистами, договариваясь о характере и стиле последующих сцен. М.П. Котовская особенно подчеркивает: « ... театр народов Индии, наследующий традиционное искусство своих предков, повсеместно, прежде всего, театр музыкальный. Повсюду музыка — ведущая сила спектакля. Она задает тон, ей принадлежит ... изначальная роль в создании образов театра. Музыка питает вдохновение актера, с ее законами соотносит свое творчество, на ее основе конструируется художественный образ» [191, с. 42].

Ассоциации и параллели истоков мордовского музыкального театра не утверждают его полноценной идентичности в сравнении восточных и западных культур, а скорее говорят о возможных аналогиях, внутренних и внешних взаимосвязях мордовского музыкального искусства как евразийского объекта. В этой связи, элементы музыкально-театрального представления в древнем обрядовом комплексе мордвы соотносятся с мифологическими образами локального этнического и глобального универсального уровней.

Необходимость обращения к этому контексту вызвана религиозной яркостью образов мордовской мифологии, архаикой музыкального сознания, связанные с этим тождества и разности. История развития музыкального театра Мордовии непосредственным образом связывается с пантеоном языческих божеств, мировым культурным космосом, в котором есть место родственным друг другу элементам синтеза Востока и Запада. К ним, по мнению Е.А. Федосеевой,

относятся сюжетные линии в мордовской и индийской мифологиях: «Последовательность творения мира в мифологии мордвы подобна представленной в «Махабхарате», где из огромного яйца возникает всевышний Брахма, создающий воду, небо, землю, ветер, воздушное пространство, страны света и прочее» [359, с. 15], [234, с. 9-10].

Таинство сотворения мира несет в себе энергию перерождения хаоса в космический порядок, в котором все имеет высокое культурное предназначение. К примеру, Инешкипаз – верховное божество у мордвы, также как и Всевышний, проявил себя в создании неба, затем – земли, солнца, луны, природы, животного мира и человека. Е.А. Федосеева обращает внимание: «Образ творца в мордовском мифе дwoится также, как и в религиях востока» [359, с. 15]. В свою очередь, ее мысль родственна высказыванию В.Н. Топорова о том, что «добрый и мудрый творец создает все хорошее, полезное для человека, а его злой соперник – вредное и дурное...» [348, с. 8].

Черты сходства с восточными культурами не ограничиваются поиском устойчивых совпадений и предполагаемого с ними тождества. Конфессиональный синтез в ареале проживания мордвы составил свою культурную ауру со времени татаро-монгольского нашествия. Смутные веки в историческом прошлом мордовской земли относятся к насильственной исламизации части народа, что нашло свое отражение в культуре каратаев, усвоивших татарский язык и элементы фольклорной традиции, сохранив при этом свое коренное самосознание. В этой связи Н.Г. Юрченкова пишет: «После установления экономического и политического господства над значительной частью мордовского народа золотоордынские феодалы начали усиленно стеснять мордовскую культуру, язык...» [388, с. 68].

Об исламском влиянии говорят и другие письменные свидетельства, такие как заметки итальянца Р. Барберини, сделанные во время его путешествия в Россию в XVI веке: «Народ мордва частью идолопоклоннический, частью магометанского исповедания» [321, с. 12]. Обращает на себя внимание высказывание барона С. фон Герберштейна: «К востоку и югу реки Мокша

тянутся огромные леса, в которых обитает народ мордва, имеющий особый язык и подчиненный государю московскому. По одним сведениям они идолопоклонники, по другим - магометане» [106, с. 134].

Однако полной культурной ассимиляции мордвы под исламским влиянием Золотой Орды не произошло, и татарский след ощущается лишь косвенно. Языческая природа мордовской мифологии вобрала в себя лишь некоторые элементы восточного мировосприятия, что становится заметным при более глубоком знакомстве с некоторыми из них. Так, Н.Г. Юрченкова обращает внимание на термин «кереметь», который проник в мордовский мир «через болгар вместе с исламом и слился здесь с древним финно-угорским культом священной рощи. ... Этот процесс остановился на уровне заимствования слова, которое на арабском языке первоначально имело значение «чудеса», «деяния святых». Подобно ряду народов Поволжья мордва стала обозначать так священные места» [388, с. 69].

Неоспоримо большим влиянием в мордовской мифологии обладает православная религия, культура и искусство. Сопутствуя всему ходу исторического развития мордовского этноса, православие проникает в основы его языческой природы. Двоеверие, как религиозный синтез, нашло свое преломление в фольклорных традициях и, как правило, в музыкальном творчестве. Н.Г. Юрченкова приводит, в этой связи, пример из мордовской народной песни «Раздача счастья», где наряду с этническими божествами появляется и образ святого Николая: У дуба того – три ветки. / На одной ветке – бог Нишке, / На второй ветке – Вышний бог, / На третьей – Святой Никола... [385, с. 44].

Интересные находки обнаруживаются и в божественном пантеоне некоторых финно-угорских народов, таких как манси. В работе Г.Е. Солдатовой «Обрядовая музыка манси: контекст, функционирование, структура» проводятся аналогии между «Мир-суснэ-хум» («За народом смотрящий человек») – героем, восседавшим на белом скакуне и объезжавшим Вселенную народа манси, отвечая за его покой и благополучие, с иранским Митрой.

«Старик священного города» - «Ялпус-ойка», носящий медвежью личину,



относится к древним уральским мифологическим образам. Другой персонаж: «Калтась - эква» - «Женщина Калтась», в мировоззрении манси является богиней Земли, олицетворяет материнское начало, имея «функционально близкую параллель в иранской мифологии» [326].

Тонкие аналогии с финно-угорским миром есть и в древнем якутском эпосе олонхо. В нем отразилось то далекое пространство и время, когда предки современных якутов находились в непосредственной близости с тюрко-монгольскими народами Алтая и Саян. Черты сходства обнаруживаются на уровне языкового строя и лексики. Это заметно по тому, как называются главные действующие лица эпических сказаний: хан – хаан, мерген и другие. Имя героини в олонхо сопровождается определением «куо». В тюркских культурах этот термин расшифровывается как «красавица».

Л.В. Федорова рассуждает: «Сегодня якутское олонхо является одним из всех тюрко-монгольских эпосов, сохранивших наиболее архичное ядро. Поэтому является уникальным источником для изучения древней истории народов Евразии. Ряд известных якутских этнографов, как А.И. Гоголев, придерживаются выводов об очень раннем индоиранском пласте в этногенезе саха (якутов)» [358].

Олонхо исполняется без музыкального сопровождения, вся эмоционально-выразительная канва этого эпического повествования доверена одному человеку, ведущему сюжетную линию от лица всех персонажей. Они обладают индивидуальными тембрами и отличными друг от друга голосовыми регистрами – мужскими и женскими. Основные музыкальные характеристики героев обладают яркой мелодикой, тогда как все остальные исполняются в быстро декламируемой манере, распевной и близкой к речитативному изложению. Имитируется даже ржание лошадей и пение птиц, делая представление интересным и запоминающимся.

По совокупности этих изобразительных средств, олонхо можно назвать театром одного актера, обладающего фантазией, творческим мышлением, знанием истории, культуры и мифологии, значительным исполнительским опытом. Высокий профессионализм народных якутских артистов – олонхосутов

находил выражение в длительных «спектаклях», которые могли играть в течение семи ночей. Отдаленное сходство в этом есть с индийскими народными театральными постановками, длящимися, порой, несколько дней. Наиболее известным из якутских олонхо является «Нюргун Багатур Стремительный» П.А. Ойунского.

В сравнение, в мордовском фольклорном наследии есть свои оригинальные народно-исполнительские формы. В книге В.С. Брыжинского «Народный театр мордвы» история его развития делится на несколько этапов, в них яркость фольклорного действия связана с ритуальными и праздничными формами его проведения. Ранний период относится к дохристианским верованиям мордвы и распространяется до начала XIX века. «Театрализация, точнее элементы театрализации, в обрядовых действиях в этот период несет на себе в основном ритуально-магические функции. ... Посредством перевоплощения отдельных представителей обрядового действия в предполагаемых божеств и театрализованного разыгрывания борьба общины со стихийными силами природы обряд становится зрелищным», - пишет В.С. Брыжинский [59, с. 8].

Творческий контекст мордовской свадьбы обращен к этническим истокам музыкального театра, обогащая его как жанровую систему. В специфике свадебного ритуала мордвы чувствуется его фольклорный масштаб - пение величальных, корильных, семейно-обрядовых, лирических и эротических песен, причитаний, молитв и заклинаний. В нем есть место танцевальным мелодиям, плясовым наигрышам, народному поэтическому творчеству - загадкам, пословицам, поговоркам. Отсюда мордовское свадебное представление в истории музыкального театра обретает символический сакральный смысл.

Мордовская свадьба имеет потенциал народной музыкально-театральной драмы, с ее выверенной, веками сформированной драматургией, определенной семантикой, строгими ролевыми играми. Диалектика ее сценарного развития во многом проявляется в противопоставлении двух эмоциональных состояний – слез, причитаний со стороны невесты и ее подружек и радости, веселья, праздничного настроения в доме жениха. Контрастность, как театральный прием, организует

драматургическую канву мордовского свадебного спектакля. Музыкальное сопровождение сопутствует развитию сюжета и подчеркивает его психологизм контрастным чередованием вокальных и инструментальных номеров.

Л.Б. Бояркина обращает внимание на большую роль «персонифицированных политекстовых напевов, ... сообщающих в целом обряду характер «сквозного» музыкального развития» [53, с. 192]. Антитезисом к сольным партиям выступают неперсонифицированные мелодии из вокальной плясовой музыки, инструментальных наигрышей, семейно-обрядовых жанров, русских песен.

Оперные ассоциации мордовской свадьбы связаны с эстетикой ее сценического действия – развернутой драматургией, яркими образами, колоритным оркестровым сопровождением и большой ролью tutti. Отсюда восприятие мордовской свадьбы символически приближается к специфике современного музыкального театра по яркости и экспрессии жанрового синтеза.

В исследовательских практиках (В.И. Рогачев) есть тенденции, которые направлены на обнаружение сходных культурных черт между марийскими, удмуртскими, коми и мордовскими свадебными обрядами, что говорит об их интернациональной природе. В свою очередь, территориальная близость этих народов в регионе Волго-Уралья с татарами, русскими, чувашами и башкирами, несомненно, ведет к обогащению новыми красками и смыслами одного из самых древних музыкально-театральных комплексов.

К.В. Чистов, рассматривая структуру традиционной мордовской свадьбы, относит ее к европейским обрядовым действиям, в которых национальный колорит расцвечен древней этнической поэтикой и музыкально-хореографическими композициями, сохраняющим природную символику и менталитет [371, с. 225].

Однако традиционная мордовская свадьба отличается более широким разнообразием этнических созвучий. Их евразийские акценты слышатся в названии девичьего праздника «Он-ава», который М.Е. Евсевьев связывает с временами татаро-монгольского нашествия: «Мордва, живя бок о бок с ханским поместьем, без сомнения ни один раз видела, как жена хана приезжала в свое

поместье в кибитке. Это она переняла и перенесла в свой свадебный ритуал и подобно русским, которые называют во время свадьбы своих молодых «князем и княгинею» и мордва называла невесту «Он-ава» - жена хана, а в последствии, когда уже было забыто подлинное значение этого слова, она перенесла это название на кибитку, устраиваемую подобно кибитке жены хана» [143, с. 12-13].

Связь мордовской свадьбы с исламскими восточными традициями заметна на исторических примерах. Обычаи мордвы и татар-мишарей имели сходные черты, такие как предсвадебное времяпровождение с рукоделием, сопровождаемым пением песен и частушек в специально отведенных для этого домах одиноких женщин. Кроме того, у них есть и сходство в произношении слова «свах»: у эрзи – покш куда, мокши – башкуда и мишарей – башкода [131, с. 22]. М.М. Акашкин пишет: «Как и мордовские, татаро-мишарские ритуальные песни исполнялись определенными певицами – женщинами-стряпухами, свахой; девушками, родственницами со стороны жениха и подругами невесты. Причем пение невестой исключалось (считалось плохой приметой)» [4, с. 48].

Свадебные причитания мордвы исполнялись не только на языках мокши и эрзи. В обиходе существовали и русские тексты, которые были в ходу у мордвы Нижегородского уезда, терюхан. Причитания с элементами русского фольклора присутствовали в мордовской свадебной поэтике. В ней мокшанский или эрзянский стихотворный текст дополнялся русскими строками: «Часты звезды щитала, Канарейки слыкала, Подружками свидала, Айдо, аядо, ялгинень, Айдо, ровесникинень, А лицмень шага шагадеде, А уцькуласто эцькельдезь...» [143, с. 18].

Исторические контексты музыкального театра Мордовии связаны, в том числе, и с погребальной церемонией, которая включает в себя «свадьбу по умершему». По этому поводу А.И.Маскаев пишет о том, что этот этнический спектакль «представлял собой полную, законченную обрядовую драму, разыгрываемую артистами-непрофессионалами» [233, с. 132-145]. Контрастные сопоставления смеха и плача придают мордовским обрядовым действиям остроту и привлекательность. По мнению В.С. Брыжинского, это является характерными приметам многих финно-угорских культур, в которых есть обычай показывать

образ умершего, доверив исполнение его роли пользующемуся большим уважением и авторитетом члену общества [59, с. 33]. Так, у марийцев, это получило название «вургем чийыше» и сопровождалось пением и плясками, в которых принимали участие волынщики, гуслиеры и другие инструменталисты [5, с. 51].

Евразийские параллели этой театрализации находятся в тесной взаимосвязи с погребальными церемониями Азии, Африки и Америки. Здесь можно привести примеры траурных театральные постановки в Иране и Корее. О последней А.А. Гилев пишет: «Погребальная церемония, вероятнее всего, сопровождалась, как записано в «Бэй ши», «пляскою и музыкой» [48, с. 19].

«Свадьба по умершему» раскрывает панораму древних финно-угорских традиций, чьи дохристианские верования получили аналогичные отражения в культурном наследии многих народов, а также в ареалах расселения мордвы в Башкирии и Пензенской области. В древней языческой драматургии угадываются черты и прообразы будущих музыкально-театральных постановок и жанров. В своих исследованиях Л.С. Кавтаськин прямо подчеркнул, что «Свадьбу по умершему» можно назвать своеобразной народной оперой с массовыми сценами [160, с. 189], [161, с. 267-273].

Таким образом, в мордовской языческой архаике слышатся отзвуки русской, индийской, иранской и других евразийских культур. В ее недрах созревала театральная эстетика настоящего времени, тесно связанная с древней символикой и мифологией, прошедшая длинный путь исторического развития. Этому предшествовали значительные временные этапы, способствующие развитию этнического музыкального театра.

Контексты музыкального театра Мордовии тесным образом связаны с формированием целостной картины этого явления. Оно обусловлено разнообразными историческими ракурсами, их евразийскими оттенками, создающими наиболее полное представление о переходных этапах от архаики к современности.

Рассмотрение внутренних и внешних иновлияний (Восток-Запад) в сравнительно-типологическом ракурсе, по мнению Н.Г. Шахназаровой, уместно с точки зрения исторической канвы процесса музыкального синтеза восточной и западной культур. Этот контекст обнаруживает последовательность из трех стадий: «Первая стадия ознаменована воздействием высокоразвитой культуры Востока на европейскую музыку в период ее зарождения. На второй, которая начинается уже в эпоху средневековья, Восток постепенно отторгается — и чем дальше, тем более категорически — на периферию музыкальной цивилизации. Именно с этого момента формируется и утверждает себя европоцентризм критериев культуры и искусства, концепция, согласно которой принципы эстетического освоения мира и, прежде всего, художественного творчества (система мышления, стилевые и формообразующие нормы, каноны красоты и т. д.), откристаллизовавшиеся в созданиях европейских мастеров, воспринимаются и оцениваются как объективные законы искусства вообще. Третья стадия (примерно с конца XIX века) может рассматриваться как своеобразная реприза: Восток вновь входит в сознание музыкантов Европы, обращающихся теперь к нему с надеждой и ожиданием обновления» [373], [375].

При сравнении данной периодизации с мнением В.С. Брыжинского о развитии театрального искусства в Мордовии заметны следующие различия: первоначальное влияние Востока на формирование музыкального искусства в период его зарождения на европейской территории ознаменован естественным бытованием мордвы, далеко от европоцентризма. Русское культурное пространство позволило наиболее полно и бережно сохранить фольклорные традиции мордвы как языческого, так и христианского периодов.

Музыкальный синтез Востока и Запада присутствовал в них, как этническая особенность, специфический оттенок культурного облика. По представлению В.С. Брыжинского, новые страницы в летописи народного театра с начала XIX века связаны с активным продвижением православия в сознание мордовского народа, так до конца не оставившего свои древние обычаи и ритуалы. Происходит естественный отбор традиционных сюжетов, оформляется их драматургия,

появляется разделение на исполнителей и режиссеров, широко использующих в своих постановках музыкальные, танцевальные, поэтические и другие жанры народного творчества [59, с. 7].

В свою очередь, история музыкального театра Мордовии неотделима и от традиций русской культуры, сохраняющих его этническую индивидуальность и ментальную сущность. К.Д. Карабаева пишет: «На наш взгляд, внимание к Востоку в русском музыкальном сознании приводит не только «в связи с проникшим в ту эпоху в европейскую музыку влечением к Востоку», но и связано с общероссийским процессом поиска «самобытной стихии» в культурной жизни страны» [168, с. 98].

Европа уже в XVIII веке начинает переживать постепенное проникновение восточного колорита на ее театральные подмостки. В этом контексте теория ориентализма выглядит наиболее убедительно. Она связывает в единый научный комплекс знания о диалоговом взаимоотношении Востока и Запада в музыкальном искусстве. Достаточно вспомнить некоторые из опер В.-А. Моцарта, такие как «Похищение из сераля», «Волшебная флейта», их тонкую восточную стилизацию и колорит.

О них, с позиции ориентализма, упоминает в своей книге «Ориентализм. Западные концепции Востока» Эдвард В. Саид: «Его «Волшебная флейта» (в которой масонские коды перемежаются с образами благословенного Востока) и «Похищение из сераля» помещают исключительно благородный вид человечества именно на Востоке. И это обстоятельство в гораздо большей степени, чем модные тогда «турецкие» музыкальные мотивы, заставляет Моцарта смотреть на Восток с симпатией» [307, с. 182].

Восточное влияние на западноевропейскую музыку не ограничивается рамками оперного театра. Можно сказать, что Восток будит музыкальное воображение европейских композиторов на протяжении значительного исторического периода и на рубеже XIX-XX веков достигает состояния осознанной творческой потребности. Это видно на примере музыкальной драмы К. Орфа «Гизай-жертва», опер Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» и «Турандот»,

балета Б.Бартока «Чудесный Мандарин», оперы И.Ф. Стравинского «Соловей» и др.

Кроме того, в них ярко звучит фольклорная нота, передающая стилистику и характер музыкальной драматургии. Происходит цитирование подлинных японских и китайский мелодий, создаются новые, на основе дальневосточных ладов и их интонационных характеристик (Дж. Пуччини и К. Орф). Как отмечает Т.В. Тихонова: «Посредством внедрения элементов дальневосточной (китайской и японской) музыкальной системы в европейскую музыкальную систему происходит (в большей или меньшей степени) расширение выразительных средств европейской музыки. Этот момент достаточно отчетливо осознавался многими европейскими композиторами и музыкантами того времени» [346].

Яркий интерес к восточным традициям в европейской культуре проник и в русскую музыку. Л.А. Рапацкая обозначила три методологических направления этого процесса, первое из которых относится к прямым заимствованиям, обнаруживающих европейские аналогии в жанрах, формах и других выразительных средствах (феномен «русской европейскости»). Второе направление возникло «на основе анализа художественной символики кочующих художественных образов. Это открывает возможность для анализа своеобразия национальных переводов одних художественных смыслов в другие. ... Третий подход связан с анализом сложных процессов взаимодействия разных национальных художественных культур на философско-религиозном уровне» [291].

Впервые восточные мотивы зазвучали в опере В.А. Пашкевича «Февей» (1786). В ней присутствует целый «калмыцкий такт», в котором происходит приношение даров от восточных народов к российскому престолу. Комический характер этого сюжета решен при помощи волыночных квинт, дроби малого барабана, ритурнелей гобоев, подчеркивающих звучание Востока в оперном спектакле.

Ориентализм, как научное направление не всегда, на наш взгляд, объясняет присутствие восточных мотивов в русских музыкально-театральных жанрах. Они



приобретают более значительный объем в контексте внутренних и внешних иновлияний (Восток-Запад) как объективной исторической данности, которые являются их фундаментальным основанием. В этом - живой интерес к своим историческим истокам, стремление к самопознанию и просвещению.

История русской музыки во многом обусловлена европейскими жанрами и формами, которые на первых этапах ее развития служили строгими академическими ориентирами, сформировали ее культурный облик. Ориентальные тенденции, так или иначе, присутствовали при этом, но не были основными, поскольку являлись вторичными по отношению к ее евразийской природе.

Восток в русском музыкальном театре подчеркивает культурную диалектику, единство и разность двух миров, что наглядно видно в «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки, в «Князе Игоре» А.П. Бородина, «Садко», «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и «Золотом петушке» Н.А. Римского-Корсакова. Культурная саморефлексия находится в объективном сопоставлении русского и восточного, позволяя осознанно подойти к процессу их синтеза и неотделимости одной традиции от другой.

Музыкальный театр Мордовии продолжает традиции русского искусства на примере оперной труппы села Судосево, руководимой В.С. Серовой, женой композитора и музыковеда А.Н. Серова. По выражению ученого-исследователя Н.И. Ворониной, эта деятельность «не имеет себе равных в истории провинциальной российской культуры» [83, с. 66].

Культурные завоевания эпохи, подъем национального самосознания в России создали благоприятную атмосферу для развития меценатства и благотворительности во всех сферах жизни. Корни этого феномена уходят в глубь веков и тесно соприкасаются с христианским вероучением, государственными и общественными программами (являясь как бы «личностным фактором», производным от этого движения).

Музыкальный театр В.С. Серовой родился в 1891 году, когда в мордовских селах и деревнях бережно сохранялись народные традиции. Появление в

Судосево оперной труппы не было связано с коренным переломом в крестьянском сознании, хотя первоначально все же вызвало недоверие у старшего поколения. Все это явилось предвестником последующих творческих, исторических и социальных эволюций в мордовском музыкальном искусстве.

Е.В. Полутина обращает внимание: «На рубеже XIX—XX вв. не было целенаправленной государственной политики в области театрального искусства, оно возникало стихийно. В качестве яркого примера можно привести театр, который возник не в уездном городе, а в сельской местности благодаря деятельности В.С. Серовой. Будучи незаурядной личностью в литературе, музыке, театральном искусстве, В.С. Серова внесла значительный вклад в культурную жизнь провинции, положив начало оперному театру в селе Судосево» [283].

Деятельность В.С. Серовой носила ярко гуманитарный, просветительский и меценатствующий характер. В нем была энергия со-творчества, со-переживания, со-бытия. Крупный русских меценат С.И. Мамонтов, сочувствующий этим начинаниям, всесторонне помогал В.С. Серовой. Она принимала пожертвования и от Ф.И. Шаляпина, перечислявшего гонорары от своих выступлений в поддержку оперного театра в Судосево. Сочувствовали и высоко оценивали ее подвижнический труд Л.Н. Толстой, А.Г. Рубинштейн, И.Е. Репин, М.М. Антокольский.

Меценатство В.С. Серовой имело интеллектуально-творческий характер. Не обладая крупными материальными ресурсами для организации деревенской оперы, В.С. Серова руководила этим процессом, опираясь на собственную энергию и руководствуясь принципами коллективного участия. Первые упоминания о благотворительности относятся к обществу любителей театра в мордовском Краснослободске, опубликованные в газете «Пензенские губернские ведомости» от 19 января 1872 г. Уездный врач, участник любительских театральных постановок, Г. П. Петерсон пишет: «...Стремление современного общества к общности интересов и целей, выразившихся появлением в различных местах нашего отечества артистических кружков и спектаклей любителей, нашло

в себе отголоски и в нашем маленьком городке, мирно дремавшем среди Мокшанских лесов» [274, с. 463].

Эта атмосфера интересна, прежде всего, как отражение духовного бытия того времени. Оно воспринимается как резервуар историко-музыкальных (и шире – культурных) фактов, и как тончайший гносеологический инструмент, и как уникальный по ценности психологический материал. За ним – срезы жизни, неповторимые «голоса» эпохи, выражение духовной жизни наших предшественников. Подчеркнем, что деятельность В.С. Серовой носила ярко просветительский характер. Ее коллектив отличала высокая исполнительская культура, обширный для того времени репертуар, он выезжал в гастрольные поездки и пользовался заслуженным успехом у публики.

Феномен театральной труппы в мордовской провинции глубоко самобытное явление. Оно не связано напрямую с традициями дворянско-усадебного музицирования. В его основе – гражданский поступок, взаимный творческий интерес. Этот театр мог возникнуть лишь только в той атмосфере, где музыка была частью народной жизни, ее символом и правдой.

Поэтому впечатляет интенсивность оперных постановок – сцены из «Жизни за царя» М.И. Глинки, «Князя Игоря» А.П. Бородина, «Садко» Н.А. Римского-Корсакова; спектакли – «Рогнеда», «Вражья сила» А.Н. Серова (завершена В.С. Серовой, оркестрована Н.Ф. Соловьевым). «Что спектакли нравились народу, тому служит доказательством постоянная просьба с их стороны повторить представление и громкое спасибо по окончании его. Для своего удовольствия он не жалеет ни ног своих, ни времени, ни лошаденки — хоть даже в рабочую пору», – писала В.С. Серова [143, с. 588]. Услышала мордовская публика и сочинения В.С. Серовой – оперы «Ермак», «Илья Муромец», «Мария д'Орваль», «Мироед» и «Уриель Акоста».

Либретто последней из них написано по пьесе немецкого драматурга Карла Фердинанда Гуцкова в переводе П.И. Вейнберга. Культурный контекст рубежа веков сказался и на ее сценической судьбе. Главный герой, Уриель Акоста (настоящее имя Гавриель Коста), голландский философ, предшественник

Спинозы, вступил в конфликт с еврейской религиозной общиной после написания им еретической книги «Исследование традиции фарисеев в сравнении с Писанным Законом», за что был подвергнут херему, высшей мере порицания, а также аресту и штрафу со стороны светских властей.

Жизнь и судьба Уриеля Акосты у К.Ф. Гуцкова во многом сходна с личной драмой Чацкого из «Горя от ума» А.С. Грибоедова, когда возвратившийся из дальних странствий герой застаёт свою невесту с другим человеком. Совпадает и их основной смысл – конфликт разума и чувства с окружающей действительностью.

Драматизм и романтика сценического образа Уриеля Акоста делали востребованной пьесу Гуцкова в различных театрах России. Ее исполняли такие корифеи, как А.П. Ленский, А. И. Сумбатов-Южин, М.В. Дальский и др. Роль Юдифи входила в репертуар М.Н. Ермоловой и М.Ф. Андреевой. На подмостках Охотничьего клуба в Москве К.С. Станиславский поставил «Уриеля Акосту», сыграв нем главную роль.

Впоследствии, к этому материалу обращались и еврейские театры: в первом переводе на идиш О.М. Лернера Акосту исполнял Зигмунд (Зейлик) Могулеско. Известен был в этой роли Джейкоб (Яков Павлович) Адлер, а в советский период - С.М. Михоэлс. Состоялся и «грузинский след» в ее истории: в 1929 году пьеса была сыграна на сцене Второго государственного театра Грузии в Кутаиси, в настоящее время носящего имя Марджанишвили, где роль Уриэля исполнил Ушанги Чхеидзе, а Юдифи – Верико Анджапаридзе. В 2006 году «Габриель Акоста» был возобновлен Котэ Махарадзе и Софико Чиаурели.

Знакомство мордовской провинциальной публики с образцами русской и европейской музыкальной классики создавали для нее возможность быть сопричастной процессам, происходящим за пределами этнического пространства, расширяли ее мыслительный диапазон.

В дополнение к этому, впервые в истории музыкального театра Мордовии в опере В.С. Серовой «Встрепенулись» автором была использована мелодика мордовских народных песен. Народные волнения на реке Инсар в 1905 году

актуализировали социальное звучание «мордовской темы», приблизили ее к историческим реалиям того времени.

Как таковая, социальная канва в мордовском музыкальном театре во многом явилась фактом ускорения его эволюционного развития. Находясь на любительском уровне, музыкальный театр Мордовии после 1917 года вступил в период своего профессионализма, творческой реализации и этнической саморефлексии. Творческий контекст этого этапа не потерял актуальности и в настоящее время, поскольку ознаменовал рождение нового музыкального пространства. Программные социальные условия, относящиеся к задачам, поставленным перед искусством в советский период, способствовали постепенному формированию основ музыкального театра Мордовии, связанных с использованием этнических сюжетов, в которых зрители узнавали бы близкие и понятные им картины прошлого и настоящего.

В целом, своеобразие и этнический колорит музыкального языка мордовских композиторов раскрылись в академических жанрах оперы, балета, оперетты, в вокально-хореографических сюитах, мюзиклах, в музыке к драматическим спектаклям и театрализованным действиям. Они представляют несколько тематических направлений, основные из которых следует определить, как историко-мифологические. К наиболее значительным относятся оперы Л.П. Кирюкова «Несмеян и Ламзурь», «Нормальня» и музыкальная драма «Литова», оперы М.Н. Фомина «Сияжар» и «Патриарх Никон», а также опера-балет «Невеста грома». Ярko и образно выглядит музыкальная драма Г.Г. Вдовина «Ветер с Понизовья», балет Н.В. Кошелевой «Алена Арзамасская» и музыкальная сказка «Серебряное озеро».

Тематика других музыкально-сценических произведений – это лирический подъем оперы Г.Г. Вдовина «В шесть часов вечера после войны» по мотивам сценария В.М. Гусева к одноименному кинофильму, это и личность в контексте эпохи – жизнь и творческий путь уроженца Мордовии поэта А.И. Полежаева в его же камерной опере «Пасынок судьбы». В жанре оперетты написаны произведения

Г.В. Павлова «Мокшанские зори», Г.Г. Вдовина «Главная роль» и В.П. Беренкова «Чародей».

Современно творчество С.Я. Терханова. Им написаны четыре балета, один из которых по философской повести-притчи Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», а также сочинение, навеянное образами скульптур С.Д. Эрзы «Чародей с берегов Бездны». Среди произведений для музыкального театра С.Я. Терханова опера «Он и она», в основе которой лежит повесть А. и К. Смородиных «Страсть в саду любви», зонг-опера «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», восемь мюзиклов и музыка для драматических и кукольных спектаклей. Есть в Мордовии и своя рок-шоу-опера Г.Г. Сураева-Королева «Что же счастье?».

Создание национальной оперы в Мордовии явилось этапом на пути к самопознанию, утверждению ментальных характеристик, укреплению этнического статуса. Русская музыка, как важный ориентир в творчестве мордовских композиторов, послужила опорой для их первых шагов в освоении оперных жанров. Л.П. Кирюков писал: «В Московской консерватории я получил профессиональное музыкальное образование, Здесь, в консерватории, я увидел глубину и прелесть русской музыкальной культуры. Здесь я познакомился с великими творениями гениев человечества – П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского и других. Музыка Мусоргского оказала наибольшее влияние на развитие моего творчества» [172, с. 307].

Русские сюжеты нашли свое отражение и в творчестве Л.И. Воинова, написавшего в 1924 году оперу «Сказка о попе и работнике его Балде». Спектакль был сыгран четыре раза силами самодеятельных артистов, и стал удачным театральным опытом в любительских кругах мордовской интеллигенции. Обращение Л.И. Воинова к пушкинским сказкам не случайно, так как в молодые годы композитор учился на историко-филологическом факультете Казанского университета.

В свою очередь Н.И. Бояркин высказывает по этому поводу следующие мысли: «Выбор сюжета, надо полагать, объяснялся, прежде всего, яркостью и

рельефностью пушкинских образов, а также тем, что произведение поэта, написанное в стихотворной форме, не требовало специальной работы над либретто» [51, с. 80]. Новизна оперной стилистики, несомненно, вызывала необходимость в обращении мордовских музыкантов к русской музыкальной и литературной классике. Поэтому закономерными видятся здесь пушкинские мотивы.

Н.М. Ситникова отмечает: «Уже в этом раннем сочинении Воинова ярко проявились определенные стилистические черты, свойственные его музыке и на других этапах творческого пути. Можно условно обозначить два таких этапа. Первый, довоенный, характеризуется прочными связями с общими тенденциями оркестрового исполнительства, свойственными русской музыке. Второй – послевоенный, пристальным вниманием к мордовской народной песенности» [203, с. 131].

Интересные детали музыкального сопровождения указывают на ведущую роль оркестра русских народных инструментов в оперном спектакле. Первые эксперименты в этом направлении датируются 1904 годом. Известная меценатка М.К. Тенишева в своих воспоминаниях «Впечатления моей жизни» пишет: «Имея в своем распоряжении прекрасный балалаечный оркестр, мне захотелось поставить оперу-сказку с пением, разговорами и танцами. Для этого я сама написала либретто из сказки Пушкина «Мертвая царевна и семь богатырей», а музыку к нему заказала Николаю Федоровичу Фомину на мотивы русских песен» [340, с. 37].

Профессиональные композиторские опыты в музыкальном театре Мордовии относятся к концу 1930-х годов. Это – незаконченные и не дошедшие до зрителя оперы «Кузьма Алексеев» В.К. Александрова на либретто Я.П. Григошина и «Эрьмезь» Д.М. Мелких по произведениям Я.Я. Кулдуркаева. Так, Кузьма Алексеев – реальная историческая фигура, родился в 1764 году и впоследствии руководил национально-религиозным движением эрзян в период 1804-1810 годов, ратуя за исключительное положение эрзянского народа и его

веры, за что был вместе с семьей учениками арестован, бит плетьюми и сослан в Иркутскую область.

Герой оперы Д.М. Мелких «Эрьмезь» - сын эрзянского князя Пургаса, отличающийся необыкновенной красотой, ловкостью и умением. Это мир мордовских легенд, где яркими музыкальными красками нарисованы портреты мокшанской княжны Котовы, ее отца – хитрого Пурейши, Дыдая-свинопаса, помогающего Эрьмезю выкрасть свою невесту из отцовского дома. В драматургии опер есть и батальные сцены, и сказочные превращения погибшего на поле брани Эрьмезя в камень, а оплакивающей его Котовы – в белую стройную березу.

Прошел значительный временной этап, прежде чем в мордовской академической музыке появилась своя народно-музыкальная драма. «Литова» была написана Л.П. Кирюковым в 1943 году на текст П.С. Кириллова. Давая оценку этому событию, Н.И. Бояркин пишет: «Определяя значение «Литовы», следует отметить, что эта драма явилась поворотным пунктом от интуитивного использования народного мелоса к ясному осознанию возможностей его развития в профессиональном искусстве» [51, с. 71].

Далее, 12 августа 1944 года состоялась премьера первой в истории оперы «Несмеян и Ламзурь». Гораздо позже, в 1962 году, на суд зрителей была представлена последняя опера Л.П. Кирюкова «Нормальная». Исконные сюжеты, опозитизированное прошлое стали ментальными символами мордовского музыкального искусства, знаковыми элементами его эволюции. От них протянулись связующие нити к последующим композиторским опытам в жанрах музыкально-театрального искусства, к этнической истории и ее героям.

В послевоенные годы в музыкальном театре Мордовии произошли значительные перемены, связанные с появлением новых произведений, таких как музыкальная драма «Ветер с Понизовья» Г.Г. Вдовина, написанная в 1981 году на сюжет эпической поэмы П.С. Кириллова «Литова». Исследователи указывают на широкое использование мордовскими композиторами фольклорного материала, подлинных народных мелодий и их обработок [44, с. 83]. Так, Н.И. Бояркин



находит в оркестровом сопровождении у Л.П. Кирюкова «фактуру мордовской волыночной музыки, которой присущи выдержанные квинтовые бурдонные рамки и мелодические фигурации, выступающие в функции бурдонирующего голоса» [51, с. 69].

В свою очередь, Т.И. Одинокова, говоря о «Ветре с Понизовья» Г.Г. Вдовина, отмечает: «Инновационные подходы в работе с народным мелосом наиболее ярко проявились в театральной музыке – через обращение к жанрово-стилевым разновидностям обрядового и необрядового фольклора в целях еще большего расширения сферы претворения традиционной интонационности» [265, с. 18]. Единство научных мнений связано с масштабом хоровых сцен в музыкальных драмах Л.П. Кирюкова и Г.Г. Вдовина, их фольклорной основой.

Подчеркивая эти особенности, музыковед С.А. Кондратьев пишет: «Познакомившись с клавиром «Литовы», я увидел основные достоинства композитора – отличное понимание народной музыки, мелодический дар, хорошее понимание хоровой звучности» [24, с. 153]. Т.И. Одинокова продолжает: «Пример тому - великолепная хоровая сцена моления языческим богам из музыкальной драмы «Ветер с Понизовья». Ее впечатляющая сила исходит из магической семантики традиционных попевок-заклинаний и громогласной, истовой манеры вокализации, напряженно и жестко звучащих кварто-квинтовых аккордов и пространственно-стереофонического эффекта октавных унисонов, тембровой выразительности хоровых партий, групп, всего хора и многократной повторности ритуально-формульных «лейтритмов» [265, с. 18].

Интересно обращение Л.П. Кирюкова и Г.Г. Вдовина в своих произведениях к этническим обрядовым формам, таким как «Мордовская свадьба» или «Танец с медведем». В них - вековые традиции мордовского народа, их евразийская природа, особая театральность, ставшая источником ее современного прочтения. Историческая, сказочная и мифологическая канва первых мордовских оперных постановок повлекла за собой появление жанра музыкально-театральных сцен в творчестве мордовских композиторов.

Здесь можно назвать музыкально-хореографическую композицию «Тейтерень пия кудо» («Дом девичьего пива») Г.Г. Вдовина. Ее автор сценария, В.С. Брыжинский, отмечает: «В драматургии спектакля присутствовало многое из того, что составляло основу старинного девичьего праздника ... И везде – песни, пляски, частушки, театрализованные сценки из жизни молодежи. Народные песни, включенные в сценарий будущего представления, были, в основном, самые известные. Но композитор пошел не по пути их музыкальной обработки, а по пути создания на основе народных текстов оригинальных напевов» [58, с. 128].

Близка к этому же направлению и «Мордовская свадьба» Н.В. Кошелевой, написанная в жанре народных музыкальных картин, а также вокально-хореографические сюиты «Валдоня» и «Тундо-Тундыне». Н.П. Самаркина пишет: «Музыкальные картины «Мордовская свадьба» Нины Кошелевой представляет нам достоверный эпизод народной жизни, переданной через индивидуально-авторское восприятие» [308, с. 58].

Отсюда в театральной жизни Мордовии открывается следующий этап в ее развитии: реконструкции этнических сюжетов, максимально приближенных к их фольклорным первоисточникам. Посредством сценического представления народных легенд, у зрителя есть возможность оказаться в атмосфере ожившей архаики, почувствовать ее первозданную красоту.

Как пример можно назвать хореографический спектакль «Пир богов» (2001), созданный на основе одноименной мордовской легенды (мифологической песни). По форме - это танцевальная сюита, в которой идущие друг за другом номера объединены в единый синкретический комплекс «разных видов искусства: хоровой песни, сопровождающей обряд, игры, гадания, танца и пантомимы» [310, с. 55].

Музыка объединяет все программные части хореографического спектакля, которые получили название «Пробуждение земли и народа», «Представление богов», «Молитва», «Норов-Ава», «Пир богов», «Испуг народа», «Норов-Ава и народ», «Праздник народа», в стройную гармоничную композицию. Ее особенность состоит в том, что каждый из номеров может исполняться как

самостоятельный танец и при этом не выходить из общего контекста театральной драматургии.

М.А. Костерина так описывает специфику постановки: «Нужно отметить, что оригинальность пластического решения спектакля во многом определяется музыкой, которая позволила объединить традиционные элементы мордовской хореографии с современными видами пластики и пластики эротического характера, сосредоточиться на этнографическом пласте танцевальной культуры мордвы, а также акцентировать внимание на комплексе самобытных местных черт на уровне субэтносов...» [190, с. 36-37].

Главенствующее начало ритма в мордовском танце выражается в похлопываниях, притоптываниях и позванивании украшений. Это во многом родственно восточным танцевальным культурам, в частности, индийской, говорящим о глубоких евразийских процессах, сопутствующих развитию этнической музыкальной культуры.

Таким образом, исторические контексты музыкального театра Мордовии позволяют представить его как ментальный символ, как связующий элемент между архаикой и современностью. В нем древние традиции народного театра открывают дверь для внутренних и внешних иновлияний, в мир причудливых переплетений западных и восточных культур, по сути своей являющихся их летописным свидетельством. Такие из них, как иранская или индийская, нашли свое отражение в обрядовом фольклоре, мифологических образах и сюжетах древних музыкальных спектаклей мордвы.

Переход от архаики к современности в музыкальном театре Мордовии осуществлялся в исторических процессах культурно-музыкального синтеза, подчеркивающего динамику его развития. Это привело к пониманию роли русского музыкального искусства в этническом пространстве и времени, энергии его первоначального импульса, высоких духовных стремлений благодетелей и меценатов.

Академическая красота музыкального театра Мордовии сформировалась в современный период и не осталась в стороне от всего, что сопровождает развитие

любого культурного явления. В нем сохраняется философская глубина и своеобразие, искренность и живое отношение ко всему новому, что рождается в музыке. Творческая индивидуальность музыкального театра Мордовии происходит из его этнических истоков, дающих возможность каждый раз заново открывать их историческую правдивость и важность. Благодаря этому, создается особая театральная эстетика, связанная с выражением эмоционального и чувственного начала, в котором угадывается стремление к обретению своего места в культурной мозаике мира.

### **2.3 СПЕЦИФИКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

Этнические традиции инструментальной музыки Мордовии раскрывают оригинальную атмосферу народного искусства и дают возможность ощутить важность этого явления с точки зрения его исторической ценности в реалиях настоящего времени. Феномен инструментального творчества мордвы отражает незаурядную смысловую организацию, в которой прослеживаются ее этнические взаимосвязи. Они подчеркивают евразийские качества природных характеристик, находящихся в едином региональном пространстве.

Временные и пространственные переключки обладают свойством тонко обрисовывать актуальные бытийные грани, благодаря которым инструментальная палитра фольклорного наследия становится материалом для построения динамической линии, выходящей из культурного рельефа языческой старины и ярко звучащая, как ее продолжение, в этнических композиторских школах. «Сложившиеся в различных пространствах культур традиции предполагают взаимоотношения с иными пространствами культур. Данные взаимоотношения необходимы для развития культур, именно поэтому говорим о функциях культурного пространства. Созданные на основе системы, они структурируют отношения, например, при помощи систем родственных связей, которая

закреплена в языке в виде системы терминов родства», - рассуждает А.Г. Букин [60, с. 21].

Историческая архаика инструментальной музыки Мордовии обозначает важные этапы в развитии этнической культуры – целую гамму созвучий, вырастающих из летописи народной жизни, мифологических представлений, религиозных обрядов и духовных ориентиров. Они, как творческие первоисточники этого пространственно-временного сплава, хранят потенциал преемственности, этническую музыкальную генетику, сохраняющую ауру творческого единства фольклорного и академического в каждом ее проявлении.

В них угадывается особая музыкально-инструментальная лексика, происходящая от внутренних и внешних инноваций (Восток - Запад) и создающая двойную проекцию ее формирования. В своей работе «Музыкальный текст: Структура и свойства» М.Г. Арановский говорит о том, что каждая из национальных культур может рассматриваться как формообразующая категория «феномена всемирного Текста культуры» [11, с. 16]. Возникающая в этой связи дихотомия «национальная культура» - «мировая культура» воспринимается как творческая диалектика, построенная по принципу диахронического («по горизонтали») или синхронического («по вертикали») развития. Связанная с ней терминология подчеркивает наиболее характерные черты этого феномена, сопровождающего и расширяющего сферы этнического сознания и мышления.

Данная позиция интересна с точки зрения сложившихся историко-культурных оснований, формирующих ассоциативные восприятие двух музыкальных пространств – западного и восточного, этнического и академического, как взаимообусловленных величин, дополняющих друг друга. Н.И. Бояркин пишет: «Значение постановки этой проблемы еще более возрастает в свете того, что древняя синкретическая традиция восточных финно-угров может быть соотнесена с сохранившимися в традиционном быту архаичными явлениями и рассмотрена в контексте общих мировоззренческих проблем ..., но и в целом – евразийском контексте» [47, с. 29].

Источниками такой артикуляции являются научно-исследовательские прочтения, в которых евразийские межэтнические отношения раскрываются на основании исторического и культурного развития мордовского этноса. Дополняющим элементом этого направления служат многочисленные соприкосновения музыкальных традиций, дошедших до сегодняшних дней в виде памятников народной культуры, свидетельствующих об отсутствии непреодолимых границ между народами, населяющими Волго-Уральский регион.

Отсюда восточные мотивы, к примеру, в древнем инструментальном комплексе мордвы воспринимаются на уровне закономерных межэтнических контактов, поддерживаемых взаимосвязями соседних финно-угорских народов – мари, удмуртов с ираноязычными народностями – аланами, сарматами, скифами. Г.М. Макаров отмечает, что тюркоязычное влияние, пришедшее из южносибирских степей, является преемственным, так как имеет в своем культурном основании похожие индоиранские корни. Это прослеживается у башкир, татар и чувашей. По его мнению: «Очевидно, что в результате контактов финно-угорского населения Прикамья и Среднего Поволжья с индоиранским, тюркским населением Западной Сибири, Прибайкалья, Евразийских степей произошло начало формирования своеобразного Волго-Камского (или Волго-Уральского) типа духовной и материальной культуры, в том числе и музыкального искусства, с набором близких по происхождению древних музыкальных инструментов» [226, с. 73].

Евразийские экскурсы в терминологию финно-угорского народного инструментария показывают серьезный масштаб родственных взаимоотношений как в региональном контексте, так и за пределами Волго-Уралья. Исследовательская база этого явления показывает тесную взаимосвязь восточных и западных фольклорных традиций. Сформированный по такому принципу корпус музыкальных инструментов показывает двойную смысловую перспективу, в которой отчетливо видна принадлежность к конкретному месторазвитию и одновременно к глобальному евразийскому пространству.

Из разнообразного количества народных инструментов, являющихся частью фольклорных традиций этнических сообществ Волго-Уральского региона, есть виды, которые ассоциируются с конкретной культурой и представляются в виде ее древней символики. К тому же, это и фольклорные универсумы, несущие в себе энергию пространственно-временных соединений. Поэтому закономерны выводы Н.И. Бояркина о том, что при сравнительно-сопоставительном анализе терминологии народных инструментов, например, идиофонов мордвы, появляются возможности вникнуть в природу слов и обнаружить прямое или ассоциативное родство с восточными и прибалтийско-финскими источниками. Он подчеркивает: «Примеры подобного рода многочисленны и охватывают явления, связанные с представлениями феномена звучания, за которыми просматривается значительный пласт духовной культуры, уходящий, по-видимому, в прауральскую языковую общность. Терминология, связанная со звучанием встряхиваемых идиофонов, хорошо просматривается и у тюркских народов Волго-Уралья» [47, с. 37]. В этом контексте возникает возможность рассмотреть те научно - исследовательские направления, которые предоставляют материал для поиска вариантов евразийского синтеза в народных инструментах.

В их число входят аэрофоны - продольные флейты, волынки и ее разновидности, натуральные трубы. Продольные флейты сопровождают «первые шаги» человеческой цивилизации и для финно-угорского мира являются одним из символов музыкальной архаики. Этот инструмент находится в числе традиционных у мари, мордвы, коми и удмуртов. Характерен он и для тюркских народов Поволжья и Приуралья – башкир, татар, чувашей. Так, в мордовском фольклоре они называются *сендиень морама*, *сандеень морама* – пастушьи флейты, изготовленные из тростника длиной 30-35 см, у которых есть три, реже четыре игровых отверстия. К таким же инструментам принадлежат *гуень почкось морама*, получаемая из полого стебля растения и имеющая три игровых отверстия при размере 60 – 80 см и еще - *пяшень морама*, *пекшень морама*. Дословный перевод этого названия - «пение липы»; пеше-липа, морамс - петь. Инструмент имеет длину 20 – 25 см и два – три игровых отверстия [53, с. 125].

О сходных чертах рассуждает И.В. Пчеловодова, рассматривая удмуртский аэрофон – *узыгумы*, где определенный евразийский синтез можно ощутить в способах звукоизвлечения, в природных материалах, в подобных друг другу конструкциях. По ее мнению: «Аналогичные инструменты встречаются в инструментальной традиции финно-угорских народов (коми – *отика полян*, мари, мордвы, венгров и т. д.), в музыкальной культуре татар и башкир Волго-Камья (*курай*). Типологически сходные инструменты имеются в русской культуре (*травяная дудка/калюка*), а также в традиционной музыкальной культуре народов Сибири, в частности, у тувинцев (*мургу*), алтайцев (*шоор*), где для изготовления также используются стебли зонтичных растений (тростник, дягиль, ревен, пикан, борщевик и др.)» [288, с. 101].

Начальные этапы появления флейтовых инструментов в Волго-Уральском регионе относятся к более ранним периодам, когда широкое распространение в быту получили разновидности свистков. Г.М. Макаров, проводя сравнительные исследования по музыкальной терминологии, выдвинул предположение о том, что в лексике финно-угорских народов слово «свисток» звучит, как «*шшиш*»: «... в санскрите – одном из древнейших в индоевропейской языковой семье и близком ему бенгальском – свист также обозначается как *шшиш*». Например, у мари свисток – *шшикыш / шушкыш*. У мордвы – *вяшкама*, его корень *вяш*, по нашему мнению, также связан со словом *шшиш*» [226, с. 74].

И.В. Пчеловодова косвенно подтверждает целесообразность данной трактовки, поскольку в фольклорной традиции удмуртов присутствуют аэрофоны, обозначаемые термином *шулан*, что в переводе означает дудка, свисток, свистушка, флейта. Исследователь обращает внимание на лексическую основу, которая находится в звукоподражательном характере глагола *шуланы* – свистеть, свистнуть, откуда в музыкальный язык переходят основные характеристики, «где извлечение звука происходит с помощью свиста: *турын шулан* «свистулька из травы», *туй шулан* «свистулька из тонкой бересты», *пулэсь шулан* «свистулька из дерева» [288, с. 102].



В научных работах Н.И. Бояркина упоминается флейта с внутренней щелью - *кевонь тутушка, кевень дудушка*, которая имеет схожий с древнейшими источниками способ звукоизвлечения в виде свистка. Она описывается ученым, как «пустотелая свистулька из обожженной глины в форме сороки или утки с двумя игровыми отверстиями по бокам и одним отверстием снизу» [49, с. 166].

Для сравнения исследовательских гипотез евразийского синтеза в семействе аэрофонов Волго-Уральского региона, можно привести различные мнения о природе возникновения курая – одного из символов башкирской народной инструментальной традиции. Т.Т. Ильясов озвучивает его происхождение с точки зрения Южносибирско-Алтайской теории, где «анализируется концепция генезиса курая в среде кочевников-скотоводов Южной Сибири и Алтая. Данный подход основан на утверждении о том, что музыкальные инструменты типа продольной флейты были известны как инструменты древнетюркских скотоводов-пастухов». К тому же, как утверждает автор концепции: «Термин курай входит в общий корпус названия растений у тюркских народов Южной Сибири, что позволяет связать происхождение инструмента с территорией прародины тюркских народов. Из ареала своего происхождения курай вместе с создателями инструмента в эпоху Великого переселения народов (II-VII вв.) стал перемещаться на запад в ходе миграции древних тюрков» [155, с. 10].

Однако при этом автором допускается и среднеазиатское влияние, основанное на генетических факторах, связывающих башкирские инструментальные традиции в пространственно-временном представлении с арабской, иранской, китайской, монгольской и славянской культурами. Эту версию поддерживает Г.М. Макаров, поскольку, используя лексическую доказательную базу, соединяет термин «*най*» - флейтовый инструмент, встречающийся у башкир и в древней иранской словесности с названием стебля растения – «*кура*». В результате, при постепенном исчезновении из исходного варианта «*кура(н)ай*» срединного звука «н» получается исторически сложившееся произношение. В свою очередь, Т.Т. Ильясов дополняет: «Близость этнических связей башкир с тюркскими народами Средней Азии стала основой сходства курая с аналогичными среднеазиатскими духовыми инструментами

туркмен (каргы-тюйдюк), казахов (сыбызгы), киргизов (чоор). Подтверждением данной идеи служит также схожесть сюжетов народных легенд о происхождении башкирского курая и туркменского каргы-тюйдюк» [155, с. 11].

Евразийские переключки наблюдаются и в генетических истоках волынки, как инструмента, имеющего универсальную этническую природу в Волго-Уральском регионе. В мордовском фольклоре она называется *фам, уфам, пувама, пузырь* и имеет две разновидности, сохраняющие такие же наименования. У марийцев волынка – это *шювыр*, в удмуртской культуре – *быз*. «Этимологически термин *быз* наиболее близок тюркскому *buz*, что означает «теленок», а также подражательному глаголу *buzla-, bozla-* «реветь, кричать» (о животных) с именной основой *buz*, отсюда же удмуртское *бозгетыны* «жужжать, гудеть». Очевидно, что этот термин был заимствован от соседних тюркских народов (татар)», - пишет И.В. Пчеловодова со ссылкой на Этимологический словарь тюркских языков Э.В. Севортян. [288, с. 104], [312].

В тюркоязычном мире у средневожских татар волынка имеет название *сорнай, шыбыр, кубыз, бызгы*, у чувашей - *сарнай, шаппар*. На первый взгляд, в этимологии этого слова у мордвы, марийцев и удмуртов нет очевидных точек соприкосновения, дающих возможность, как ранее, в поисках культурной параллели раскрыть их общую восточную принадлежность. Тем не менее, определенное созвучие с тюркской природой этого слова можно представить в марийской и удмуртской лексике. В этой связи, у Г.М. Макарова возникли некоторые размышления по поводу природы возникновения термина *шыбыр* в татарском фольклоре, *шювыр* в марийском и *шаппар* в чувашском. Сама постановка вопроса о единых истоках в тюркоязычной и финно-угорской среде говорит о возможных евразийских корреляциях, поддерживаемых «внутренним» и «внешним» развитием музыкального фольклора.

По поводу такой динамики у Г.М. Макарова имеются объяснения, выраженные, в первую очередь, в переозвучивании слова *шювыр* с армянскими, персидскими и сирийскими источниками, а также в том, что само понятие «могло войти в марийскую лексику в эпоху распада финно-угорского единства и тесных

этнокультурных связей с местными, достаточно сильно иранизированными в культурном отношении тюрками Волго-Камья» [226, с. 81].

Вторая версия говорит о том, что в языках финно-угорских народностей региона, у мордвы, коми и удмуртов, отмечается отсутствие смыслового тождества между *шювыр* и мочевым пузырем (материала, из которого изготавливалась волынка). Следовательно, марийский словарь допускает прямые лексические диффузии с тюркоязычными культурами и сохраняет в этом процессе буквальное родство с восточными источниками.

Однако в мордовском фольклорном инструментарии, на что указывает Г.М. Макаров, встречается иной вариант восточной акцентировки, который отражается в самом названии волынки – *фам* (пузырь), что находит соответствия в индоиранских традициях: «В языке хинди, например, мочевой пузырь имеет название *пхаукня*, а в таджикском *пузырь* – *пуфак*. Эти названия можно соотнести с позициями мордовской фонетики, которые могли звучать как *пуфам/уфам/фам* и обнаружить в них общность происхождения. Здесь наглядно просматриваются их древние связи. Сходные явления можно проследить и в удмуртском языке» [226, с. 82].

Тесное соприкосновение с восточными мирами отразилось и на мордовском народном шалмее *нюди-нуде*. Пространственно-временное родство раскрывается через поиск словесных аналогов, который указывает на их индоиранское происхождение. Н.И. Бояркин пишет: «Сходный тип кларнетов бытовал у египтян 3-4 тыс. лет назад, был распространен на огромных просторах Среднего и Ближнего Востока. Он встречался у коми (кывья сюмод сюр дуда), но без грифных отверстий: Мордовский *нюди* наиболее близок мелодическим трубкам марийской волынки, на которых часто играли, вынув их из пузыря, и парной русской жалейке» [50, с. 33].

Само название *нюди* имеет определенное сходство с названием флейты в древних ведических цивилизациях, звучащее как *нади*, на которое обращает внимание Г.М. Макаров, а также имеет родственные корни с источниками из санскрита, где понятие *нада* означает тростник, камыш. К тому же *надака* в том же контексте переводится как трубчатая кость и *нада* – рев, ржание. [226, с. 80]. По этому поводу конкретно высказывается Н.И. Бояркин, говоря о том, что *нюди* не

всегда изготавливался из тростника, иногда в качестве подручного материала выступала голенная кость домашней птицы [50, с. 33].

Проводя небольшое сравнение между названиями данного инструмента в финно-угорской группе у коми - *кывья сюмод сюр дуда* и у мордвы – *нюди*, внимание концентрируется на следующих лексических особенностях: в мордовском языке при помощи фонетических ассоциаций данное понятие достаточно гармонично входит в евразийский музыкальный контекст, в коми-варианте подобные взаимосвязи требуют отдельной исследовательской практики. Такое наблюдение за пространственно - временными особенностями финно-угорского инструментария дает возможность расширить семантическое поле этнической музыкальной терминологии. Ее евразийское содержание относит некоторые инструменты к исторически сложившимся символам, поддерживающим ментальные основы народного искусства. «Нюди наряду с волынкой, мордовскими смычковыми инструментами гарзе, кайга и флейтой вешкема занимал одно из основных мест в инструментарии мордвы», - замечает Н.И. Бояркин [50, с. 37].

Натуральные трубы из группы аэрофонов финно-угорских народов Волго-Уральского региона также представляют евразийскую гамму древних фольклорных традиций. Широкое бытование этих инструментов в ранних исторических пластах мордовского народного искусства делает значительной их роль в локальных культурных срезах и одновременно концентрирует внимание на их интернациональной природе.

Специальное обращение к лексическим и фонетическим особенностям в названии натуральных труб финно-угорских народов Волго-Уралья показывает характерную последовательность евразийских взаимоотношений. Помимо того, что они не имеют единой корневой системы, то в силу разницы в произношении могут быть соотнесены с отличающимися друг от друга историческими источниками. Опираясь на исследования Н.И. Бояркина, Г.М. Макарова и других авторов, можно найти важные подробности для установления характера терминологии мордовского и, шире, финно-угорского инструментария.

Сами по себе, натуральные трубы являются достоянием целого ряда этнических культур. Их присутствие ощущается в Центральной Азии, на Алтае, звучат в молдавской, армянской народной музыке и в других традициях устного творчества. Название *торама*, *дорама* имеет в исследовательских практиках двойное толкование, так как, по мнению авторов гипотез, имеет разное происхождение. У Л.Б. Бояркиной теория возникновения данного термина выходит из определения глагола «*тор*», родственного по смыслообразованию «*торамс*» - греметь и близко находящимися музыкальными сочетаниями – *торай ветиця* – поющий (играющий) бурдонный голос. Также, данный корень входит в музыкальный словарь эстонцев Сетумаа, обозначая группу певцов, вступающих следом за запевадой. Кроме того, фонетически слово *торама* по аналогиям в произношении близко с инструментом *торви*, принадлежащему группе прибалтийских финнов – вепсов, карелов, эстонцев и финнов [53, с. 121].

У Г.М. Макарова, напротив, находим противоположную трактовку термина *торама*, *дорама*. В отличие от Л.Б. Бояркиной, исследователь напрямую обращается к евразийским переключкам и отводит им основное место в своем анализе. По мнению ученого, эти названия имеют непосредственное отношение к индоиранским и индоевропейским культурам. На основании такого предположения он проводит уверенную аналогию с афганскими словами *турум* и *турумчи* – труба и трубач, что является родственными созвучиями к мордовским инструментам. «Кроме того, следует отметить молдавскую и украинскую трембиту и др. Все эти названия трубы выводят нас к древним связям в индоиранских культурах», - замечает Макаров [226, с. 88].

Единство профессиональных мнений относится к термину *сюро*, трубе из бычьего или коровьего рога. Ее евразийский смысл поддерживается тюркоязычными культурами Волго-Уральского региона. В татарском языке понятие *сур* является музыкальным синонимом к слову «труба» или вообще к духовым инструментам. Многочисленные интерпретации этого термина означают ссылку на исторически и лексически допустимые первоисточники, основанные на принципе тождества и целесообразности.

У Л.Б. Бояркиной и Г.М. Макарова нет расхождений по факту смыслового значения термина *сюро* или *сур*. Оба исследовательских варианта относят его к слову «труба», как к музыкальному инструменту. Это подтверждает и удмуртский инструментальный фольклор, в котором также находятся аналогии в названии натуральной трубы, которые звучат как *сюр / скал сюр*, что буквально означает *рог / коровий рог*. В трудах И.В. Тараканова, на которые опирается И.В. Пчеловодова, есть наблюдения, относящиеся к евразийскому синтезу в музыкальной терминологии. Он обращает внимание на понятие «*бургетыны*» - трубить, что является в удмуртском языке существительным, обозначающим «медную трубку (в самогонном аппарате)», но в кукморском и бавлинском диалектах *бургы* или *бергь* приобретают другие смысловые очертания. В них – это «дудка, сделанная из дудника». Кроме того, ученым допускаются прямые взаимосвязи между удмуртским словом *бургы* и древним тюркским *бырги* [288, с. 104].

В инструментальных традициях марийской культуры существует еще один термин, относящийся к семейству натуральных труб – «*пуч*». Этимология этого слова не имеет явного родства с предыдущими определениями, указывающими на процессы взаимопроникновения тюркских или индоиранских лексических формул с музыкальным фольклором мари. По марийско-русскому словарю В.М. Васильева и З.В. Учаева *пуч*, во-первых: ствол (орудия); кок пучан пычал — двуствольное ружьё; во-вторых: стебель; пучдымо пуч — трава со съедобным стеблем; пучан пуч — трава с полым стеблем; в – третьих: труба (музыкальный инструмент); пуч пуалтыше — трубач; пуч пуалташ — трубить. Туда же: пучан – трубчатый; пучан лу – трубчатая кость [68, с. 169]. В дополнение, слово *пуч* в современном узбекском языке означает «пустой». Если поставить знак равенства между этими определениями, то их сходство становится допустимым, принимая во внимание высокую интенсивность древних генетических слияний с восточными культурами, которые являются состоявшимся фактом в марийском народном искусстве.

Данный инструмент подразделяется на несколько наименований: *тотрот пуч* (сигнальная труба), *удыр пуч* (девичья труба), *сурем пуч* (труба праздника Сурем или урожайная труба). По этому вопросу О.М. Герасимов устанавливает именно

такую последовательность, так как в самом названии марийских труб отражено развитие жизни и быта древних людей. Его версия отличается от более ранних тем, что основана на принципе возрастания размеров, начиная с наименьшей девичьей трубы – *удыр пуч*. Причиной возникновения нового взгляда на историческую роль этих аэрофонов послужила их функциональность. Сигнальная труба – тотрот пуч – оповещала о важных событиях в жизни народа, являлась непременным участником охоты и военных походов. Девичья труба – *удыр пуч* – отражала этапы рождения и формирования семейных отношений в марийском этносе, «он служил для подачи невестой сигнала своему избраннику. Этот инструмент — непременный атрибут девушки на выданье», - пишет О.М. Герасимов [103]. Завершает эволюционный ряд урожайная труба - *сурем пуч* – символизирующая период земледелия, праздник урожая. В этой связи обнаруживается ощутимая разница в трактовке тюркоязычного слова *сур – рог* и марийского *сурем – урожай*, в которых не чувствуется родственных смыслов при кажущемся единстве фонетической основы, что дает возможность отнести этот музыкальный термин к древним архаичным заимствованиям, оставшимся в марийском фольклоре.

В контексте евразийского синтеза в Волго-Уральском регионе интересным выглядит корпус фрикционных хордофонов, к числу которых относится и мордовская скрипка – *гарзе, стрепка* (мокш.) и *кайга* (от эрз. гайгемс - звенеть). Скрипка, как народный инструмент, имеет широкую этническую географию. Она присутствует в фольклоре как финно-угорских, так и тюркоязычных народов, татар и башкир. К примеру, этимология слова *гарзе*, как считает Н.И. Бояркин, «восходит к пермско-финно-угорскому *курезь* («музыкальный инструмент» или «музыкальное исполнение»)» и распространяется в родственных этнических группах: у мари в горномарийском диалекте как *кюсле, кярш, кярм*, переключаясь по своему типу с финскими и карельскими струнно-щипковыми кантеле. Прослеживаются взаимосвязи с удмуртскими названиями *крезь, кырез* и коми – *крезь си* [50, с. 72-73].

Евразийский колорит в корпусе фрикционных хордофонов можно ощутить при детальном обращении к их конструкции, на что делает акцент И.Б. Семакова. Включая в круг научной информации материал, собранный С.Н. Кунгуровым, она

развивает мысль о том, что есть все предпосылки считать основным местом возникновения данных инструментов Центральную Азию по признаку строения подставки под струны, которая была цельной и имела мостообразную форму. «Именно в таком виде фрикционные хордофоны были заимствованы кочевыми народами Азии, этносами Китая, Индии, Междуречья, Европы, а также самостоятельно финно-угорскими народами Сибири, Поволжья, Северного Урала и, вероятно, карелами и древними новгородцами» [313, с. 104], [196].

Обращение к специфике и бытованию этого инструмента вызвано появлением различных мнений о его коренном происхождении. И.Б. Семакова рассуждает о том, что «сомнение об аутентичности в традициях мордвы вызывает единственный фрикционный хордофон – скрипка. Не исключено, что скрипка либо заменила ранее существовавший аутентичный хордофон мордовского народа (так произошло, например, у марийцев, чувашей, татар, финнов, карелов, эстонцев и др. народов), либо была заимствована и адаптирована в собственной этнокультурной среде в достаточно позднее время» [313, с. 97].

В мордовской народной музыкальной терминологии есть звукоподражательные слова, которые по слуху ассоциативно приближаются к звучанию того или иного инструмента. На этот факт обращает внимание Л.Б. Бояркина, показывая их возможные сочетания: «*гай – гай, горь – горь* (звучание *баягинеть, пайгонят* - колокольчиков), *дель – дер, дири – дири* (звучание струнных смычковых инструментов), *калцт – калцт, кальхцък – кальхцък* (кальцаемат – тип ксилофона) и т. д.» [53, с. 121]. Одной из фонетических характеристик, близкой к мордовской скрипке, видятся созвучия *гай – гай* и *горь – горь*, выходящие за пределы звукового ряда колокольчиков – идиофонов. Н.И. Бояркин говорит о едином смысловом источнике в языковой среде мокши и эрзи, где корень *гай* связан с разными инструментами – идиофоном *пайгонят* и однострунным хордофоном *гайдяма / гайтияма*.

В дополнение, Н.И. Бояркин подробно остановился на особенностях возникновения и распространения *гарзе / кайга* в музыкальной жизни мордовского этноса. Одна из возможных версий появления в мордовском



фольклоре скрипки относится к культуре немцев Поволжья по близости произношения – die Geige (скрипка – немецкий язык), но опровергается ученым по факту ее более ранней истории, в частности, у эрзы [50, с. 72-73]. Он считает, что этот инструмент является неперенным атрибутом фольклорного наследия мордвы, символом ее яркой музыкальности, поскольку имеет древнюю преемственную традицию. Это является одним из характерных штрихов этнической скрипичной школы, залогом высокого профессионального мастерства ее исполнителей, сохраняющих в своем творчестве колорит мордовской инструментальной музыки.

Родственные этому направлению характеристики можно найти и в тюркоязычных традициях Волго-Уралья. Сходство башкирской скрипки, ее инструментальной фактуры с мордовской гарзе / кайга основывается на тяготении к многоголосному ведению музыкального материала. Р.Г. Рахимов замечает, что «современное исполнительство демонстрирует массовые случаи проявления многоголосных элементов как явных структурных, так и латентных ритмоартикуляционных». Проводя записи игры на скрипке в этнографических экспедициях, он пишет о том, что «несмотря на нашу просьбу играть без бурдонизирующего захвата открытых струн, исполнитель не удержался от использования наигранных вариантов с открытыми струнами в устоях и полуустах наигрыша» [292, с. 121-122].

*Таким образом, каждая из финно-угорских народностей Волго–Уральского региона имела индивидуальную историю и опыт взаимоотношений в сложных процессах фольклорно-музыкального диалога и синтеза с восточными культурами. Их характер носил прямое или опосредованное соединение с другими фольклорными традициями, создавая собственную евразийскую красочность. Кроме того, инструментарий каждой из финно-угорских культур Волго-Уралья не оставался обособленным явлением, а находился в пространственно-временной динамике, имея родственные подобию среди аналогов в тюркоязычных этнических группах.*

Евразийская мозаика древности нашла свое отражение в новом измерении - академическом музыкальном искусстве. Камерность, как одна из особенностей

первичных форм этнического музыкального сознания, органично соединяет фольклор и профессиональное творчество, этнический символизм и интеллектуальные вершины. Диалоговые формы музыкального общения в камерной инструментальной музыке приобретают оттенки искреннего высказывания и духовной глубины, помогают обрести сокровенное знание. Благодаря этому состоянию, можно представить «... какое место в этнической культуре занимала инструментальная музыка, каков ее смысл и значение для жизни и культуры данного народа» [236, с. 13]. В этой проекции отражается связь времен и традиций, ощущается другая реальность, прочитанная композитором на оригинальном языке разума и эмоций.

Ей сопутствует эволюция чувств и мыслей, в которых ощущается «дыхание эпохи», своеобразная двойственность, где академическое создает форму, а этническое существует «в подсознании», имеет особенные краски и рисует отличную от других народностей звуковую палитру образов. «Кроме того, значение этнической культуры заключается в том, что через нее человек ощущает свою общность не только с современниками, но и с предшествующими поколениями людей», - пишет Л.К. Круглова [194, с. 339].

Камерно-инструментальная музыка служит чутким камертоном самобытности, неповторимости и индивидуальности. Л.Н. Раабен утверждает, что она является отражением музыкального сознания своего времени, как своеобразный индикатор, «отвечающий чуткостью и малейшим душевным движением, тончайшим эмоциональным состоянием, а также возможностям отражения философско-эстетических категорий и всё более усиливавшихся тенденций интеллектуализации и психологизма» [289, с. 5].

Камерно-инструментальная музыка финно-угорских композиторов Волго-Уральского региона интересна в сравнительной исторической динамике, показывающей сходство и индивидуальное различие каждой из них. На некоторых примерах, символизирующих первые опыты в овладении разнообразными жанрами данной стилистики видны основные тенденции, лежащие в начале формирования камерно-инструментальных направлений. Из

них складывается общая картина музыкального поиска, характерная для времени, ознаменовавшего обретение этническими группами своего почерка в межкультурном пространстве.

Элементы фольклоризма сопутствуют камерно-инструментальному творчеству финно-угорских композиторов и являются для них возможностью сделать шаг навстречу своему слушателю, народным интонациям, песням, ритмам. Мнение И.И. Земцовского по этому вопросу совпадает с представлениями о пространственно-временной форме развития не только камерных инструментальных жанров, но и музыкального искусства в целом, разворачиваемой в контексте фольклорного и академического, традиционного и экспериментального. «Взаимоотношения с фольклором – это всегда *диалог поэт*ик – индивидуальной и народной. Одна поверяет другую и проверяется ею, и диффузия их в идеале бесконечна. Отсюда и неисчерпаемость форм претворения фольклора» [150, с. 16].

Фольклорные традиции, живущие в камерно-инструментальной музыке мордовских, удмуртских, марийских композиторов, связаны с процессами роста самосознания, ощущения ментальных основ личности, исторической атмосферой культурного оживления, рождающей возможность проникновенного высказывания. В них отмечается не только региональная близость, но и большое влияние отечественной музыки в целом.

Так, среди камерно-инструментальных произведений композиторов Мордовии, созданных в разные годы, есть сочинения для духовых инструментов, перекликающихся в символике контекста с фольклорными традициями финно-угорских народностей Волго – Уралья. Это - Соната для флейты – соло (1981) и фагота - соло (2001) Н.Н. Митина, Сюита для флейты и фортепиано М.Н. Фомина (1987), Пьесы для флейты и фортепиано Д.В. Буянова (1992), Пьесы для флейты и фортепиано Н.В. Кошелевой (1974). Каждый из этих авторов говорит о том, что красочность, колорит и профессиональные возможности духовых инструментов сохраняют незримую связь с древними обычаями и являются современным выражением фольклорного мелодизма, символически объединяя разные грани

инструментальной музыки. Ряд произведений написал один из крупнейших композиторов Мордовии Г.Г Вдовин: Концертную пьесу для трубы и фортепиано (1961), Три пьесы для гобоя и фортепиано (1983), Дуэт для флейты и кларнета (1987), Три пьесы для тромбона – соло (1989).

Камерная музыка для духовых инструментов представлена работой Н.Н. Митина – квинтетом для флейты, кларнета, валторны и фагота в 3-х частях, написанным в 1979 году. Его свежее решение позволило открыть новые возможности в тембровой организации инструментального состава, а также в разработке музыкальной формы и драматургии. Обращают на себя внимание пьесы С.Я. Терханова для духовых инструментов, таких как «Народный мотив» для флейты, кларнета, фагота (1987), «Треугольник» для флейты, кларнета, тромбона и ударных (1991), Трио для кларнетов. Н.М. Ситникова отмечает, что в музыке Терханова привлекает «образное противопоставление «светлого и темного» («добра и зла») ... мелодраматическая открытость чувств» [318, с. 47]. Далее, в 1995 году Н.В Кошелевой были написаны 3 фуги для флейты, кларнета и фагота.

Для сравнения, марийскими композиторами, начиная уже с 20-х – 30-х годов XX века, также были написаны произведения для духовых инструментов. Открывает этот ряд Квинтет для деревянных духовых инструментов и Мелодия народа мари для гобоя и фортепиано Я.А. Эшпая, которые были созданы им еще в консерваторские годы. В дальнейшем, среди камерной музыки для духовых инструментов можно назвать Сонату для флейты и фортепиано В.Д. Кульшетова, Марийскую сюиту «Летом» для флейты и фортепиано, Вариации для флейты и фортепиано, лирические пьесы для гобоя, две пьесы на марийские темы для кларнета с фортепиано К.Р. Гейста. В творческом наследии А.Я. Эшпая - Три пьесы для флейты, у А.Б. Луппова – Квинтет для деревянных духовых инструментов (1959).

Расширение семантического поля интересно свежестью авторского восприятия мира и бытия, в котором есть место изысканным откровениям, видимым и доступным в малых формах. Яркость и выразительность фольклорных

источников, их исторически сложившаяся диалогичность переосмысливается в академическом языке камерно-инструментальных жанров, расширяя и дополняя индивидуальное прочтение себя в мире и мира в себе. Е.Л. Хакимова пишет о том, что благодаря этому «камерная музыка оказывалась «за» и «против» новых средств выражения. Она была «опытным полем», на котором соединились испытанная практика школы композиторского профессионализма и стремление к обновлению ...» [364, с. 19]. Данный контекст стал традиционной интерпретацией фольклоризма в финно-угорской камерно-инструментальной музыке, подчеркивая ее единство с песенной культурой, ритуальными и обрядовыми формами.

Этнограф А.Н. Голубкова, исследуя удмуртское фольклорное наследие, высказала предположение, что инструментальное творчество удмуртов было широко распространено в дохристианский период и носило сопровождающий характер в семейно-бытовых церемониях, в календарно-обрядовых циклах. Игра на музыкальных инструментах была неизменным атрибутом молодежных гуляний, исполняла роль аккомпанемента при исполнении различных песен. По ее мнению можно судить о том, что удмуртская «... инструментальная музыка постепенно вышла из языческого культа, уступая место ритуальной песенной культуре, и сохранилась лишь как бытовая» [113, с. 69].

Такую же точку зрения поддерживает Е.Л. Хакимова, добавляя, что и в бытовом контексте инструментальная музыка не приобрела независимую фольклорную линию развития и находилась в песенно-танцевальном синкретизе: «Это позволяет утверждать, что при формировании профессиональной удмуртской музыкальной культуры в XX веке в качестве символа преемственности национальной традиции выступала песенная культура, а не народное музыкальное исполнительство» [364, с. 16].

К примеру, в академической музыке Удмуртии, первым сочинением, относящемуся к камерно-инструментальному жанру является «Весенняя сюита» (1953) для фортепиано Г.А. Корепанова. Она состоит из девяти пьес и радуется свежими красками фольклорного колорита и тонким поэтическим раскрытием каждого образа. В основе каждой из миниатюр лежит народная удмуртская песня

или стилизованный материал, близкий по своему интонационному и ритмическому строю традиционным народным мелодиям и наигрышам. Как отмечает Е.Л. Хакимова: «Первая часть сюиты «Шутливая песенка», построена на теме календарной земледельческой песни «Та турынэз турнаны...» («Эту траву косить...»)» [364, с. 26]. По ее дальнейшим наблюдениям, музыкальную привлекательность циклу создает высокое профессиональное мастерство композитора, его творческая фантазия и оригинальное прочтение удмуртского фольклора.

Несколько позже, в камерно-инструментальной музыке Мордовии появилось похожее сочинение Л.П. Кирюкова «11 фортепианных миниатюр» (1959), в которых также были использованы народные песни или близкие им интонации и ритмы. Н.И. Бояркин, рассуждая об особенностях музыкального языка, говорит о том, что в «Прелюдии», «Свадебной» и «Лирической протяжной» слышатся подлинные образцы мордовского фольклора, перекликающиеся с традициями хорового многоголосия. В других номерах – «Скерцо», «Хороводная пляска», «Праздник в Пимборе», по мнению ученого: «Композитор часто применяет органные басы, идущие от волыночного сопровождения танцев, неприхотливые «нюдийные» и «вешкемные» мелодии» [364, с. 77-78].

И.А. Галкина находит в пьесах «Утро» и «Хороводная пляска» «маршевые жанровые истоки», «Вальс» написан на основе эрзянской народной песни «Вай, велесь, велесь» - «Ой, село, село», а пьеса «Прелюдия» объясняется, как авторское прочтение одноголосной эрзянской песни «Мекс пек аварди мирэсь-масторсь» («Почему плачет мир-земля») в хоровой фактуре фортепианного изложения [92, с. 90, с. 120].

Жанр фортепианной миниатюры в 50-е годы XX века был востребован и в башкирской композиторской школе. Интонационно-лексический словарь этих пьес наполнен музыкальными оборотами народно-песенного фольклора и отражает непростой путь становления академической техники письма в синтезе с этническими традициями. «Первоначально это проявлялось в механическом

приспосабливании полных терцовых структур к национальной мелодии и было связано с переходом монодийной фольклорной природы к многоголосной фортепианной фактуре (Прелюдии Н. Сабитова, Х. Заимова и др.). ... Среди типических особенностей миниатюры конца 40-х – 50-х годов – отражение традиционных жанров башкирского фольклора: озон-кюй и кыска-кюй», - пишет Н.Ф. Гарипова [100, с. 33].

Особое отношение к этническому музыкальному наследию, несомненно, роднит и духовно объединяет творческие усилия авторов этих сочинений. В первом чтении – это поэтическое и художественное восприятие фольклора в другой музыкальной эстетике, и в тоже время – эмоциональная связь с дорогими уму и сердцу музыкальными образами.

Иначе раскрывает эту проблему Н.И. Бояркин. Разносторонне исследуя традиции народного исполнительства, он пришел к выводу о том, что они являются одним из символов этнической музыки Мордовии и имеют способность находиться в динамике культурного синтеза. Давая определение отличительным признакам игры на двойном кларнете - *нюди*, Бояркин отметил: «Мелодика в амбитусе большой терции обнаруживается в напевах древнейших жанров многих финно-угорских народов. ... Наконец, эта ладовая форма обнаруживается и в напевах народов, не родственных мордве, во многих евро-азиатских культурах» [51, с. 46].

Расширяя научные представления о песенном фольклоре в жизни мордвы, ученый делает актуальные замечания о роли народной исполнительской школы, подчеркивая ее важность и значение для формирования целостного взгляда на музыкальное искусство древности. В исследовательском материале есть интересные подробности, относящиеся к жанру «пастушьих песен», исполняемых на *нюди*. Бояркин обращает внимание на то, что связь напевов песен и сигналов в них лишь угадывается: «Для инструменталиста достаточно взять небольшой интонационный оборот, который бесконечно варьируясь, обретая различные эмоциональные оттенки, может образовывать весьма развитые

композиции. Все это подтверждает, что «пастушьи песни» - самостоятельный вид мордовской инструментальной музыки» [51, с. 127].

Отсюда в камерном творчестве мордовских композиторов можно найти музыкальные реконструкции звучания народных инструментов. Так, подражание волынке и скрипке есть в фортепианной фантазии на тему мокшанской народной песни «Роман Аксясь» («Романова Аксинья») Г.И. Сураева – Королева, написанной в 1959 году. Н.И. Бояркин указывает на эти подробности, анализируя фактурные принципы композиторского письма, приравнивая его стилистику традиционным особенностям мордовского многоголосия и ладообразования, а также красочным приемам народного инструментального творчества.

Изложение главной партии выдержано в стройном и лаконичном голосоведении широко распространенной в мордовском фольклоре стилистике терцовой вторы и «сопровождается композитором бурдонной квинтовой рамкой в партии левой руки, что подчеркивает «волыночность», характерную для наиболее самобытных форм мордовского, в частности мокшанского многоголосия. Созданию национального колорита в немалой степени способствует использование ритмических фигур и мелодических фигураций, типичных для мордовской народной скрипичной музыки» [51, с. 123].

Образно-эмоциональная концепция струнного квартета Г.И. Сураева – Королева (1961) также обращена к народному мелодизму и имеет свою символическую окраску. К примеру, И.А. Галкина пишет о том, что «одна из песен - «Сур велесь» - «Село Сурское» - стала темой фуги Второй части квартета» [92, с. 45]. А.И. Макарова останавливается на описании ее структурной организации, привлекающей внимание оригинальными находками композиторского письма, а также находит национальные краски в двойной фуге - середине третьей части: «Первая тема фуги удивительно ярко воскрешает в памяти народные плачи и причеты» [228, с. 73]. В свою очередь, Н.И. Бояркин дает обзор характерных черт этого произведения, композиторских приемов и средств музыкальной выразительности на примере одной из его частей.



Исследовательские прочтения сюжетной канвы этого произведения начинаются с литературного первоисточника, «Очерков мордвы» П.И. Мельникова (Андрея Печерского). Н.И. Бояркин, И.А. Галкина и А.И. Макарова единодушны в своих мнениях об эмоционально-художественном строе квартета, различия касаются в особой акцентировке Н.И. Бояркиным полемичности и конфликтности его образных сфер. Для сравнения, многие из камерно-инструментальных сочинений марийских и удмуртских композиторов программны, но в жанре струнного квартета такой эксперимент представляется как особенный штрих, характерная особенность мордовской музыки.

В целом же, музыковедческий профиль связывается с этнической природой этого сочинения и выражается в анализе использованного Г.И. Сураевым – Королевым песенного фольклора, в сопоставлении музыкального языка квартета и жанровой природы мордовских мелодий. «В качестве примера можно привести современную круговую эрзянскую песню «Кафто цераттикше ледить...» («Два парня косят траву») начальные интонации которой близки теме квартета Г.И. Сураева-Королева», - пишет И.А. Галкина. Кроме того, она подчеркивает близость авторской темы Третьей части квартета традициям поздних круговых песен [92, с. 127].

Н.И. Бояркин, напротив, устанавливает более широкие параметры в раскрытии этнических характеристик. В них находится место для углубленного анализа ладовых решений, использованного арсенала гармонических, ритмических и интонационных средств выразительности, приемов мордовского хорового многоголосия в камерной инструментальной музыке. Первая часть квартета рассматривается с различных позиций. Одна из них: «Ярко и впечатляюще начинается вступление к этой части, где сразу же выявляется народная основа ладообразования и гармонических соединений, заключающаяся в использовании ангемитонных ладов с вкрапливанием фригийского минора» [51, с. 123-124].

Появление в мордовской профессиональной музыке крупного циклического произведения, такого как струнный квартет Г.И. Сураева – Королева совпало с

целым рядом значительных сочинений у марийских и удмуртских композиторов. Среди них концертные жанры музыки А.Я. Эшпая, зрелые образцы его профессионального творчества. Это – Фортепианный концерт № 1 (1954) и Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1956). Близки им «Марийская рапсодия» и «Песня - поэма» для скрипки и симфонического оркестра, Я.А. Эшпая, относящиеся к 50-м годам. А.Б. Луппов в эти годы создает Концерт для фортепиано с оркестром (1958) и пишет Концертино-токкату для фортепиано с оркестром (1962), Э.Н. Сапаев – Скрипичный концерт (1962).

В этот период, в Удмуртии у Г.А. Корепанова появляется Концерт для скрипки с оркестром (1953) и Четыре пьесы для скрипки и фортепиано (1955). Впервые в Мордовии скрипичный концерт был создан Л.П. Кирюковым в 1959 году, а миниатюры «Мордовские напевы» для скрипки и фортепиано Л.И. Воинова в 1950 году. Следовательно, возникает предположение о том, что освоение крупных камерно-инструментальных жанров, таких как струнный квартет, произошли в творчестве Г.И. Сураева – Королева и во многом предвосхитили дальнейшее развитие этого направления у мордовских композиторов.

Для сравнения, Е.Л. Хакимова считает, что в удмуртской камерно-инструментальной музыке первые произведения в жанре крупной формы появились в 1968 году, когда Г.А. Корепановым была написана Соната для фортепиано, идущая вслед за его Первой симфонией 1964 года. Исследователь пишет: «Являясь первым крупным фортепианным произведением, оно опирается на народно-песенные истоки, положенные в основу тематизма всех частей сонаты. Фольклорные источники впервые не являются самоцелью, не имеют главенствующей формообразующей роли, как это было в миниатюрах» [364, с. 38].

Тема камерно-ансамблевого музицирования плавно входит в творчество мордовских, марийских и удмуртских композиторов по освоению сложного жанра сонатной формы. Поэтому появление произведений для различных ансамблевых составов в каждой из композиторских школ глубоко индивидуальный процесс. В музыкальном искусстве Мордовии подобные опыты связаны с именами

Г.Г. Вдовина и Ген.Г. Сураева-Королева. Ими были написаны Сонаты для скрипки и фортепиано. Одна из них, «Под знаком Эрзы» (2001) Г.Г. Вдовина во многом подытоживает философские искания автора. Они приходятся на тот его период творчества, в котором увидели свет Четвертый (1999), Пятый (2004) струнные квартеты и фортепианные «Портреты» (пять пьес, 2001). Символичной видится музыкальная арка, протянувшаяся от одного из первых «вдовинских» опусов: Вариаций на две мордовские темы для скрипки и фортепиано (1964) к зрелым, во многом «итоговым» сочинениям, написанным рукой состоявшегося мастера. И.А. Галкина обращает внимание на то, что «Каждая из трех частей Скрипичной сонаты Г.Г. Вдовина, получившая название «Под знаком Эрзы», посвящена не конкретной скульптуре, а ведущим темам творчества мастера. Медленная fuga «Монолога» (I часть) близка работам «Сократ», «Лев Толстой», «Людвиг Ван Бетховен», «Автопортрет». В «Пасторали» (II часть) - музыкальные портреты соотечественников - «Эрзянка», «Мордвин с папироской» — и, в то же время, личные впечатления композитора, его «зазвучавшая» память, «разбуженная» эрзинскими скульптурами. Финальная «Токката» с ее неудержимой энергией, сравнима со скульптурами «Летящий», «Фантазия», «Пламенный» [92, с. 74].

Яркие образцы марийской камерно-ансамблевой музыки представлены в творчестве А.Я. Эшпая. Сонаты для скрипки и фортепиано, написанные в 1966 и 1970 годах, являются результатом первых композиторских опытов в этом жанре. Л.Д. Никитина так пишет об этом времени: «Повышенный интерес к контрастным системам мышления заставил по-новому взглянуть на фольклор и увидеть в нем одну из самых совершенных систем. ... Фольклор – соподчиненность и полная свобода мелодического и гармонического, модального и ладового, это разнообразие и формульность ритмики, соединение монодийности и полифонии, системности и импровизационности» [260, с. 148].

Научно-исследовательские трактовки сонатных циклов А.Я. Эшпая относятся к анализу произведений раннего периода, становлению основ авторского мышления, техники и письма. Показательна в этом контексте Сюита

для кларнета и фортепиано («Три марийские мелодии», 1948). А.В. Богданова обращает внимание на ряд особенностей, которые в будущем определили одну из сторон индивидуальности Эшпая – это принцип концертирования. По ее мнению: «Фортепиано нигде не является только аккомпаниатором. Слушая Сюиту, вы как бы наблюдаете за состязанием двух тембров – фортепиано и кларнета. Кульминация этого соревнования – третья пьеса, блестящая, быстрая – самая яркая в цикле» [41, с. 27].

В свою очередь, сонатные циклы продолжают интеллектуальный и эмоциональный диалог между скрипкой и фортепиано. Написанные в разной композиционной манере, отличаясь друг от друга музыкальным языком, эти произведения имеют родственный принцип разработки тематического материала, основанном на разрастании мысли – тезиса и подчинении всей дальнейшей драматургии его художественной основе. В Первой сонате таким ориентиром служит главная партия, которую Л.А. Новоселова характеризует следующим образом: «Основные черты ее образного содержания воплощены в особой графической ясности, экспрессивных нарастаниях» [263, с. 103].

Во Второй сонате ядром композиторского письма является серийная техника, используемая в своеобразном преломлении. Его характерной чертой служит сознательный отказ от применения квартовых и квинтовых интонационных шагов, что несколько скрадывает марийский колорит Сонаты, возвращающийся к ней в кульминационном эпизоде, символизируя и закрепляя этническую краску. Примечательно, что обе Сонаты Л.А. Новоселова «прикрепляет», как родственные по духу и замыслу, соответственно, к Первой и Третьей симфонии Эшпая.

В дополнение, интересно звучит комментарий И.А. Галкиной к Сонате для скрипки и фортепиано «Под знаком Эрзи» Г.Г. Вдовина, в котором можно увидеть тонкие этнические аналогии, близкие квартовым и квинтовым интонациям из Второй сонаты Эшпая: «Гармонические квинты и кварты способствовали появлению многих аккордов нетерцового строения. ... По-видимому, появление параллельных квартсептдецимаккордов является своего

рода развитием идеи «квартовой ленты». ... Такая же утолщенная секундовыми призвуками тема фортепиано в токкате Сонаты для скрипки и фортепиано «Под знаком Эрзи» Г.Г Вдовина» [92, с. 137-138].

В творчестве композиторов Удмуртии развитие камерно-ансамблевых жанров приходится на 70 – 80-е годы и проходит в поиске новых средств выразительности, когда «национальный стиль воспринимается как сложное диалектическое единство, как синтез традиционного и нетрадиционного, исконно народного и новейшего профессиональных начал» [153, с. 119-143].

В квинтете для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1976) удмуртского композитора А.Г. Корепанова в Первой части (*Allegro molto*) звучит солдатская песня «Как дубы, города...» (Тыпы тусьем городьёсад). Кроме того, в других темах можно услышать мелодии песен «Эх, любимый» («Э, туганэ») и «Вставай, любимый» («Султы, туганэ»). Вторая часть, её средний раздел построен на использовании поминальной удмуртской песни «Родная жена» («Зани-годи но бен ук...»).

Концертино для камерного ансамбля С.Н.Черезова (1980) написано для фортепиано, флейты, кларнета и ударных инструментов. Привлекателен необычный состав, расширенная группа ударных – *Campanelli, Timpani, Triangolo, Piatto, Tamburo, Sospeso, Claves*, что само по себе встречается в камерно-ансамблевой музыке редко, что вносит в нее пикантность и новизну. В границах одночастной формы разворачивается полная диссонансов, остинатных фигур у деревянных духовых инструментов, синкопированных шестнадцатых и восьмых, трагедийно-архаичная картина. В её основе тема-лейтритм, имеющая народные черты, своеобразный «маяк», освещающий дисгармонию сегодняшних дней (Хакимова Е.Л.).

Исповедальным характером отличается соната для скрипки и фортепиано (1978) Н.М. Шабалина. Её лирико-философский строй, масштабность музыкальной мысли, конфликтность образов во многом определяют сложившееся творческое *credo* композитора, как человека тонкого, остро чувствующего диссонансы времени. Музыкальный язык произведения свеж и искренен.

Пылкость и непосредственность молодости, ее глубина и экспрессия раскрываются в разнообразных композиторских приёмах.

Заметны в музыке удмуртских композиторов произведения для фортепианных дуэтов, а также их ансамбли с другими инструментами. Это – «Мефисто-скерцо» Ю.В. Болденкова (1977), «Камерная музыка» для двух роялей и ударных (1980) и «Театральная сюита» для двух фортепиано (1980) Ю.Л. Толкача, ансамбли для двух фортепиано «Ариозо» и «Частушки» (1980), Сюита для четырех пианистов в восемь рук (1984) А.Г. Корепанова.

Творческая аура второй половины XX века, несомненно, оставила свой след в музыкальном искусстве финно-угорских народностей Волго-Уралья. Благодаря ей, расширился жанровый диапазон создаваемых произведений, они обрели другое эстетическое содержание. Все это было вызвано стремлением выйти за пределы распространенных представлений и канонов навстречу своему музыкальному почерку и стилю.

Камерные инструментальные сочинения открыли новую страницу в музыкальном искусстве Мордовии, означая переход в его новое измерение, близкое процессам глобального уровня. Они стали в камерно-инструментальной музыке композиторов Мордовии закономерной основой, способом выражения авторской философии, далекой от простого расширения границ техники письма. Все это совпало с волной большого интереса к истокам творчества, размышлениям о его интеллектуальной и художественной ценности, о тонких материях камерно-инструментальной музыки, как этнической категории.

Таким образом, специфика инструментальной музыки Мордовии демонстрирует большой потенциал в изучении межкультурных проблем. Им обладают этнические научные школы, чья творческая энергия придает значительность и масштаб евразийским тематическим направлениям. В них рассматриваются различные гипотезы о развитии инструментальных фольклорных традиций и анализируются процессы, происходящие в академическом музыкальном искусстве. Волго-Уральский научный корпус представлен трудами мордовских ученых, среди которых – крупные и

разносторонние исследования Н.И. Бояркина, Л.Б. Бояркиной, Н.Е. Булычевой, Г.И. Сураева – Королева и др., посвященных целому ряду проблем этномузыкального и поддерживающих идею музыкального синтеза в древнем инструментальном искусстве мордвы.

Этот же ракурс присутствует в работах татарского искусствоведа Г.М. Макарова, сделавшего попытку сравнительного анализа терминологии народных музыкальных инструментов, бытующих в культуре тюркоязычных и финно – угорских народов Волго – Камья. Близки ему по смыслу статьи И.В. Пчеловой и книги И.В. Тараканова, в которых рассматриваются евразийские переключки в лексике и народном инструментарии удмуртов. Исследования О.М. Герасимова раскрывают исторические грани фольклорных инструментальных традиций мари и созвучны контексту межэтнических взаимодействий. В них включаются труды Н.Ю. Альмеевой, А.Н. Голубковой, М.Г. Кондратьева, Р.Г. Рахимова, И.Б. Семаковой и других авторов, идущих в родственных друг другу научных направлениях.

Рядом с ними - значительные и актуальные монографии, книги, статьи, очерки ученых - музыковедов, их изучения природы этнического музыкального языка, академических инструментальных жанров. В Мордовии – это Н.И. Бояркин, И.А. Галкина, А.И. Макарова, Н.М. Ситникова; в Удмуртии – И.Н. Греховодов, Ю.Л. Толкач, Е.Л. Хакимова, Р.А. Чуракова; В Марий Эл – О.М. Герасимов, Л.В. Казанская, А.А. Кондратьев, М.Н. Мамаев, Л.А. Новоселова, Ю.Ю. Цыкина; В Башкирии – Н.В. Ахметжанова, Н.Ф. Гарипова; В Татарстане – Ш.Х. Монасыпов, В.М. Спиридонова и др.

Благодаря этим интеллектуальным практикам становится возможным ощутить пространственно-временную динамику и своеобразие процессов культурного синтеза в камерно-инструментальной и ансамблевой музыке Мордовии. Создание научно – исследовательского объема позволяет представить этнический инструментарий как явление, в котором отразилась первозданная природа древнего музыкального сознания и мышления. В нем заключается

оригинальность и неповторимая органика этнических композиторских школ Волго – Уральского региона, их близость и своеобразие.



## **ГЛАВА III МОРДОВСКИЙ КОМПОЗИТОР Н.В. КОШЕЛЕВА: ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ**

### **3.1 СОКРОВЕННЫЙ МИР МУЗИЦИРУЮЩЕГО ЧЕЛОВЕКА**

Человек, пребывая в мире музыки, всегда связан с высотами духовного развития и сферой эмоционального и чувственного мышления. Для понимания этой проблемы необходимо обратиться к характеристикам понятия «человек» в свете общих, присущих только ему особенностей, связанных с музыкальным искусством и природой творчества.

Человек живет в пространстве и времени, он дитя природы, творческая величина, создатель культурного наследия и автор своего внутреннего мира. Такое разнообразие смысловых ориентиров предполагает возможность прикоснуться к избранным качествам человека, олицетворяющих его духовное содержание, составляющих представление о нем, как о глубоко индивидуальном явлении.

Характеризуя понятия «человек», «личность», «индивид», «индивидуальность», «сокровенный мир» в музыкальном искусстве, всегда обращаешься к авторскому стилю, связанному со стремлением проникнуть в атмосферу творческого и мыслительного процесса. Благодаря искренности и мастерству музыкального высказывания обнаруживаются индивидуальные для каждого слушателя грани творческого диалога между композитором и его аудиторией. Они отражают тонкие духовные материи, музыкальное сознание и свободу взаимного восприятия мира и человека, соединяя объективную реальность и субъективность творческого процесса. Этот и другие, родственные ему контексты, создают предпосылки для введения в научную практику такого понятия, как «сокровенный мир» музицирующего человека.

Начальное представление о понятии «человек» создают его первичные родовые признаки: биологическая организация, язык и труд. Их содержание

относится к сферам, не дающим в полной мере ощутить многомерность и полифоничность человеческого начала в музыке. Отсюда возникает стремление расширить этот научный универсум дополнительными ракурсами, такими как «индивид», «личность», «индивидуальность».

Это влечет за собой раскрытие уникальных и специфичных качеств, являющихся неотъемлемыми спутниками музыкального процесса и созвучных его творческому контексту. Подобное отношение становится основой для формирования внешних и внутренних взаимосвязей, открытию диалоговых окон в понятии «индивид», «личность», «индивидуальность» на уровне музыкального искусства.

Понятие «индивид» относится к природным качествам человека, которые являются импульсом для его дальнейшего развития, вхождению в окружающий мир, пространство и время.

М.С. Каган пишет: «Параметры человека как индивида охватывают, во-первых, его анатомо-физиологические данные, индивидуальные особенности конституции и типы нервной системы, и, во-вторых, данные психические (поскольку в известных отношениях и психика человека детерминирована генотипически)» [158, с. 155]. Понятие «личность» и «индивидуальность», рассматриваемые как общие смысловые величины, отражают, в том числе, и социально значимые характеристики человека. Отсутствие между ними четко очерченных границ, их родственная близость приводит к тому, что они нередко взаимно заменяют друг друга. Однако при всей схожести и внутреннем тяготении, они имеют различную природу и по-разному освещают сущность человека в социуме.

В повседневном обиходе существуют популярные словосочетания, такие как «тип активной личности», «личность руководителя» и «яркая самобытная индивидуальность», в которых можно разглядеть некоторые отличия. В них понятие «личность» воспринимается в социальном звучании, тогда как «индивидуальность», по принципу контраста, отличается избранностью, неповторимостью и своеобразием.

При подробном исследовании этих уровней бытия человека в контексте музыкального искусства, на первый взгляд, возникает ощущение их тождественности. Разность открывается при понимании субъективных материй творчества. Искусство живет и развивается вместе с окружающим его бытием и несет в себе черты того социума и той культуры, в пределах которых оно находится. Отсюда, понятие «личность» в музыке неразрывно связано с процессами социализации и формированием в них творческого облика композитора, исполнителя, слушателя, музыканта в целом. Теодор В. Адорно пишет: «Внутри искусства растет жало социального. Музыка ведет себя так, будто каждый играет сам за себя и в итоге возникает целое, - но целое обеспечивается только организующим и выравнивающим центром, который в свою очередь отрицает всякую спонтанность отдельного индивида» [341, с. 97].

Поэтому можно предположить, что социальный статус личности в этом процессе имеет свойство вставать на пути развития индивидуальных возможностей, которыми обладает человек, замедлять рост его внутреннего потенциала. Как следствие этих широко распространенных в общественной жизни диссонансных явлений, возникает конфликт между желаемым и действительным, связанный с трудностями в реализации человеком своих творческих сил.

Тем не менее, исследование человека в пространстве музыкального искусства носило бы неполный характер, если бы рассмотрение понятия «личность» разворачивалось только в социально-временном контексте. Человек, как часть музыкального мира, его создатель, исполнитель, слушатель и критик воспринимается в различных бытийных ситуациях – от простого восприятия музыки до ее создания.

Поэтому музыка предоставляет человеку возможность быть более широким и разнообразным явлением, которое не может сознательно ограничиваться только понятием «личность». Мир музыки неисчерпаемо богат эмоциональными, чувственными и философскими смыслами не только в их социальных взаимосвязях, так как несет в себе импульс творческого начала, потенциально ощущаемого или реализуемого. И.И. Резвицкий рассуждает: «Все люди живут в

обществе, но каждый при этом живёт своей индивидуальной жизнью, то есть обособляется в относительно самостоятельную «точку бытия», что позволяет ему активно-творчески проявлять себя в окружающем мире» [294, с. 31]. Индивидуальность в контексте музыкального искусства обладает возможностью выразить уникальные и специфические сферы человеческого бытия, тонкие нюансы в создании единственного и неповторимого образа внутреннего и внешнего мира.

В этих условиях понятие индивидуальность следует представить не только объединением уникальных и универсальных свойств человека. По мнению Б.Г. Ананьева, это связывается с системой, которая образуется при диалектическом взаимодействии его качеств – общих, типических, особенных, единичных, что подтверждает В.П. Тугаринов, определяя индивидуальность через единичность, и Г.М. Гак – через неповторимость.

Такие качества дают более или менее обобщенное представление об индивидуальности, как о чем-то особенном, умеющим вызвать к себе неподдельный интерес. Однако из этого нельзя сделать выводы о главных критериях ее оценки в процессе творчества, будь то сочинение, исполнение или восприятие музыки. Здесь единичность и неповторимость в контексте индивидуальности отвечают лишь за отдельные ее грани, не создавая гармоничное единство красок и образов.

Человек, как индивидуальность, дает возможность понять и почувствовать многообразие заключенных в нем особенностей. Это - своеобразие и неповторимость, интеллектуальность и экспрессия, многосторонность и гармоничность, естественность и непринужденность, самодостаточность и автономность, эмоциональность и чувственность, интуиция и аналитика. Главное в них – это отражение *самобытности творческого мира каждого*. Индивидуальность же отражает *специфическую уникальность* музицирующего человека, благодаря чему затрагиваются высшие материи бытия и сознания, ориентированные на «авторскую» систему ценностей, ее творческую природу. Н.А. Бердяев пишет: «Тайна личности, ее единственности, никому непонятна до

конца. Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек – микрокосм и заключает в себе все. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное» [34, с. 8].

Поэтому наиболее созвучным этому состоянию видится рождение в нем *сокровенного мира* – особого понятия, в котором соединяются самые яркие и особенные характеристики индивидуальности. Они создают ее творческий образ, который раскрывается, благодаря ценностным ориентирам сокровенного мира. В этом ракурсе бытие человека в музыке становится формой его жизни и деятельности, определяя все дальнейшее развитие, внося в него целостность, значимость и опору.

На этой основе происходит большая внутренняя работа, посвященная поиску человеком самого себя в музыке, способности к самовыражению, самопредставлению, самопознанию, самоопределению, самопроектированию. Затронутыми оказываются самые глубокие слои человеческой мысли и сознания, их первичные, подчас еле уловимые и интуитивно ощущаемые импульсы, предшествующие творчеству, как необходимости высказывания.

М.В. Логинова пишет: «Если инстинкты уподобляют людей друг другу, то сфера сердца, души отличает людей на основе индивидуальности. Движения души индивидуальны в каждом человеке, как индивидуальна лирика каждого поэта. Искусство вовлекается в процесс теоретического осмысления человеком самого себя» [212, с. 86]. Творческая индивидуальность при этом выражает собственный взгляд на мир, исследующий, дополняющий, согласный и противостоящий ему. Понятие же личность в музыке не обладает качествами «проводника» в мир тонких человеческих переживаний, проникновения в тайники сознания и мышления.

Допустимый контраст между определениями личности и индивидуальности в музыке раскрывается при обращении к психологическим теориям личности, в которых рассматривается ее организация и структура. Предложенная А.Н. Леонтьевым «диалектическая» схема анализа основывается на противопоставлении двух системообразующих элементов - наследственности и

среды, по-другому, биологического и социального. По мнению ученого, структуру личности нужно воспринимать как многогранное явление, отличающееся от простого соединения отдельных психологических или социально-психологических особенностей человека. Процесс формирования личности, ее организация, не относится ни к генетическим программам, ни к совокупности приобретённых знаний, умений, навыков. Личность создаётся объективными обстоятельствами - через совокупность её деятельности. Психолог вводит в обиход три основных параметра в структуре личности: широту связей человека с миром, степень их иерархизованности и общую структуру [205, с. 222, с. 225]. А.Н. Леонтьев трактует психологические подструктуры личности - темперамент, потребности и влечения, эмоциональные переживания и интересы, установки, навыки и привычки, нравственные черты в контексте общей структуры личности, показывающиеся в ней с различных сторон, в зависимости от обстоятельств ее развития.

Психологические концепции структуры личности многообразны в трактовке этого понятия и во многом соприкасаются с социальным фактором ее развития. Обращение к этому направлению вызвано стремлением обозначить некоторое отличие духовных ориентиров сокровенного мира человека от универсального и четко структурированного научного знания, найти его воплощения в искусстве, которое, по выражению В.В. Кандинского «носит в себе будящую пророческую силу, изливающуюся в дали и глубине» [167, с.11]. Отсюда можно допустить, что сокровенный мир, как уникальная индивидуальная сущность музыкального искусства, на уровне личности не проявляется в полной мере и требует дополнительного рассмотрения.

*Сокровенный мир музицирующего человека – сложное понятие, охватывающее значительный объем смысловых представлений, вызывающих потребность в интерпретации внутреннего мира человека, как универсального целого.*

*В сокровенном мире соединяются самые яркие и особенные характеристики индивидуальности. Они создают ее творческий образ, который*

*раскрывается, благодаря ценностным ориентирам сокровенного мира. В этом ракурсе бытие человека в музыке становится его формой жизни и деятельности, определяя все дальнейшее развитие, внося в него целостность, значимость и опору.*

Диалектическое развитие сокровенного мира обусловлено остротой взаимоотношений окружающего бытия и реализацией человеческого потенциала на уровне индивидуальности. Сокровенный мир музицирующего человека – это хранилище мыслительной, эмоциональной и чувственной энергии, отличающейся живым и непосредственным общением с окружающим миром.

М.В. Логинова пишет: «Выразительность предстает как самоутверждение человека в мире, делаая произведение искусства самостоятельным по отношению к объективной реальности. Всякое проявление в сфере искусства имеет самостоятельный, индивидуальный смысл. Наиболее выразительным оказывается то произведение искусства, которое с формальной стороны предполагает своеобразное, исключительное и индивидуальное, а со стороны содержания – многостороннее и всеобъемлющее» [211, с. 231]. Благодаря этому процессу, музыка приобретает черты универсального явления, способного выразить тонкие нюансы творческой мысли, раскрыть внутренний, духовный мир.

Отсюда внутренний мир приобретает черты инварианта системы отношений «мира и человека», необходимого для бытия человека в мире и его воздействия на мир. В этом контексте внутренний мир воспринимается как духовный, так как связывается с окружающим его пространством через особенное музыкальное восприятие. М.М. Бахтин, изучавший отдельные специфические стороны музыки, сделал выводы о ее многомерности и возможности «нагляднее проследить главные закономерности художественного способа отражения мира и воздействия на него», - рассуждает И.С. Кобозева [173, с. 227].

Связующим элементом между «миром» и «человеком» в музыке является «мироотношение». Духовный мир не только воспроизводит целостное человеческое мироотношение, но и показывает его отдельные грани, формирующие это единство. Рассматриваемый в системе музыкального

мироотношения духовный мир наполнен своим мироощущением, мирочувствованием, миропониманием, миропроектированием, создающих систему обратных связей между миром и человеком как особенностей его культурного взросления и роста.

Искусство предполагает мироотношение, как основу в формировании ценностных ориентиров и приобретения индивидуального опыта. Музыка в этом бытийном ритме не только является отражением духовной деятельности, но и является способом выражения сокровенного мира, его инструментом общения с окружающим бытием. В этом диалоге музыка не только облагораживает и совершенствует сокровенный мир, но и является его символом, из которого вырастает собственное музыкальное мышление, авторский почерк и стиль. М.М. Бахтин, исследуя ценностный ряд жизни и культуры, определяет их бытийные основы: «Я», «Другой» «Я-для-Другого». В этой диалогической цепочке, ученый находит ключ к пониманию культурной жизни, духовным поискам и стремлениям.

У В.П. Иванова: «Духовная жизнь и духовный мир строятся на деятельностной основе и включают все элементы деятельности - цели, средства, предметы, мотивы, результаты, идеалы, а также субъективные потенции и способности личности - чувства, сознание, волю, память, опыт, навыки, умения и т.д. Духовный мир включает всю систему человеческого миропорядка, она может быть рассмотрена как «внутренняя действительность», в которой личность способна поместить себя и действовать, жить в ней, как сказал бы Гегель, «при себе и для себя» [240, с. 64].

Избрание ценностного подхода в анализе сокровенного мира наиболее близко и сопоставимо с музыкальным искусством в целом. Сокровенный мир, воспринимаемый как главная ценность духовной организации человека, устанавливает в этих взаимоотношениях особый уровень индивидуальных критериев, создающих систему творческих потребностей и мыслительных основ. «В отличие от интеллектуальной, *духовная* культура обращена к субъекту и субъект-субъектным отношениям. Отношение субъекта к объекту носит здесь



ценностный и утилитарный характер. Я полагаю, что духовная культура предназначена снимать отчуждение мира от человека и как индивида, и как общественного существа, обозначать его присутствие в мире, прямо или косвенно самоутвердиться в нем», - пишет В.Ж. Келле [171, с. 39].

Свобода, оценка и выбор, их вариантность и изменчивость, сопутствующие развитию и формированию системы потребностей, находят свое воплощение в сокровенном мире. Его отклик слышится в напряженной и интенсивной работе, совершаемой в недрах человеческого сознания, которая определяет ценностный смысл внешнего мира в процессе музыкального творчества. «Именно ценностный подход к духовному миру человека позволяет обнаружить его качественно определенный глубинный уровень – сокровенный мир индивидуальности. Многогранность и полифункциональность сокровенного мира, представленного как динамическая мирочеловеческая реальность, предполагает свое бытие как проблемно-творческое», - рассуждает Н.Ю. Мочалова [245, с. 55].

Сокровенный мир музицирующего человека раскрывается через осмысление пространства и времени, в самостоятельном и достаточно сложном их представлении, зависимом от активности внутренних критериев – системы потребностей. В таких условиях сокровенный мир становится синонимом самотворчества, которое определяет пути развития человеческой индивидуальности, воспринимаемой как самопорождающая система. Ее состоятельность заключается в творческом взгляде на противоречия и конфликты окружающего бытия, поиску в них ценностных оснований для дальнейшего обновления и самосозидания. Хосе Ортега-и-Гассет рассуждает: «Каждое искусство рождается в процессе дифференциации коренной потребности самовыражения, которая заложена в человеке, которая и есть человек» [268, с. 65].

Сокровенный мир ощущаем во всех возможных соприкосновениях музыки и окружающего бытия, происходящих в символике ценностно-смыслового восприятия. Основная тональность этого процесса раскрывается через установление гармонического равновесия между глубокими и насущными потребностями творческого сознания и отвечающими этим запросам реалиями

окружающего мира. Вопросо-ответные интонации этого диалога имеют не только ценностную окраску. В их палитре присутствуют оттенки эмоционального, чувственного характера, что придает соотношению духовного и сокровенного миров характер эстетического свойства. Е.Г. Хилтухина пишет: «Проблема ценностей – одна из центральных проблем для понимания и постижения философской сущности эстетики как фундаментальной основы всех поисков и творческих дерзаний человека, нацеленных на постижение совершенства, гармонии и красоты мира и на организацию всех своих взаимодействий с миром по законам этих постигнутых явлений мира» [367, с. 78].

Сокровенный мир, как часть духовного мира, создает целостный и объемный образ музицирующего человека в авторском, исполнительском или слушательском контексте. Процессы восприятия, понимания, мышления и представления осуществляют переход от общего к частному, от бытийно-ценностного ряда целого к его индивидуальному прочтению.

Эмоционально-ценностная и чувственная доминанта духовного мира дает возможность почувствовать самые дорогие и близкие сердцу желания, мысли, порывы, цели и переживания. Переживание непосредственно связано с музыкой, с ее эмоциональным ощущением и пониманием. Рассматривая это качество, Б.М.Теплов рассуждает о том, что переживание предполагает эмоциональную окраску, но оно не может оставаться зависимым только от нее одной, так как через эмоцию в музыке познается мир: «Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания» [342, с. 23]. Дополняя эту мысль, Л.Л. Бочкарев пишет: «Переживание как целенаправленная деятельность, а не стихийное, неуправляемое движение содержаний сознания, над которыми давит эмоциональная логика, является не только спутником, но и регулятором любого вида человеческой деятельности» [46, с. 53]. Переживание, вместе с эмоциональностью и чувственностью расширяют исследовательский объем сокровенного мира индивидуальности в музыке.

Поэтому представление о сокровенном мире может формироваться, исходя из его особого музыкального состояния, по-своему отражающего духовную глубину человеческого бытия, помогающее проникнуть в творческую концепцию индивидуальности, увидеть собственное «Я» автора, исполнителя, слушателя. В сокровенном мире каждого из них заключена система индивидуального взаимоотношения с музыкой, ее временной и пространственной организацией, соотносимой с собственными духовными потребностями и запросами окружающей действительности. Как величина, обладающая возможностями для деятельного преобразования духовного мира, его сокровенное начало создает ценностную среду для возникновения системы мироотношений индивидуальности.

Духовный мир в этой проекции дает возможность ассоциативного равенства с системой мироотношения, складывающейся из мироощущения, миропереживания, миропонимания, миропредставления, миропроектирования себя в музыку и музыки в себе. Сокровенный мир, как часть духовного, наиболее соотносим с этой структурой, которая поддерживает ценностные ориентиры индивидуальности, ее мыслительные и творческие потребности.

*Мироощущение* в сокровенном мире индивидуальности относится к сфере непосредственного ощущения жизни, проходящего через индивидуальное восприятие мастера и проявляющееся в нем, как музыкальное впечатление. Как следствие этих явлений образуются противоречия чувственно-эмоционального и рационального, что во многом родственно некоторым научным направлениям (Н.Ю Мочалова). В этой области есть место для собственного, авторского ощущения действительности, которое становится символом перехода в другую реальность творчества - в сферы смелых философских озарений, в пространство нового музыкального мышления, к дальнейшим экспериментам с формой, лексикой и содержанием.

*Миропереживание* рассматривается на сокровенном уровне духовного мира как комплекс качеств, выражающих творческое самовосприятие, в котором вырастает осознанная, прошедшая испытание индивидуальным опытом система

ориентиров и предпочтений. Н.Е. Герасимова замечает: «Как показывает практика художественного творчества, подобные представления не беспочвенны, они рождались как следствия осмысления результатов особых духовных переживаний, в высшей степени характерных для эмоционально-образного мышления. Заглянув в тайники индивидуальных творческих лабораторий, можно с удивлением обнаружить, что правы были восточные мыслители, утверждавшие, что у «каждого мудреца — своя Реальность. ... У всех, чья способность слышать относится к одному и тому же виду пространства, проявляется свойство слуха, присущее данному пространству» [104]. В контексте этих примеров, миропереживание, как эмоциональная величина творческого постижения мира, символизирует единое состояние музыкального переживания и единого представления автором своей индивидуальности.

Отсюда *миропонимание* в сокровенном мире музицирующего человека отражает его самопознание и духовное содержание. Оно расширяет творческое сознание, возвышает над реальностями жизни, выходя за границы данного и конкретного. Доминанта миропонимания тяготеет к разрешению эмоционально-чувственных переживаний, развивающих и обогащающих музыкальный язык.

Такое понимание творчества дает почувствовать глубоко индивидуальное, сокровенное авторское мышление, собственное видение звуковой модели мироздания. «Человечество, - размышляет С.А. Губайдулина, - перешло в ту фазу, где оно действительно ощущает потребность войти в свою душу, внутрь души. И в этом смысле состояние музыкального материала, музыкальная почва отражает эту тоску, потому что сонорное пространство есть внутризвуковое пространство. Мы входим внутрь самого звука, в его свойство. С помощью него мы как раз можем войти внутрь человеческого «я» [114, с. 348-349].

Ю.М. Резник высказывается о духовном познании творчества: «Это — стремление привнести себя в мир, преодолеть его пространственные и временные границы, выйти за пределы обыденного и культурно узаконенного поведения в сферу иного» [295, с. 164].

*Миропредставление* в сокровенном мире музыкального творчества открывает перспективу ощущения авторского образа через его собственные идеи, которые несут в себе энергию окружающего мира и создают ценностный мыслительный ряд. В нем чувствуется вертикаль, создающая ось творческого сознания. Вокруг нее сосредоточены ориентиры, играющие роль самозначимых явлений, таких как самооценка, самокритика и др., требующих большой внутренней работы в процессе реализации своего внутреннего мира.

Как пример этого состояния служит оригинальная концепция музыкального мира, предпринятая К.К. Сараджевым. О.Д. Куракина пишет: «Для него существовал огромный мир звуков, нам недоступный; о себе он говорил: «Я сознаю, что мое это умение есть, а также и будет очень долгое время исключением» и «О других людях он говорил, что они «звучания не слышат, но то впечатление, которое получается от его колокольных гармонизаций, они отличают, потому-то они и ходят слушать мою игру в церкви святого Марона!» [197, с. 57].

*Миропроектирование* в сокровенном мире воспринимается как определенный итог музыкального творчества, в котором нашли свое отражение внутренне искания и размышления автора. Глубокие и осознанные, они сообщают миру о том, каким его видит композитор и, благодаря этому, преобразует его через восприятие своих слушателей, внося в него частицу собственной духовности. По этому поводу Б.И. Тищенко пишет о своем наставнике Г.И. Уствольской: «Музыка Уствольской буквально прожигает пронзительной целеустремленностью, нечеловеческой напряженностью, духовной силой, как бы оторвавшейся от нотной субстанции и существующей самостоятельно, как излучение или гравитация» [337, с. 142].

Рассуждая о творчестве Б.А. Чайковского, музыковед Т.В. Федченко обращает внимание на то, что «можно говорить скорее о совпадении общих тенденций времени с индивидуальными творческими установками композитора, всегда тяготеющего в музыке к внутреннему самоуглублению» [360, с. 101].

В целом, о сокровенном мире музицирующего человека можно говорить, как о процессе развития индивидуальности, ее диалоге с пространством и временем в прошлом, настоящем и будущем. Эта динамика сама по себе является ценностным ориентиром для каждого композитора, обладающего индивидуальным почерком и стилем: формируются духовные ориентиры сокровенного мира, позволяющие сохранять музыку внутри себя, как главный его символ. Благодаря этому неисчерпаемому источнику мысли и чувства, сокровенный мир является его индивидуальным отражением, так как несет в себе потенциал «имени собственного» в музыкальном и духовном пространстве и, тем самым, создает уникальное сочетание духовного взгляда на мир в любом из сочинений.

Сокровенный мир – это не имеющая точной системы координат часть духовного мира. Наиболее яркие его проявления наполняют атмосферу человеческого существования красотой и смыслом. В музыку это понятие вносит оттенки глубокого содержания и означает соприкосновение со специфической областью творческого сознания, выходящего за пределы реального времени и раскрывающего себя в масштабе идеальных ценностей.

*Поэтому сокровенный мир - важный момент движения познания вглубь объекта – человека, формирующий элемент его музыкальной природы, творческого начала, фактор, создающий высшие духовные материи и настроенный на постоянное обновление.*

Динамика этих процессов связана с музыкой, как основой духовной эволюции человека: диалога объективной реальности и его внутреннего мира. «Музыка являет собой мир человека в его сущностном бытии, а значит, её можно назвать своеобразным посредником, воспевающим истинные ценности человечества, между человеком и самим бытием. Музыка, являясь полноправной сферой человеческого бытия, органически пронизывает собой онтологию всего человеческого мира», - пишет Е.А. Капичина [169, с. 216].

В контексте «сокровенного», взаимодействие с музыкальным произведением на уровнях композитор-исполнитель-слушатель раскрывается не

только как процесс взаимного перехода эмоционально-чувственных состояний. Его можно охарактеризовать как совместный энергетический поток, идущий «от сердца к сердцу», как сотворческий акт одновременного познания и проникновения, приобщения, сопереживания. *Отсюда сокровенный мир может рассматриваться в системе музыкального общения и самовыражения.*

Формирование сокровенного мира композитора связывается с определенными условиями, одно из которых относится к его непосредственному выражению в музыке. В этом ракурсе произведение не только приобретает значение символического текста, в котором отразилась духовная жизнь его создателя и всего поколения, но и находится в прямой взаимосвязи со своими культурными и историческими истоками (Б.В. Асафьев, Ю.М. Лотман). От этого, звучание времени в сокровенном мире приобретает масштаб значительного явления, дающего возможность ощущения насущных пространственных диалогов, несущих в себе ценный опыт не только музыкальных, но и мыслительных концепций в целом.

Тонкие грани сокровенного мира автора, его характерные особенности, диалог с окружающим миром отражаются в интонационном строе музыкального произведения (А.Н. Сохор, Т.В. Чередниченко). Этот процесс обусловлен двойственным восприятием знакового слоя, а именно: знаком иконическим и ассоциативным, поддерживается законами музыкально-тематического развития и фиксирует рождение интонационной краски внутри авторского замысла, ладогармонического мышления композитора, его музыкального видения.

Авторская интонация, как музыкальная матрица, эмоционально-чувственное и смысловое начало, несет в себе мощный энергетический заряд. По мнению А.С. Шацилло: «Истоки музыкального искусства в человеческой речи, изначально содержащей в себе мелодическую составляющую в виде интонации. Именно интонация является тем связующим звеном, которое сближает вербальную (словесную) и музыкальную речь. Эта близость подчеркивается и самим термином «музыкальная речь», широко употребительным в музыкальной лексике» [376, с. 6]. Особенный характер интонации, ее главную роль в процессе

музыкального творчества подчеркивал Б.В. Асафьев, говоря о том, что она «живая».

Благодаря огромному смысловому содержанию, интонация впитывает в себя характерные черты сокровенного мира автора, исполнителя или слушателя, давая возможность задержаться в духовной тональности каждого из них. «Интонация направлена на сопереживание, понимание собеседником; отражая в первую очередь невербальный слой сознания, она изначально диалогична», - пишет Б.В. Асафьев [13].

По мнению В.К. Суханцевой интонация музыкальная «есть одновременно само смылосодержание» [339, с. 133]. Происходит столкновение и соединение образных сфер – изначально предполагаемых и в последствии ощущаемых, как развитие диалоговых эмоциональных состояний композитора и слушателя в пространстве и времени. Родственность этих процессов окрашивает музыкальную интонацию в тона сокровенной близости, создает атмосферу искренности и чистоты помыслов и поэтому идет навстречу воображаемому или реальному партнерству в общении (М.С. Каган).

М.Д. Кораблева пишет о том, что «коммуникативная функция музыкального искусства, в частности, проявляется в трансляции от адресанта к адресату закодированных средствами музыкального языка жизненных *смыслов* человека, выражающих социально значимый опыт его интеллектуально-эмоционального отношения к событиям и явлениям жизни, опыт переживания своих взаимоотношений с миром» [188, с. 10-11].

Всё это позволяет говорить об особой степени общительности музыки и ее влиянии на формирование сокровенного мира. В этой связи, особая роль отводится духовному, эмоциональному и чувственному содержанию музыкального языка, способствующего установлению единой атмосферы между людьми, а вместе с тем, и расширению их интеллектуального пространства. «Совершенно ясно, что и сущность, и строение музыкального произведения не могут быть поняты вне художественной коммуникации, в которой реально осуществляются процессы творчества, исполнения, восприятия и реализуется акт



общения», - так представляет музыкально-творческую мастерскую Е.В. Назайкинский [252, с. 21]. Сокровенный мир, в этом случае, имеет свойство восприниматься в двойной проекции: от интуитивно ощущаемой искренности и красоты до идейно-художественной и философской программы.

Музыка здесь выступает как особая связующая материя человеческого общения, в котором раскрываются сокровенные миры каждого. Многообразны примеры этого явления. В них открываются подробности духовного соприкосновения автора и окружающего его пространства и времени, обнаруживается тонкая смысловая ткань в общении между композитором и его аудиторией, исполнителем и слушателем. Разнообразны варианты индивидуального прочтения музыкального произведения в контексте творческого диалога. Большой выбор подобных форм утверждает интенсивное развитие сокровенного мира, которое поддерживается процессом общения, его творческой направленностью. Г.А. Ковалев, рассуждая о природе диалога, пишет о том, что в нем важна «эмоциональная и личностная открытость партнеров по общению, психологический настрой на актуальные состояния друг друга, безоценочность, доверительность и открытость, искренность выражения чувств и состояний» [176, с. 41].

Музыка наиболее ярко, тонко и проникновенно передает все гамму и полноту человеческих чувств и переживаний, дает возможность ощутить обобщенность и индивидуальную красоту каждого из образов, позволяет находиться на глубоком уровне общения с ними в сокровенном мире. Особенная роль музыки в его формировании проявляется во всех возможных для этого процесса условиях и, таким образом, позволяет предположить двойное соотношение между этими величинами: *сокровенного мира в музыке и музыки в сокровенном мире человека.*

Эволюция музыкального языка раскрывает значительную роль социальной канвы в процессе формирования сокровенного мира. В нем наблюдается широкая и объемная перспектива взаимного участия различных факторов, создающих комплексное восприятие музыкального и немзыкального общения, влияющих

на духовную, сокровенную организацию человека. Сюда можно отнести, по выражению А.С. Майданова, особенности «социокультурных условий, социально-психологических феноменов, личностных моментов» [225, с. 3].

Сокровенный мир, отраженный в музыкальном и общественном социуме, служит критерием подлинности искусства в настоящем времени. Сокровенный мир в этом контексте соприкасается с теорией и практикой музыкального творчества и восприятия, образования и просвещения, музыкальной науки и критики. Такая разветвленность включает в себя разнообразные уровни взаимоотношения социума и индивидуального мира человека. Их диалог, прежде всего, основан на диалектическом пересечении внутреннего и внешнего, целого и частного и отражает ценностные критерии реального бытия и творческой природы человека. Л.С. Выготский видит воздействие музыки через двунаправленный личностно-социальный характер, подчеркивая, что социальное воплощается посредством индивидуального восприятия. ... Точнее выражаясь, все эмоции и чувства, духовное прозрение, свойственные человеку при общении с произведением, остаются глубоко личными, не теряя своей социальной принадлежности [88, с. 337].

Тем не менее, этот контекст сужает границы восприятия сокровенного мира в диалоге духовного и музыкального, так как расширение смысловых ориентиров укрепляет духовные взаимосвязи между людьми. В них находятся хранилища музыкального опыта и памяти, благодаря чему, есть возможность сделать еще один шаг навстречу друг другу, ощутить взаимное духовное родство, заглянуть вглубь своего сознания. В свете этого, актуален тезис М.М. Бахтина: «Душа – это дар моего духа другому» [27, с. 116].

Сокровенный мир, отраженный в музыкальном произведении, несет в себе целую гамму чувств, мыслей и эмоций автора. В нем звучит его индивидуальная философия, объединяющая сокровенные миры композитора, исполнителя и слушателя. И если первые из них являются создателями и интерпретаторами музыки, то ответный отклик зрительного зала во многом зависит от

возникновения эмоционального и чувственного озарения, вызванного сокровенными тайнами творчества.

Н.А. Бердяев в «Самопознании» писал о том, что «творчество есть прорыв и взлет, оно возвышается над «жизнью» и устремлено за границу, за пределы, к трансцендентному. ... Творчество вызывает образ иного, чем эта «жизнь». ... В мире творчества все интереснее, значительнее, оригинальнее, глубже, чем в действительной жизни, чем в истории или в мысли рефлексий и отражений. ... Интересен лишь человек, в котором есть прорыв в бесконечность» [35, с. 298].

Возникает особая энергия общения, оно становится осязаемым и обладает свойством тонкой психологической нюансировки. В нем нет условности и искусственности - музыка не терпит эмоциональных и чувственных ограничений, устанавливаемых строгими типологическими рамками. Основным критерием подлинности служит *гармония духовного единства*, возникающая творческая близость между композитором и слушателем, композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем...

Ю.М. Лотман высказывается о том, что «акт творческого сознания – всегда акт коммуникации, то есть обмена» и «творческое сознание невозможно в условиях полностью изолированной, одноструктурной (лишенной резерва внутреннего обмена) и статической системы» [216, с. 117].

Авторская вертикаль в сокровенном смыслообразовании играет роль источника этой энергии. В ней кроется потенциал музыкальной образности, устанавливающей свои уровни общения со слушателем. В этом процессе сокровенность музыкального творчества преодолевают границы индивидуальности и приобретают способность находиться в мире идеальных духовных ценностей, воспринимаемых в символическом своем пространстве и времени. Такой ракурс близок мнениям М.М. Бахтина и В.В. Кожина, которые видят в самом произведении возможность отдельного с ним общения [25], [179].

Отсюда можно говорить о том, что творчество подчиняется выражению сокровенного духовного смысла, заключенного в той или иной образ и находящегося в процессе живого общения с самим собой и окружающим миром.

Музыка в этом диалоге является главным связующим элементом, универсальным способом самовыражения на разных уровнях пространства, времени и бытия. М.С. Каган обращает внимание на то, что «... диалогичность рождается в поиске нового без разрушения старого, в сопряжении с иным, в стремлении к взаимопониманию с Собеседником, проистекающим из признания за обоими относительной, а не абсолютной истинности» [159, с. 532-533].

Сокровенный диалог автора, исполнителя и слушателя может быть выражен через единство духовного восприятия музыкальной речи. Термин М.М. Бахтина «Познание - проникновение» раскрывает мыслительные, эмоциональные и чувственные взаимосвязи, основанные на принципе тождественности и конфликтности, антагонизма и гармонии. Достижение духовного равенства происходит при совпадении ценностных ориентиров, отраженных в музыке и в сознании каждого, соприкасающегося с ней. В.Л. Бойко пишет: «Музыка в этом смысле предстает как особая область, смысловое познание и понимание которой человеком происходит через создание и осознание образов, в которых воспроизводится богатство содержания человеческого мира, содержится и отражается информация об этом многообразии» [42].

В сокровенных мирах автора, исполнителя и слушателя рождаются свои музыкальные образы, формируется язык духовного общения, создается первичный творческий импульс. Сокровенный мир, как прообраз, в каждом конкретном случае является источником сочинения, исполнения, либо восприятия музыкального произведения. Благодаря этому, создается импульс индивидуального общения слушателя с кругом образов, разнообразным по характеру, богатым тематическим материалом, который каждому слышится по-своему. Особенности музыкального диалога во многом относятся к переходу сокровенного мира автора в следующий этап - познания его духовного света другими.

По этому поводу убедительно выглядит высказывание С. Малларме, для которого важным оказалось «уловить связь между точными образами так, чтобы из этого возник третий расплывчатый и неясный аспект, чреватый сокровенным

смыслом» [383, с. 350]. Особая диалогичность музыки усиливает эффект формирования сокровенного мира композитора, его способности к самопознанию. Этот процесс основывается на выборе творческих целей и поиске путей к их достижению, которые становятся духовными красками в музыкальном портрете автора. Движение вглубь означает привязанность к бесконечной полифонии разума и чувства, рождающей разные по своему характеру созвучия.

Однако диалог сокровенного мира музыки с окружающим ее бытием не всегда подчиняется красоте и гармонии. Их присутствие в нем подчас еле уловимо и не отражает желаемой потребности в прекрасном. Диссонансы сокровенного мира отражают существующие конфликты и несоответствия в окружающем пространстве и времени. Поэтому диалог сокровенного мира в музыке связывается с поиском истины и выражает актуальную авторскую позицию и волеизъявление.

Итогом этих углубленных исканий является состоявшийся в своей творческой активности сокровенный мир, который представляется синонимом авторской зрелости, отвечающей принципам насущного и должного. Отсюда возникает непосредственный интерес к сокровенному миру, который притягивает и вдохновляет каждого нуждающегося в таком общении. Посредством высокого духовного диалога обеих сторон рождается сокровенная энергия совместного творчества, переживания и «проживания» музыки, обозначающая процесс развития искусства в целом, так как только в такой динамике движения «от сердца к сердцу» (Б.В. Асафьев) возможны ее дальнейшие достижения и завоевания.

Таким образом, музицирующий человек, его сокровенное начало, представляют особые духовные материи, которые создают ярко звучащую ноту творческого осмысления мира и бытия. В них растет и преумножается человеческий потенциал, как насущная необходимость интеллектуальной и духовной практики, способной вместить в себя всю гамму эмоциональных и чувственных взаимоотношений сокровенного мира с окружающим пространством. Ценностное восприятие сокровенного мира дает возможность

представить его целостным и единым организмом творческой природы человека. В нем заключена энергия понимания и преобразования мира через свое отношение к нему и стремление выйти навстречу всему тому, что он может означать.

В этом процессе музыка раскрывает различные грани общения сокровенных миров композитора, исполнителя и слушателя, приводит к ощущению их объема и единства. Музыка в этом случае воспринимается единым пространством творческой жизни, ее планетарной основой и атмосферой, в которой духовный мир человека приобретает значительность и содержание в ярком звучании гармоний сокровенного мира.

### **3.2 КОМПОЗИТОРСКАЯ ПАЛИТРА Н.В. КОШЕЛЕВОЙ**

Развитие музыкального искусства в России во многом связано с обращением к ее многонациональным истокам. Этот интерес зародился в русской музыке еще на заре ее формирования и оставался постоянным в меняющейся картине мира, когда молодое и пытлиное творческое мышление обретало свою философию и язык.

На этой основе в разное время возникли интересные композиторские школы: удмуртская, марийская, мордовская, татарская, башкирская и другие, в которых есть имена женщин, чье творчество является живой связью времен и поколений, сокровенной духовной сущностью. Поэтому, как явление, женщина-композитор обладает большой внутренней силой, способна выразить тонкие нюансы психологических состояний и заглянуть в глубины человеческого сознания, подняться до обобщающих высот философской мысли. Она неотделима от культурных канонов своего времени, созвучна его красоте и содержанию.

Среди них можно назвать удмуртского композитора Е.В. Копысову, в республике Марий Эл – Э.А. Архипову, в Коми – И.В. Блинникову (Доронину), В.Е. Брызгалову и Т.П. Харитонову, в Татарстане – Е.В. Анисимову,

Э.М. Галимову, Р.И. Еникееву и многих других. Их творчество отличается значительным объемом музыкальных интересов, разнообразным содержанием сюжетных линий и незаурядным индивидуальным почерком, наполнено атмосферой благородного служения искусству.

Музыкальное искусство Мордовии неразрывно связано с именем композитора *Нины Васильевны Кошелевой* (род. 1952 г.). Искренность, особая человеческая теплота и мелодическая яркость ее музыки создают атмосферу духовной чистоты и художественной правды. В произведениях Н.В. Кошелевой оживает самобытный и красочный мир, созданный многовековой историей мордовского народа. В нем звучит таинство древних мифов, легенд и сказок, героика и патриотизм, философская мудрость, острота и публицистика современности, верность народным истокам и основам академической школы, точно выбранная эмоциональная и чувственная нота. «В музыке Кошелевой слушатель всегда ощущает особый фони́зм мордовского фольклора, «просвечивающий» в самых традиционных европейских жанрах – оратории, квартете, фуге ... », - пишет И.А. Галкина [94, с. 2].

Этническая красота творчества Н.В. Кошелевой складывается из ее большой любви к народным традициям, с которыми композитор была знакома с самого детства, из первых впечатлений об окружающем мире, связанных с мордовским селом Вертелим Старо-Шайговского района Республики Мордовия. Атмосфера мокшанских песен, бережно сохраняемые обряды, красота народного костюма, его изысканная простота - все это в последствие стало источником замысла многих произведений. С.С. Молина пишет: «Изучая истоки композиторского творчества Нины Кошелевой в традициях ее семьи, можно найти в них отражение основ этнорелигии, этномузыкологии, этнокультурологии, этнопедагогики» [243, с. 35].

Благодаря этим ориентирам, *профессионально-эстетические* черты творческого облика Н.В. Кошелевой во многом связываются с ранним формированием художественного мышления, внутреннему влечению к прекрасному, осознанию его важности, прежде всего, для себя самого, гармонии

между желаемым и возможным. На этом пути главным и необходимым условием становится присутствие наставника, его опыт, чуткость и профессиональная мудрость. Все это, в целом, связано с этнопедагогическими контекстами, которые наиболее точно соответствуют процессу формирования индивидуальности, усиливают «притяжение» родной культуры, заставляют взглянуть на нее глазами художника и музыканта. Г.Н. Волков утверждал: «Внутренняя духовная жизнь человека держится на любви, воспоминаниях и памяти. Это – стержневая линия в народном учении. Они тысячелетиями воспевались в народном эпосе, в семейно-обрядовой культуре, сопровождающей каждый символический судьбоносный период в жизни человека: рождение, воспитание, свадьбу, новые рождения потомков, несущих в себе плоть, кровь и душу своих предков, зрелость, старость и смерть... И каждое обращение к прошлому очищает настоящее и обогащает будущее» [277, с. 14].

В своих воспоминаниях Н.В. Кошелева рассказывает о матери, которая обладала особым песенным талантом, передающимся из поколения в поколение в мордовских семьях: «Мама знала очень много народных песен. Удивительно, что она помнила все тексты длинных песен до конца. У нее был дар плакальщицы! Она могла варьировать и музыку, и текст, используя ласковые, уменьшительные слова, которые шли от самого сердца» [192, с. 67].

Мать Н.В. Кошелевой - первая из тех, кто познакомил ее с красотами мордовской песни. Она проникла в детский мир будущего композитора не из фольклорных сборников или официальных культурных источников. В атмосфере песенного и инструментального народного творчества проходила обычная жизнь во всех ее проявлениях. «Просто я любила музыку и все, что окружало меня: родной дом, село, знакомые полянки и тропинки в лесу, народные песни. Они раньше звучали повсюду: дома, в полях, на завалинках, в ожидании стада», - вспоминает Н.В. Кошелева [192, с. 69].

Мордовские деревни и села до сегодняшних дней сохранили свидетельства подлинного народного искусства, его архаику и печать времени. В некоторых из них, наряду с современной одеждой, встречаются элементы национального



костюма. К слову, Н.В. Кошелева очень часто выступает на своих творческих вечерах и концертах именно в мокшанском платье. О музыкальности женского наряда и его особой звуковой организации Т.А. Шигурова пишет: «Постепенное движение от внешнего звучания костюма, создаваемого умелым телодвижением, к непосредственному звучанию голоса женщины, речи (голос души, сознания, озвучиваемой мысли) – реализация требований этнокультуры к мордовской женщине, к повышению степени ее свободы в действиях, самовыражении, самоощущении» [380, с. 38].

Композитор, чье раннее детство прошло в мордовском селе, в чьей семье песни и музыка были естественным выражением человеческих эмоций, привычным языком духовного общения, сохранила это наследство в своей взрослой жизни. Н.И. Воронина отмечает: «Язык – ядро... системы, язык культуры – это способ ее хранения и передачи от поколения к поколению» [86, с. 13]. На этой основе раскрывалось яркое лирическое дарование Н.В. Кошелевой.

Ее путь в большое искусство начался со школы-интерната для одаренных детей, продолжился в стенах Саранского музыкального училища и Казанской консерватории. Первые шаги в музыке были светлы, естественны и по-детски наивны. Окунувшись в мир городской жизни, она написала впоследствии в своих воспоминаниях, что не имела даже никакого представления о том, что нужно было знать еще и русский язык, помимо родного мокшанского.

Мастером и учителем для Н.В. Кошелевой стал Б.Н. Трубин, воспитанник А.С. Лемана, который, в свою очередь, занимался композицией под руководством М.Ф. Гнесина и Д.Д. Шостаковича. Отличительными чертами общения Б.Н. Трубина со своими учениками было отсутствие всякой авторитарности, он испытывал настоящий интерес к их музыкальной и человеческой одаренности. Кажущееся отсутствие методической линии в учебном процессе исключалось, благодаря практическим занятиям, где личные рекомендации имели свойство грамотно и прочно оставаться в памяти и сознании студента. Умение Б.Н. Трубина разглядеть и понять природную сущность будущего композитора уже в самом начале обучения в его классе, откликнулись сочинением

Н.В. Кошелевой четырех пьес для флейты и фортепиано и тремя обработками мордовских народных песен для голоса и фортепиано.

Свое мнение об искусстве своей ученицы он высказывает точно, с конкретным отношением к ее музыкальному почерку и стилю: «Для ее сочинений ... характерна глубокая национальная почвенность, трепетный лиризм. Музыка Н.В. Кошелевой содержит особый энергетический потенциал, который скрыт под внешне непритязательными, лишенными модернистских изысков мелодиями и гармониями и обнаруживает себя не сразу, но обнаружившись, завораживает и завоевывает симпатии слушателей надолго, а может быть, и навсегда» [354, с. 2].

Влияние Б.Н. Трубина на эстетические взгляды Н.В. Кошелевой становятся заметны при обращении к его творческому наследию. В нем есть оперы, написанные по сказкам А.С. Пушкина: «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (1978). Выбор этих сюжетов символично перекликается с этническим колоритом мордовских мифов и легенд, ставшим яркой краской в будущих музыкальных спектаклях Н.В. Кошелевой. Ощущается и общая увлеченность композиторами музыкой для духовых инструментов. В разные годы (1961-1986) Б.Н. Трубиным были сочинены пьесы, а в 1968 г. – Концерт для валторны и симфонического оркестра. Кроме того, им созданы сюитные циклы для флейты, кларнета, гобоя, английского рожка, фагота и другие произведения.

У Н.В. Кошелевой еще в студенческие годы родился замысел Концерта для кларнета с оркестром, а в более зрелый период возник замысел Трех фуг для флейты, кларнета и фагота (вероятно, как память об уроках полифонии, которую также преподавал Б.Н. Трубин). Однако их полное художественное единство отмечается в работе с вокально-хоровыми жанрами. Здесь наблюдается значительное сходство интересов, которое выражается у Б.Н. Трубина в многочисленных обработках народных песен: марийских, мордовских, русских, татарских, тувинских, удмуртских, чувашских. Обращают на себя внимание и кантаты «Волга», «Край родной», оратория «Сходка».

В целом, эпоха 60-70-х годов XX века, ознаменовавшаяся для Н.В. Кошелевой началом ее учебы и первыми шагами на профессиональном поприще – это еще и культурная революция в ее мировоззрении, выход в другое художественное измерение, гармония разума и чувств, рождающая новый музыкальный язык. Как и у многих композиторов ее поколения, он находится под влиянием эстетики И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, определившей пульс и дыхание эпохи. Так, Л.Д. Никитина пишет: «И.Ф. Стравинский помог понять, что народная музыка оживает в композиторском сочинении, когда она услышана человеком своего времени, воспринята сквозь призму всего того, чем дышит искусство сегодня. И только тогда в фольклоре раскрываются невиданные богатства, его живая причастность ко всему, что было и есть на земле» [260, с. 159].

Н.Г. Шахназарова, рассуждая о развитии советской музыки, приходит к выводу о том, что приоритетными в этом процессе были «факторы эстетические, а не идеологические» [372, с. 73]. Благодаря этому, интенсивный рост этнических композиторских школ в XX веке во многом отражает эстетические поиски времени и эпохи, когда национальные традиции становятся основными направлениями в их формировании.

У Н.В. Кошелевой гармония внешнего и внутреннего, философия жизни и творчества всегда оставались по-настоящему народными и главными в музыке. Открытость, искренность и эмоциональная щедрость становятся неизменными символами ее музыкального высказывания, понятного и близкого для публики в отдаленных мордовских селах и деревнях, к которой композитор по сегодняшний день продолжает выходить в своих концертах. На одном из них присутствовал и Б.Н. Трубин, который специально для этого приехал из Казани, чтобы поддержать свою ученицу.

Большое влияние на формирование профессиональной и человеческой индивидуальности Н.В. Кошелевой оказал в годы ее обучения в Казанской консерватории и Н.Г. Жиганов. Она вспоминает о том, что во время обучения принимала участие в экспедициях, им организованных, целью которых была

запись ранее неизвестных образцов устного народного творчества. Л.Д. Никитина отмечает: «Новое поколение композиторов выросло в атмосфере фольклорных поездок. Р.К. Щедрин, С.М. Слонимский, А.Я. Эшпай, В.А. Гаврилин, Ю.М. Буцко... Все они еще в студенческие годы путешествовали по стране и собирали песни, без которых их собственное творчество наверняка было бы совсем иным» [260, с. 159].

Это продолжилось и в последующие годы, когда композитор вернулась на родину и продолжила образование в аспирантуре научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики по специальности «Фольклор народов СССР». Она пишет: «Каждый год мы, аспиранты, ездили в экспедиции по мордовским селам собирать фольклор. ... Хозяева были пожилыми людьми, интересными собеседниками, знали хорошо фольклор, традиции, обычаи» [192, с. 79].

Отсюда в музыке Н.В. Кошелевой есть ряд мелодий, заимствованных из этих источников, либо взятых из других авторских сборников. Так, в хоровом цикле «Девичий венок», в его первом номере используется песня «Кува редяви тундонь чись» («Как примечается весенний день»), опубликованная в антологии «Памятники мордовского народного музыкального искусства», «Мордовские песни» включают мелодии и слова из фольклорного собрания Л.П. Кирюкова. Большим объемом исследовательского материала отличается и вокально-хореографическая сюита «Мордовская свадьба», состоящая из Пролога и трех частей, в основу которых легли народные мокшанские тексты. Хоровые и вокальные произведения Н.В. Кошелевой 70-х годов находятся в русле «новой фольклорной Волны» (тенденции, весьма характерной для советской музыки 60-70-х годов), — отмечает А.И. Макарова [230, с. 101].

В дальнейшем, расширяется диапазон ее творческой деятельности, возникают новые этнопедагогические проекты. Произведения Н.В. Кошелевой вошли в различные сборники для школьников и юных музыкантов. Это — «Детские пьесы композиторов Мордовии», «Педагогический репертуар для фортепиано мордовских композиторов», «Фортепианная музыка композиторов

Мордовии», «Мордовская музыка в начальной школе» и другая учебно-методическая и хрестоматийная литература.

И.С. Кобозева так отзывается о некоторых фортепианных миниатюрах: «Зарисовки» Н.В. Кошелевой – яркие жанрово-бытовые картины жизни. Автор «Зарисовок» не обращается непосредственно к мордовским фольклорным источникам, но общий эмоционально-психологический строй музыки, специфическая характерность ее выразительности отмечены ... самобытностью. Интонационная, ритмическая, гармоническая логика развития пьес опирается на народную...» [174, с. 7-8].

Кроме конкретных задач, связанных со знакомством учащихся с характерными чертами народной музыкальной лексики, в «Зарисовках» есть определенные трудности, преодолевая которые исполнитель приобретает навыки овладения различной инструментальной фактурой. Среди них – аккордовые последовательности с мелодией в верхнем голосе, подголосочная полифония, переходящая из одного регистра в другой. Особую важность имеет воспитание ритмической устойчивости в синкопах, при варьировании попевочных интонаций, таких как две «шестнадцатые» - «восьмая» и наоборот, в широко используемом приеме *ostinato*, который имеет не только определенный художественный смысл, но и позволяет овладеть техникой ровного фортепианного звучания.

Разнообразно штриховое решение этих пьес. Яркая стилистическая канва наполнена лирическими темами, требующими устойчивого владения *legato*, прерываемого маркатированными эпизодами, предполагающими также и тембровое разнообразие в звучании инструмента на фоне бурдонирующих квинт в басовом регистре.

Все это, в совокупности, воспитывает и поддерживает чувство глубокой привязанности к родной культуре, ее музыкальному языку, вносит в этот процесс авторскую ноту высокого духовного стремления. Н.В. Кошелева пишет: «Изучать язык надо начинать с малых лет как любое серьезное дело. С колыбельной песни матери. Любовь к языку может прийти через его знание» [192, с. 110-111]. Активна гражданская позиция Н.В. Кошелевой и в просветительской работе,

благодаря которой возникли новые формы в развитии этнической музыкальной школы: творческие встречи, концерты и презентации.

В своей музыке Н.В. Кошелева прошла путь от прямого цитирования мелодий, ритмов, напевов до более значительных смысловых прочтений музыкального материала, который отличался попытками глубокой трансформации фольклорной стилистики.

*Профессионально-эстетические* принципы мышления Н.В. Кошелевой, как отмечает Н.Е. Булычева, «позволяют говорить о формировании в целом в мордовской музыке неких общих творческих принципов композиторской школы, что в свою очередь может свидетельствовать о завершении значительного периода в истории мордовской композиторской музыки, находящейся в наши дни в преддверии нового содержательного этапа – этапа творческой зрелости» [63, с. 12].

Это мнение высказала ранее и Н.М. Ситникова, давая оценку профессиональному музыкальному искусству Мордовии в одном из своих очерков начала 1970-х годов: «Мордовская профессиональная музыка в настоящее время испытывает процесс интенсивного роста и обновления. Сущность его — в стремлении преодолеть некоторую скованность традиционного стиля, расширить жанровые и выразительные возможности национального музыкального искусства» [319, с. 120].

Такая динамика была связана с укреплением профессиональных позиций, которые стремительно и прочно завоевывали музыкальные высоты. Рядом с Н.В. Кошелевой работали музыканты старшего поколения и ее современники: Г.Г. Вдовин, Н.Н. Митин, Г.И. Сураев-Королев, С.Я. Терханов, а также более молодые авторы Е.В. Кузина, Г.Г. Сураев-Королев, Е.В. Уварова, М.Н.Фомин.

Расширился смысловой и жанровый диапазон написанных произведений, в них наметились направления в развитии индивидуальных приемов композиторского письма, определились стилистические предпочтения, выработался подход к освоению этнических ценностей. На этом подъеме, ознаменовавшем новый этап в музыкальном искусстве Мордовии, возникла

особенная атмосфера созидания, которая осуществила качественный переход к интенсивному освоению собственного культурного богатства.

Л.Р. Мухаева, анализируя эту ситуацию, отмечает широту и размах смысловой палитры сочинений, их насыщенную драматургию, национальное и, одновременно, интернациональное звучание, выраженное в подборе тем, в образном строе, в жанровых приоритетах, их синтезе, в стилистических параллелях и взаимодействиях. Она пишет: «Содержательную сущность произведений этого времени музыковеды видят в открытой эмоциональности, образной яркости, ощутимой контрастности. Поэтому, весьма показательно возрождение в новых формах тенденций романтического искусства с их личностным типом высказывания, стремлением к возвышенным идеалам» [251, с. 114]. Для Н.В. Кошелевой это время стало источником формирования собственного музыкального мира, связанного со стремлением понять и освоить это пространство, занять в нем свое уникальное и особенное место.

В этой связи, при определении природы и смысла творческой индивидуальности Н.В. Кошелевой, ее *профессионально-эстетические* качества непосредственным образом входят в *природно-этические* сферы, обозначающие совокупность исследовательских ракурсов, являющихся объективными обстоятельствами этнического пространства и его особенностей. Высокий уровень композиторской техники, удачные и стилистически точные обработки фольклорных мелодий и народных текстов, грамотный выбор сюжетных решений, обращение к мифологическим, сказочным, историческим темам, поэтическая лирика и другие характеристики ее музыки обращают внимание на условия «взросления» и «воспитания», сопровождающие биографию каждого человека в искусстве.

*Природно-этические* сферы и их смысловое разнообразие, нашли свое выражение в индивидуальном мировоззрении композитора и во многом связаны с *женским архетипом* в пространстве Волго-Уральского региона. Евразийское начало, объединяющее финно-угорские, тюркоязычные и индоевропейские региональные сообщества, показывает их родственные черты, отражающие

древнюю этническую природу. В.С. Операй в этой связи указывает на то, что «во все времена у всех народов женщина соблюдала и обеспечивала преемственность этнокультурных, нравственных и религиозных устоев» [266, с. 19].

У мордвы, как отмечает В.М. Тихонова, «высокий статус имела и жена главы семейства – *кудазорава* (м.), *покипява* (э.) (главная хозяйка). Эффективность домашнего хозяйства, атмосфера внутри семьи, характер взаимоотношений между ее членами, самосодержание семейно-бытового уклада во многом зависели от ее характера и личных качеств. Она управляла и распоряжалась всеми женщинами. Все члены семьи ее почитали и слушались» [345, с. 160].

Близость Н.В. Кошелевой к своим истокам во многом предопределена древними архаическими представлениями мордовского народа о женском начале, как об одном из самых важных для этнического времени и бытия. Женщина-мордовка олицетворяет собой активность и деятельность, проявляемые в семье и в обществе. Ее энергия и независимость связывается с религиозными верованиями мордвы, возводящими женский род в пантеон языческих божеств, которые распространяют свое благотворное, сочувствующее и облагораживающее влияние на людей. «Расширение культурного пространства связывается у мордвы с активностью женщины, которая, по разным мифологическим вариантам, отодвинула небо, задевавшее за трубы, кочергой (у эрзи) / сковородкой (у мокши) или разозлила своими упреками в том, что весь дым при топке печи идет в избу, самого Бога, который поднял небо выше», - отмечает Т.А. Шигурова [380, с. 27].

В мифологическом сознании мордвы божественная сущность женщины сосредоточена на ее материнстве, сохранении домашнего очага, оберегающем и покровительствующем отношении к близкому. Женские лики мордовской мифологии – это, прежде всего, Мать Земля и все, что связано с ней. «Мордва почитала Землю как божество, олицетворяло ее и приписывало человеческие черты и свойства. В песнях и заговорах дается антропоморфный образ Хозяйки Земли – Матор авы ... Зафиксированы указания на существование у нее дома, хозяйства и детей», - пишет Н.Г. Юрченкова [389, с. 55].



Среди других персонажей мордовской мифологии, женский облик имеет повелительница стихии воды Ведь ава. В ее власти было послать живительную влагу на землю, благополучно собрать богатый урожай, помочь в деторождении, обрести любовь, излечиться водой от болезни. Кроме того, к наиболее почитаемым божествам относилась Норов ава – покровительница поля, другие, такие как Вирь ава, была хозяйкой леса, Варма ава властвовала над ветрами, а Тол ава – над огнем. Всеобщей матерью считалась Анге-Патяй, в образе которой уловимы сопоставления с древнегреческой богиней Герой и богоматерью девой Марией.

Существовали и другие божества, выразительно и гармонично рисующие представления древних людей о вечных ценностях, сопровождающих их жизнь и ассоциирующихся в человеческом сознании с конкретными персонажами. Это – хранители дома Куд ава, Юрт ава (э.), Юхт ава (м.), весь двор оберегала Карда зава (э.), Калдыз ава (м.) управляла хлевом, Перь ава (м.) охраняла гумно, Авын азыр ава (э.) – овин. Домашний очаг находился под божественной властью Каштом авы, Каштомонь кирди (э.), Пянакуд авы, Пянакуд азор авы (м.). Была даже своя богиня у бани, которая находилась в едином хозяйственном комплексе двора – Баня ава, Баня кирди [387, с. 44].

Теплота и живая человеческая природа этих языческих богинь делает их образ динамичным, воспринимаемым в простом и доступном каждому виде, что предельно сближает их сакральное предназначение с бытийным существованием обычного человека. Отсюда в них хранится и в дальнейшем оживает богатая фольклорная память, которая становится неотъемлемой частью повседневной культуры. Она формирует мышление и сознание, настраивает их на определенное восприятие действительности и отражается в музыкальных образах и средствах выразительности многих поколений.

В музыке Н.В. Кошелевой мифологические мотивы часто связаны со сказочным миром, являющимся частью ее собственного представления о его художественной природе. Благодаря этому формируется система авторских предпочтений, основанная на интуитивном ощущении насущного и должного,

когда иллюзорно и бессознательно воспринимаемый в начале жизненного пути образ культуры переходит в совершенно новое качество - собственного видения этого явления в искусстве. Поэтому в произведениях композитора, имеющих прямое отношение к мордовским легендам и сказкам, так много женского начала.

Это находит свое отражение в музыкальных сказках «Серебряное озеро», «Козни Ведявы», «Кудатя», «Мордовская легенда». Изобразительная и смысловая канва этих спектаклей во многом основана на полифоническом звучании символических образов Добра и Зла, которые ассоциированы с конкретными действующими лицами и их музыкальными характеристиками. Так, в пляске и хоре колдуний из «Серебряного озера» показ темных сил, по мнению И.Е. Молоствовой, не лишен этнического колорита и эффектно подчеркивается элементами народного музыкального искусства. Злым колдуньям «композитор не отказывает в гармоническом, национальном по духу звучании, лишь усиливая диссонантность аккордов (остающихся генетически родственным народно-ладовой гармонии), обостряя ритмику, акцентнику народной пляски...» [244, с. 55] (См., Приложение № 1, № 2).

Кроме того, в этом наблюдается особый композиторский прием – использование танцевальных жанров для отражения тонких психологических переживаний своих героинь. И.Е. Молостова указывает на этот факт, опираясь на особенности музыкальных портретов простой мордовской девушки Уняжи, покровительницы леса богини Вирявы, ее дочери Цяцяни. Их выразительность, грация и пластика сотканы из романтической полетности вальса, наиболее точно создающего светлую и радостную атмосферу сказочного мира. «Идея вращения, заложенная в вальсе, максимально близка характеру народного мордовского мелодизма, для интонаций которого свойственно как бы кружение в рамках трихордового звукоряда (в национально-этническом сознании – идея вечной жизни)» [244, с. 54].

Похожее отношение к сказочным и мифологическим женским образам в музыке Н.В. Кошелевой выражает также И.А. Галкина с той лишь разницей, что обращает внимание на богатство мелодических линий в развитии темы Добра,

которые стилистически подчеркивают положительность и чистоту Вирявы, Байки и Цяцяни. Философская глубина «Серебряного озера» становится значительно яснее от того, что этим героям композитор «дарит удивительные по красоте песенные мелодии, структурно-ясные и гармоничные» [98, с. 25]. В противоположность, злодейка Ватырка и Инекуй наделяются как бы «распадающейся», не имеющими возможности собраться в гармоничное целое грубоватой мелодике, наполненной отрицательным смыслом.

Духовная взаимосвязь композитора со сказочными персонажами и мифологическими героями мордовских легенд выражает его первоначальное восприятие этого мира. Оно идет вслед за детскими впечатлениями, полученными во время «вслушивания» в красоту и особенности звучания мокшанского фольклора, а вместе с ним, в простые по содержанию и, одновременно, глубокие по смыслу мордовские сказки. В них бессмертные языческие боги и богини живут такой же жизнью, что и простые люди, и от этого воспринимаются, как нечто естественное, продолжающееся в настоящем бытии, формируя эстетические принципы будущего.

Женский архетип мордовских мифов, легенд и сказок имеет яркую и выразительную этническую линию и обладает значительными эмоциональными и психологическими красками. Среди них эпическая история о дочери пастуха, девушке Алдуне, не пожелавшей стать невестой Грома, о злой волшебнице Варде, о девочке Серебряный зубок, о богине Ведяве и о многих других женских образах мокшанской и эрзянской фольклорной традиции. Степень их психологического и творческого воздействия на внутренний мир человека, только начинающего свой жизненный путь, значительно возрастает, когда он впервые знакомится с ними среди красот мордовской природы. Мифологические и сказочные персонажи как бы «оживают», становятся близкими и понятными, создают общую тональность детства, создавая индивидуальное восприятие пространства и времени в этнической вертикали.

Для Н.В. Кошелевой этим местом на протяжении всей ее творческой биографии было родное село Вертелим, лес, поле и воздух, которые наполняли

пространство волнующими сознание сюжетами. Окружающая реальность становилась декорациями к воображаемым спектаклям, разыгрываемым наяву либо в фантазийной форме: «Каждый праздник в селе был удивительно красочный, с песнями, частушками, плясками. Это запечатлелось во мне, в моем сознании на всю жизнь» [192, с. 70].

Отсюда возникла прочная преемственность, которая не могла не найти своего отражения в дальнейшем творчестве композитора. Она напоминает о себе в Сюите по мотивам народных сказок, где первые два номера посвящены мордовской девушке Уняже и называются «Уняжа» и «Песня и танец Уняжи». Ее музыкальные черты проявляются в традиционном для Н.В. Кошелевой проникновенном лирическом стиле с преобладанием распевной мелодической линии, начинающейся с интонации сексты, близкой к жанру романса (См., Приложение № 3, №4).

В Сборнике детских пьес «Лесная сказка», где автором были сделаны переложения для фортепиано из различных спектаклей, в том числе из «Серебряного озера», «Куйгорожа», «Кудати» и других, есть номера, относящиеся к женским сказочным образам. Это – «Хор колдуний», «Пляска колдуний», «Танец стряпух», «Хоровод подружек», «Кувшинки» (См., Приложение №5, № 6, № 7). И.А. Галкина пишет: «Лесной» сказка называется не только потому, что ее герои звери и растения. По древним поверьям мордвы, все, что окружало людей – деревья, река, лес, небо – было живое и имело своих волшебных покровителей ... Вот в музыкальных пьесах Нины Кошелевой кувшинки, оказывается, совсем даже не цветы, а заколдованные девушки...» [95, с. 5].

Музыкальные краски, которыми композитор рисует женские мифологические образы, выражают стремление автора наиболее интересно раскрыть их своеобразие и фольклорную изысканность. В этом есть индивидуальное прочтение древней архаики, ее перенесение в современную творческую реальность и рождение нового женского образа. «Взаимодействие мифа и музыки как феноменов эстетического бытия связано с ролью мифа в

построении образа мира, выраженного в музыкальном произведении. Художественно-эстетическая мысль о мире и человеке, переданная в образе языком звуков и интонаций (эмоция-смысл), находит себя в соответствующей музыкальной конструкции, которая, несмотря на возможную внешнюю асимметричность, является целостной. Таким образом, эстетическое бытие мифа и музыки связано с двумя основополагающими принципами: выразительность образа и красота формы», - пишет О.Ю. Осадчая [269].

Серьезным потенциалом для определения *природно-этической* сущности творчества Н.В. Кошелевой обладает фольклорная и профессиональная поэтическая традиция. В ней образ мордовской женщины становятся лирическим и духовным центром этнической истории, которая связывает в единое целое памятники народной словесности и произведения мордовской литературы настоящего времени.

Пословицы и поговорки наиболее ярко и точно отражают ведущую роль женщины в древнем мире Волго-Уралья, ее важность для сохранения домашнего очага и семьи, способность к объединению и духовное лидерство. В.С. Операй подчеркивает эту особенность, как одну из наиболее показательных характеристик женского архетипа в фольклорной поэтике: «Иньъ ялльъ, йылђас еорор» (умрет мать - высохнет твоя река); «Аталыѓ етем - ярты етем, ньсьлеѓ етем - јкљеѓ етем» (у кого нет отца, тот - полсироты, у кого нет матери - тот круглая сирота)» [266, с. 19].

В устно-поэтическом творчестве древней мордвы особое отношение к женщине, заключается в большом количестве пословиц и поговорок, в которых она является символом всего самого лучшего и значительного, что присутствовало в жизни и быту народов мокши и эрзи: «Без хозяйки (жены) дом - пустой дом», «Семью женщина-мать радует», «Материнское сердце лучше солнца греет».

Слово о женщине - самое существенное, что определяло мировоззрение человека на пути его взросления и проникновения в основы бытия. Оно облекалось в музыкальные формы и, таким образом, входило в повседневный

обиход и становилось выражением этнической модели жизни, подчеркивая всеобщую универсальность женского архетипа в мордовском народном искусстве. Это касается целого ряда песен сказочно-мифологического содержания о девушках Литове, Азравке, Васальге, Стиряве, Сырже, Насилке и их замужестве на небесном божестве. Привязанность к этой тематике отражает не только специфику языческого мышления, она подчеркивает особую привлекательность женщины, способную вызвать благородные чувства у высших покровителей человека.

Женская тема в музыкально-поэтическом фольклоре мордвы не исчерпывается подобными сюжетными решениями. Их образно-семантический ряд расширяется, благодаря острому психологизму балладных форм песенного творчества, описывающих трагедийность жертвоприношения девушки при постройке города, переживания матери о своем ребенке и другие душевные состояния.

В дополнение, Н.Ф. Голованова пишет еще о том, что фольклорная традиция мордвы имеет достаточно примеров песен сказочно-балладного типа, посвященных взаимоотношениям мачехи и падчерицы, которые «драматичны по своему содержанию, часто построены в форме диалога. Сирота при помощи покойной матери выполняет самые трудные поручения. Однако личного счастья и благополучия не получает, как правило, жизнь ее остается без изменений. Победу одерживает мачеха, победа падчерицы только моральная, в восприятии носителей песни» [111, с. 15].

В творчестве современных мордовских поэтов и писателей женские образы занимают значительное место. Эпическая и мифологическая сюжетная канва «Масторавы» А.М. Шаронова отличается яркой галереей божественных и простых человеческих образов, в том числе и женских. Авторский замысел охватывает широкую панораму жизни мордовского народа во всех ее проявлениях. Женские персонажи в этом повествовании не играют второстепенную роль. Так, Паксине причитает и просит высшие силы быть благосклонными к Тюште. Во время его свадьбы богиня Ведява благословляет

молодых на счастливую и долгую совместную жизнь. Символическим событием выглядит и дальнейшая имитация воздушного погребения Паксине на березе на перекрестке двух дорог. Береза в этом случае олицетворяет женское начало в отличие от мужского - их погребальный обряд осуществлялся на дубе.

Эти особенности выстраивают женскую линию в этнической истории мордвы, подчеркивают итог ее земной жизни, противопоставляют всему остальному миру. Н.Н. Вирясова пишет: «Обряд неземного захоронения у мордвы был описан Б.М. Соколовым, А.А. Шахматовым, М.Е. Евсевьевым, Л.С. Кавтаськиным и др. Он использован в фольклорных материалах «Тейтересь паро Карпань Охима» («Девушка хорошая Карпова Охима»), «Поляша», «Старуха Сюмерьге», в сказке «Дуболго Пичай», литературных произведениях «Ульяна Сосновская» [76, с. 17].

Интересны и самобытны сказочные женские персонажи в поэме В.К. Радаева «Гюштя». Среди них, отличающихся высокой степенью художественности, можно назвать колдунью Келякшу, ведунью Везор бабу, а также чудесную птицу-воровку. В «Эрьмезе» Я.Я. Кулдыркаев создает типичное, имеющее явные черты сходства с Бабой Ягой действующее лицо – Сыре бабу. Она обладает и сопутствующей ей динамикой и атрибутикой – обедом на дальнюю дорогу и талисманами – кусочком железа и кусочком камня.

В целом, романтическая увлеченность образом мордовской женщины ощущается и в стихах В.А. Гадаева: «Над колодцем облака нависли, / След по снегу вьется кружевной. / На заиндевелом коромысле / У мокшанки два ведра с водой. / Шамурвай - малиновое пламя. / А на поясе - гляди, народ! -/ Погремушка с алыми кистями./ Снег хрустит. Красавица идет» [90].

Фольклорная и профессиональная поэтическая традиция, обращенная к особенностям женского архетипа в этнической культуре Мордовии, нашла свое воплощение и в музыкальном мире Н.В. Кошелевой. Многочисленные страницы ее творчества связаны с вокально-хоровыми жанрами и испытывают на себе влияние народной поэтики. Для голоса и фортепиано на народные слова написана «Мадинь, удинь а урякай» («Легла, вздремнула невестка моя»), к этому же ряду

относятся «Никоноронь Катанясь» («Никонорова Катюша») и «Гаройть Маряц» («Герасимова Марья»), «Мокшанские песни» для голоса и струнного квартета, «Народный триптих» для аналогичного состава, где все части имеют символическую этническую краску и называются: 1) «Вара» («Варвара»); 2) «Марлюня» («Яблонька»); 3) «Сюмерьге баба» («Старуха Сюмерьге»). Другим важным элементом женской фольклорной основы произведений Н.В. Кошелевой служит образ березы, как священного дерева мордвы, к которому автор обращается в «Пандо прясо од килей» («На горе молодая береза») и в одной из «Мокшанских песен» - «Луганяса келуня» («На лугу березонька») (См., Приложение № 8, № 9).

В сочинениях для хора авторская индивидуальность Н.В. Кошелевой раскрывается через ставшее для нее традиционным, обращение к народным текстам. Среди них – «Коляда», «Туян тядакай» («Уйду, матушка») и «Девичий венок». Помимо этого, многие из хоровых опусов исполняются женским составом, включая и произведения духовного содержания, такие как «Мзярда Шкайти ломаньц моли» («Когда человек приходит к богу»), «Вай, Иисус» («О, Иисус») на слова В.И. Нестерова, «Алянке минь» («Отче наш») в переводе В.И. Мишаниной, «Мирские молитвы» в соавторстве с Г.В. Бутыревой. В других произведениях, написанных для смешанного хора, часто солируют женские голоса. Это – «Туян, тядакай» («Уйду, матушка») с партией меццо-сопрано, «Да будет имя Твое» (текст Г.В. Бутыревой) где первый номер «Господи, Боже мой!» доверено исполнять сопрано в сопровождении хора (См., Приложение № 10, № 11, № 12, № 13, № 14).

В кантате «Мордовские песни», в которой также звучат народные слова, композитор отдает солирующую партию женскому голосу в четвертой части «Вирьса» («В лесу»). С.С. Молина определяет ее, как песню-плач, который «исполняет меццо-сопрано соло на фоне хорового вокализа без сопровождения. Поэтический народный текст рассказывает о грозе и пожаре в лесу. Молния спалила дубок, одинокая береза горько плачет» [243, с. 6]. Здесь композитор вновь обращается к символическому обозначению березы, как женскому началу,



тоскующей и оплакивающей свою горькую участь. Эта печаль максимально приближена в выразительных средствах к народному песенному колориту за счет подголосочной полифонии в хоровом сопровождении, через которое проходит партия солирующего голоса.

Большое значение в сочинении произведений вокально-хоровых жанров Н.В. Кошелева придает языку и слову, как одному из важных средств передачи эмоционального и духовного состояния. Поэтому в ее музыке так много красок, связанных с использованием народной поэзии, памятников словесности, сохраняющих колорит мокшанского фольклора. Отсюда в ее творческой мастерской живо и всегда искренне соединяются в единое целое память сердца, привязанность к женскому бытийному началу, как к первооснове жизни. Не случайными оказываются поиски и находки стихотворных текстов, которые принадлежат перу женщин - Г.В. Бутыревой, В.И. Мишаниной и другим авторам.

Н.В. Кошелева так отзывается об этом: «В.И. Мишанина – талантливый драматург, человек яркий, с мощной энергетикой, обостренным чувством справедливости. У нас много общего с ней во взглядах на творчество, пути и проблемы развития национальной культуры. Но наши встречи не проходят без острых, принципиальных споров и дискуссий» [192, с. 85].

Женские образы вокально-хоровых сочинений Н.В. Кошелевой возникли и благодаря поэтической лирике С.В. Кинякина. Это – «Аф апрякан эсот» («Не упрекаю тебя»), «Сембодонга мазыняй» («Самая красивая»). Некоторые из песен написаны на тексты М.С. Моисеева – «Стирень виденьцама» («Девичье признание»), «А мон кельгса вкять» («Я люблю одного») и других литераторов.

Среди них также можно назвать И.М. Девина, на стихи которого она сочинила свою первую песню на мокшанском языке «Панжи лайме порась» («Когда цветет черемуха») в 1979 году. «Это первая песня, которая неожиданно стала популярной, поистине народной. Для композитора – это высшая награда, если народ считает эту песню своей», - пишет в воспоминаниях Н.В. Кошелева [192, с. 70].

Давние профессиональные отношения связывают композитора с поэтом, прозаиком и журналистом И.Н. Кудашкиным. Для Н.В. Кошелевой важным условием их творческого сотрудничества стала глубокая народность поэта, его естественная потребность в лирическом высказывании: «Слушая выступления Ивана Никитовича перед разной аудиторией, я убедилась в том, насколько глубоки его знания родного языка, народной жизни. ... Меня привлекла необычайная лиричность и песенность его стихов, поэзия, идущая из самого сердца» [192, с. 82-83].

В целом, вокально-хоровое творчество Н.В. Кошелевой – это одно из самых ярких событий в музыкальном искусстве Мордовии. Композитор создала свой особый мир, в нем ощущается свежесть фольклорных традиций и мастерское владение техническими приемами в передаче их красоты и самобытности.

Женское начало, его чувственная материнская природа угадывается в музыке Н.В. Кошелевой, посвященной детям. Ее искренность, обаяние, простота и изысканность ощущается, как тонкая психологическая тональность, в которой есть место разнообразным проявлениям возраста, характера и ситуации. И.А. Немировская пишет: «Материя детской психологии, детских эмоций, настроений, характеров требует ювелирно тонкого аналитического инструмента ее художественного постижения и воплощения. Любой человек, вглядывавшийся в спокойное детское лицо, даже лицо новорожденного, не раз отмечал в нем серьезное, глубокое, даже мудрое вопрошание и в то же время странное таинственное знание, непонятное взрослому» [254, с. 162].

Почти все «детские» опусы Н.В. Кошелевой написаны на мокшанском языке, включая и сопутствующую им музыкальную терминологию. Так, в «Кафта ёжуфт» («Два хитреца») рассказывается о мальчике, который ловит рыбу на речке и поет песенку, сопровождаемую характерными кварто-квинтовыми интонациями в мелодии и в сопровождении. В «Катоня» («Котенок») исполнителю доверено самому изобразить мяуканье, ограниченное лишь ритмической основой песни (См., Приложение № 15, № 16, № 17, № 18).

Женская скорбь слышится в «Плаче об отце» из оратории «Песнь о воинской славе» (1985), в «Вокализе памяти погибших в Беслане» (2004), в «Солдатских вдовах» из кантаты «Эхо войны» (2005). Духовным величием проникнут мелодизм кантаты «Кому поют колокола», возникшей от оглушительного, со слов самого автора, впечатления от личности Ф.Ф. Ушакова, в котором есть, по выражению С.С. Молиной, «познание Бога, искупление грехов, единение с природой» [243, с. 11].

В инструментальной музыке Н.В. Кошелевой женские образы олицетворяет любовь, духовную сущность, материнское начало и сопровождают композитора на протяжении всей ее жизни. Так, героика и лирика пронзительно и в то же время величественно звучат в музыке балетной сюиты (1979), а затем и балета «Алена Арзамасская» (2001). Но, пожалуй, особым обаянием образов, «лица не общим выраженьем» отличается Сюита «Женские портреты» (2001). Их внутренняя эмоциональная сила раскрывается в стремлении композитора почувствовать и представить настроение и пластику работ мордовского скульптора С.Д. Эрзи, создать вокруг них ауру женственности, нарисовать ее музыкальными красками. Помимо красоты и мастерства, которые были отмечены в многочисленных рецензиях на это сочинение, в них есть и заметное единство профессиональных мнений. В.И. Казенин высказывается так: «... в музыке Кошелевой современная техника письма органично соединена с глубинными традициями ее народа». У Ю.С. Корева: «Такое бесконечное мелодическое развитие, естественное, как тропинка в поле вьется.... И превосходно оркестрована, просто, но очень изысканно...» [97].

Из большого количества скульптурных работ С.Д. Эрзи, посвященных женщине, Н.В. Кошелева выбрала те из них, которые отражают главные этапы ее жизненного пути. В этой обобщенности скрыт глубокий философский смысл, вечная тема человечества: «Утро», «Юность», «Любовь» и «Портрет матери» (См., Приложение № 20, № 21, № 22, № 23). Изобразительное решение каждой из этих пьес подчинено ее смысловому значению. И если первые из них, «Утро» и «Юность» выдержаны в светлых песенных тонах и более подвижных темпах, то

вторая половина цикла, «Любовь» и «Портрет матери» приобретают более сочную мелодическую окраску, проникнуты насыщенным лиризмом, переходящим в возвышенное, гимническое звучание в последнем номере сюиты.

«Женские портреты» имеют несколько переложений, отличных от оригинального оркестрового варианта: для струнного квартета, а также для фортепиано. В последней версии фактура первого номера разложенными аккордовыми звучаниями передает зыбкость и прелесть пробуждения. На фоне их сопровождения, состоящего, в дальнейшем, из переливов шестнадцатых или их мерном движении, струится нежная мелодия, исполняемая, преимущественно, в октавном изложении. Вторая пьеса «Юность» - игрива и танцевальна, в ней преобладает легкая трехдольность, которая ярко и звонко подчеркивает молодость и свежесть музыкального характера, бравурность его мелодики в последних тактах окончания.

«Любовь» пронизана чувственностью и глубокой песенной лирикой. Ее эмоциональный настрой нетороплив и от этого особенно искренен. Кажущаяся бесконечность мелодической линии достигается переменностью в размере и, от этого, музыка отличается свободой, плавностью и отсутствием строгих структурных рамок. «Портрет матери» - это финал всего цикла, его главная мысль. В ней автор вновь приходит к началу всех начал – таинству рождения, святости женщины, дающей жизнь. Поэтому первоначальная тема, написанная в диапазоне квинты-сексты, варьируется и в конце пьесы приходит к новому музыкальному материалу, достигающему апогея в *Maestoso*. И.А. Галкина пишет: «В музыке Н.В. Кошелевой «Утро» и «Юность» - воплощение свежести, весеннего пробуждения, «Любовь» - глубокое, сильное, всепоглощающее чувство, упоенность жизнью, «Портрет матери» - философское обобщение творящего начала» [92, с. 74].

Таким образом, *природно-этические* сферы творческой индивидуальности Н.В. Кошелевой находятся в тесной взаимосвязи с женским архетипом, одним из древнейших символов Волго-Уральского региона. Этот самобытный и разнообразный в своих проявлениях феномен позволил композитору создать

яркие и красочные женские образы, которые имеют большую эмоциональную и психологическую силу. Среди них особое место занимают сказочные и мифологические персонажи, их живые музыкальные характеристики, в которых соединение древней фольклорной традиции и современных средств музыкальной выразительности, дают возможность ощутить объем и выразительность авторского мышления.

Это нашло свое отражение в музыкальных спектаклях на сказочные сюжеты, в которых Добро и Зло имеют конкретное женское начало. Оно основано на знании устной фольклорной традиции, народной мелодики и ритмики, которые невозможно «выучить», это свойство этнического характера, глубоких культурных взаимосвязей.

Индивидуальное ощущение музыкально-поэтического пространства мордовской культуры является важным источником для творческих опытов композитора. В них галерея женских образов представлена образцами фольклорных текстов, сохраняющих разнообразие сюжетных линий, подлинную народную основу, которая становится для Н.В. Кошелевой ориентиром в работе над произведениями в жанрах вокально-хоровой музыки.

Важные подробности этого процесса связаны с профессиональной деятельностью поэтов, писателей, публицистов, литераторов, чей внутренний мир духовно созвучен музыкальному мышлению Н.В. Кошелевой. В этом контексте звучит не только поэтическая метафора, в нем возникает ее исповедальная, лирическая нота. Она ясно, с тонкими психологическими оттенками читается в детских хорах, песнях, инструментальных пьесах и других сочинениях.

*Профессионально-эстетические* принципы Н.В. Кошелевой основаны на единстве этнического и академического, что всегда являлось доминирующим элементом ее музыкального почерка и стиля. Культурные ориентиры пространства и времени, традиции мордовской и региональной композиторской школы, всегда оставались для нее камертоном творческого поиска, критерием высокого профессионального мастерства.

Художественный облик Н.В. Кошелевой возник в результате процессов, формирующих мышление и сознание композиторов ее поколения, собственного музыкального пути каждого из них. Доминирующая роль национально-этнических мотивов, их живой колорит определяли художественный облик многих авторов. Поэтому развитию *профессионально-эстетических* принципов Н.В. Кошелевой сопутствуют многочисленные проекции, отличающиеся большим разнообразием самобытных оттенков, уникальными и специфическими частностями. Отсюда рождается гармония сознания, мышления и бытия, которая звучит в сокровенных глубинах души и сердца, оставаясь манящей тайной для окружающих.

### **3.3 ГЕРОИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ В МУЗЫКЕ БАЛЕТА «АЛЕНА АРЗАМАССКАЯ»**

Героическое и лирическое в творчестве Н.В. Кошелевой обозначают весомые основания ее творческого мировоззрения и представляются в виде эмоциональных и духовных ориентиров. Они отличаются яркостью образных сфер, историко-эпической глубиной, подчеркивают масштаб и своеобразие музыкального мира композитора.

Это непосредственным образом связывается с универсальностью этнического мышления, в котором героика и лирика являются важными изобразительными величинами. Их особый культурный статус, воспринимаемый как неувядающая ценность, дает возможность ощутить взаимосвязь пространства и времени в различных творческих воплощениях. В неповторимой этнической мозаике Волго-Уральского региона историко-эпическое наследие каждой из народностей отличается большим разнообразием героических легенд и сказаний, сопровождаемых тонким лиризмом сюжетных линий, подчеркивающих глубину и психологизм их содержания.

Так, в удмуртском фольклоре есть многочисленные песни о богатырях-батырах, в марийском эпосе - легенды о храбром воине Чоткаре и предводителе народного движения Сасканае. Развернутая поэтическая форма татарского «Идегея», его историческая глубина окрашены лирическими эпизодами, утонченно рисуящими мысли и чувства героев. В этническом наследии мордвы сохранились сказания о великом царе Тюште, ознаменовавшем «золотой век» в ее истории.

Памятники древней словесности, их живая и динамичная природа, полифонизм героики и лирики, всегда оставались источником замысла и вдохновения для этнических композиторских школ. В этом смысле творческая вертикаль Н.В. Кошелевой выстраивается в гармоническом единстве с основными направлениями в развитии профессионального музыкального искусства не только Мордовии, но и всего региона в целом. Эстетика ее героических и лирических образов выросла и сформировалась под влиянием общих универсальных тенденций, ведущих к поиску этнической индивидуальности и средств ее музыкальной выразительности. «Философия подвига тесно связана с идеологией, с философией мифа, с философией религии и герменевтикой. Изучая функции подвига как культурно — психологического феномена, мы тем самым отвечаем на острейшую потребность современного гуманитарного знания в самоанализе человека, в раскрытии тайн его сознания и поступков, в самой сути созданной им культуры», - пишет А.В. Трофимова [351]. Исторические и лирико-эпические сюжеты, их появление в музыке композиторов Мордовии, Удмуртии, Татарстана, Башкирии и других республик были вызваны стремлением почувствовать собственную этническую природу, прикоснуться к ней, как к главной ценности бытия и обусловлены желанием войти в этот мир его первооткрывателями, создать новые культурные пространства.

Наиболее ярко героические и лирические мотивы звучат в сочинениях для музыкального театра. У Ф.З. Яруллина в 30-е годы возник замысел первого татарского балета «Шурале» («Леший»), у Н.Г. Жиганова – оперы «Качкын» («Беглец»). У него же - тема человеческого подвига раскрывается в опере-поэме

«Джалиль». Пафос гражданской позиции автора и его героя озвучены подлинными стихотворными текстами, читаемыми со сцены во время действия.

Среди произведений башкирских композиторов - первые национальные оперы «Хакмар» М.М. Валеева (1940; вторая редакция написана совместно с Н.И. Пейко и называется «Айхылу», 1943), «Мэргэн» (1940) и «Ашказар» (1944) А.А. Эйхенвальда и др., башкирский балет «Журавлиная песнь» Л.Б. Степанова (1944) и более поздние творческие опыты – опера «Салават Юлаев» (1955), «Шаура» (1963), «Волны Агидели» (1972) З.Г. Исмаилова и сочинения других авторов [249, с. 60]. В марийской музыке история национального оперного театра начинается с оперы «Акпатыр» (1963) Э.Н. Сапаева. Балет «Лесная легенда» написан несколько позже, в 1971г., композитором А.Б. Лупповым. В Удмуртии первой оперой стала «Наталь» (1961) Г.А. Корепанова. В этом же году появился и первый балет «Италмаз» (1961) Г.М. Корепанова-Камского. В музыкальном искусстве Чувашии – это балет «Сарпиге» Ф.С. Васильева (1970) и его же более позднее сочинение в этом жанре – балет «Арзюри» (1975).

Красота, свежесть и глубина устной народной традиции, эпическое своеобразие ее героики и лирики естественным образом повлияли на появление жанров оперы и балета в творчестве мордовских композиторов. Открытие новых музыкальных пространств, обретение собственного культурного статуса в окружающем социуме – все это способствовало тому, что этнические традиции наиболее ярко могли быть выражены при обращении к славным страницам национального прошлого, к сказочным или мифологическим сюжетам, к другим актуальным темам. Духовный мир героев, их социальная и психологическая экспрессия, становились важным лирическим дополнением масштабных народных сцен, драматургически расширяя их содержание.

В этом контексте героические и лирические сферы музыки Н.В. Кошелевой являются продолжением смыслового универсума этнических композиторских школ Волго-Уральского региона. Ее творческие приоритеты определены направлением, заданным Л.П. Кирюковым в его первых опытах по созданию мордовской национальной оперы.



Музыкальная драма «Литова» является важным элементом в построении этнической вертикали в музыкальном искусстве Мордовии. Выразительность образных сфер музыки Л.П. Кирюкова и драматургии П.С. Кириллова во многом определили пути развития творческой фантазии последующих поколений мордовских композиторов.

Не случайным кажется и выбор сюжета, где главным действующим лицом является простая мордовская девушка Литова. Н.М. Ситникова пишет: «Литова – в центре музыкальной драмы. Ее характер раскрывается в музыке особенно многопланово. В ариях, песнях Литовы есть женственность и сила, скорбь и героика» [320, с. 57]. Яркость и романтический ореол ее сценического облика, внутренняя готовность к подвигу и жертвенность делают этот персонаж наиболее привлекательным с точки зрения его духовных устремлений, динамики драматического действия. Этот ракурс связан с особой ролью женщины, ее ведущим началом в древнемордовской архаике, образом, «перешагнувшим» мифологический и сказочный рубежи и ставшей героиней народного движения, символом мужественности и верности своим идеалам.

Прообраз девушки Литовы – реальное историческое лицо, Алена Арзамасская, предводительница восстания крестьян, сподвижница Степана Разина, потерпевшая поражение в столкновении с правительственными войсками и заживо сожженная в городе Темников. Впервые подвиг атамана Алены был описан молодым поэтом П.С. Кирилловым в 30-х годах XX века по рекомендации А.М. Горького на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. В музыкальной культуре Мордовии Алена Арзамасская олицетворяет этнический универсум исторической героики и входит в пантеон нетленных ценностей, определяющих народный характер и его менталитет в целом.

У Н.В. Кошелевой художественный интерес к образу Алены возник еще на студенческой скамье. Дипломной работой молодого композитора стала оркестровая сюита «Алена Арзамасская» (1979), исполненная симфоническим оркестром Казанской консерватории под управлением Н.Г. Рахлина. Затем она была переработана автором в одноименный балет, датированный 2001 годом (есть

и другие редакции). Части сюиты имеют свою собственную программу и называются «Вступление», «Народный праздник», «Адажио Алены» и «Казнь». По этому поводу А.И. Макарова пишет: «Сюита в обобщенно-симфоническом плане раскрывает идейно-драматический конфликт и содержание балета, представляет его ведущий тематизм. Четыре части единого стройного цикла – четыре этапа в развитии стихийной повстанческой борьбы и народной трагедии, в центре которой образ простой крестьянской женщины, поразившей даже врагов силой и стойкостью своего духа» [229, с. 24].

Время, прошедшее от начала работы над сюитой, сформировало индивидуальный композиторский почерк Н.В. Кошелевой. Оно привело автора к идее создания одноименного балета, первого в истории мордовской музыки. Это событие в музыкальной жизни Мордовии во многом связано с некоторыми общими тенденциями, возникшими в отечественной культуре второй половины XX века, где героика сюжетов и характеров тесным образом была связана с хореографическим искусством, его выразительными свойствами.

Язык музыки, пластики и жеста достигал большого эмоционального напряжения в интерпретации героической тематики. Балеты «Медный всадник» Р.М. Глиэра (1949), «Жанна д'Арк» Н.И. Пейко (1957), «Спартак» А.И. Хачатуряна (1953) - все эти произведения появились в послевоенные годы и открыли новую страницу в отечественной музыке, связанную с актуализацией поисков героической образности, красоты, высокого духовного и нравственного начала. В этой связи Л.Д. Никитина подчеркивает особенную атмосферу воодушевления и внутреннего подъема того времени, его историческую яркость, невымышленные примеры стойкости, мужества и величия человеческого характера. О балете «Медный всадник» Р.М. Глиэра она пишет: «Нетрудно заметить, как созвучна была эта тема людям, освободившим страну от захватчиков. Гимн великому городу, ставший самым популярным музыкальным фрагментом балета, был сродни гимническим советским песням» [260, с. 131].

Особенно близок к «Алене Арзамасской» Н.В. Кошелевой балет Н.И. Пейко «Жанна д'Арк». Родственные судьбы этих героинь, равноценны их

духовные ценности. Органична и музыкальная палитра композиторов, стремящихся наиболее достоверно отразить национальную природу главных действующих лиц, особенности их мироощущения, менталитет и сознание. У Н.И. Пейко музыкальный язык балета основан на использовании подлинных французских песен XV и XVI вв., в балете Н.В. Кошелевой звучат народные или стилизованные под фольклор мелодии.

Л.Д. Никитина и А.И. Кандинский единодушно отмечают народно-жанровую основу балета Н.И. Пейко, останавливаясь, таким образом, на существенном и главном в его стилистике [166]. По их мнению, пламенная экспрессия битв и сражений из прошлого французской истории, образ Жанны, в целом, наиболее приближен к настоящему и сопоставим с героикой послевоенных лет в отечественном искусстве.

В «Алене Арзамаской» прямые ассоциации с Жанной д'Арк начинают исчезать при более пристальном взгляде на их существенные различия. Особенная биография балета Н.В. Кошелевой, его индивидуальная музыкальная история, открывают иные ракурсы в восприятии и осмыслении этого сочинения.

Алена Арзамаская – один из этнических символов Мордовии, пример ее женского архетипа. Трагизм жизни и патетики подвига – эти «вечные темы» были, есть и будут обладать большой силой притяжения для поэтов, писателей, художников, драматургов и композиторов.

Художник Г.И. Вадеев пишет: «Когда я впервые узнал эту историю, то был просто потрясен. Я почувствовал себя обязанным создать картину на этот сюжет и я ее создал» [67]. Есть и другие работы в этом жанре. В рисунках Н.Д. Курдюкова и Т.В. Быковой Алена показана бесстрашным воином, человеком цельным, сознающим напряжение и возможные последствия трагического исхода битвы. Известна работа скульптора Н.М. Обухова, хранящаяся в Темниковском краеведческом музее. О ней есть небольшая рецензия «Жанна д'Арк Арзамасского уезда» А. Егоровой в журнале «Юность» в №10 за 1971г.: «Суровое, несколько аскетическое, умное, волевое лицо. Пристальный взгляд. В этом взгляде нет гнева, но такая непреклонность, которая страшнее гнева. По-монашески

повязанный платок, решительно насупленные брови крестом сошлись на переносице. Этот крест ложится в образ, как символ, как печать, которой была отмечена жизнь Алены. Свой тяжелый крест она мужественно пронесла до конца» [151].

АиФ-Ульяновск пишет: «В последующие времена образ Алены Арзамасской стал источником вдохновения для многих писателей и живописцев, воплотившись в стихах Дмитрия Кедрина, рассказах Василия Шукшина и полотнах нижегородских художников Сергея Сорокина и Галия Надеждина» [347].

В 1980 году мордовский композитор Г.Г. Вдовин написал музыку к драме «Ветер с Понизовья». Этот спектакль оказался следующим за сьюттой (1979) Н.В. Кошелевой и, по мнению Н.М. Ситниковой, помог по-новому раскрыть литературный замысел П.С. Кириллова, благодаря музыке Г.Г. Вдовина, ее яркому самобытному характеру и эпическому размаху хоровых сцен: «Именно в них полнее всего проявляется национальная определенность музыки, характерные черты народно-песенных и поэтических традиций. Органично использованы в хорах народные тексты и народные мелодии» [317, с. 57]. В дополнение, Челябинским Академическим театром им. С. Цвиллинга уже в 1974 г. была осуществлена постановка драматического спектакля по пьесе К.В. Скворцова «Алена Арзамасская», где главную роль исполняла О.В. Климова.

В отечественной науке сложилась традиция, в которой есть несколько подходов, позволяющих определить основные направления в изучении жанровых основ музыкального театра. А.В. Лазанчина формулирует их следующим образом: либреттологический, социо-идеологический, просветительно-популяризаторский, информационно-исторический, музыкально-аналитический, «постановочный», культурологический и эстетический, а также проблемно-дискуссионный. Об одном из них она пишет: «Собственно либреттологический подход акцентировал проблему изменения литературного произведения, составляющего основу сюжета сочинения музыкально-театрального жанра. Этот

аспект достаточно популярен до сих пор при анализе произведений балетного жанра» [199, с. 243].

Формированию творческого замысла балета «Алена Арзамасская» во многом способствовали литературные источники, равно как и научные этнографические исследования. Среди них, серьезностью художественного содержания и интересными драматургическими находками отличается одноименный роман М.Т. Петрова, увидевший свет в 1991 году. В нем образ Алены имеет героическую окраску, чувства и эмоции героини связаны с высокими моральными и нравственными идеалами. Тема борьбы становится основной в раскрытии ее характера, в контрасте с ней – лирично, тепло и сочувственно описывается история любви Филиппа и Параши – воспитанницы Алены.

У М.Т. Петрова внутренний мир Алены – это, прежде всего, способность к поступку и действию, необыкновенная сила и авторитет, позволивший ей взять на себя роль народного предводителя: «Алена еще раньше была известна как искусная целительница, а теперь слава о ней стала доходить до многих уездных городов. С какими только недугами к ней не обращались, и редко кому бы не помогли ее снадобья. Ни один лекарь не мог равняться с ней с ней по умению быстро возвращать больным здоровье» [276, с. 86].

Родственны этой трактовке романы В.А. Замыслова «Алена Арзамасская» (2002) и С.П. Злобина «Степан Разин» (1956). В последнем из них автор пишет: «Даже неумолимо жестокий и, по старости, равнодушный ко всему на свете, все видевший и проливший много крови, Долгорукий был поражен ее мужеством и несокрушимой волей» [239, с. 52].

Алене Арзамасской посвящены и другие литературные произведения, такие как повесть Т.Н. Митряшкина (Тимофей Тимин) «Горит Эрзяния» и роман-сказание К.Г. Абрамова «Олячинть кисэ» («За волю», 1989). «В отечественной литературе эту войну традиционно называют Разинской, однако писатель убедительно показал, что настоящая крестьянская война в Поволжье началась после отступления С.Т. Разина на Дон. Главными героями книги явились

руководители повстанцев в нашем крае Акай Боляев и Алена Арзамасская», - пишет сын писателя В.К. Абрамов [2, с. 61].

Однако у Степана Разина существовали и другие сподвижники - посадский человек Саранска Василий Кудрявцев (Васька Дьявосков), секретарь, писавший от его имени так называемые «прелестные письма». Восставшими крестьянами руководили атаман Осипов и Федор Сидоров, освобожденный разинцами из тюрьмы, отважными действиями отличался отряд Мурзакайки, который был схвачен, подвергнут пыткам и публично четвертован.

Коллектив авторов, во главе с Г.Я. Меркушкиным, в своих исследованиях отмечает: «На территории Мордовии активно действовали и другие отряды повстанцев – атамана Шилова и крестьянина по прозвищу Чирок из села Острожского, шеститысячный отряд атамана Белоуса и крестьянина Мишки из мордовского села Жуковщина (Кадомский уезд)» [239, с. 51].

По какой же причине именно образ Алены стал наиболее привлекателен для многих поколений художников, поэтов, писателей, музыкантов и получил такой мощный художественный резонанс? Здесь можно привести ряд возможных вариантов. С одной стороны – это яркое воплощение этнической символики, идеи о ведущей роли женского архетипа в мордовской культуре, его взаимосвязи с древней мифологической природой. Отсюда возникает необходимость создать образ, отвечающий высоким общественным идеалам, обобщающим главные ценности социума в целом и каждого человека в отдельности. Важным становится отразить близкую и понятную сущность, воспринимаемую, как часть этнической культурной традиции.

Другой ракурс – это исключительная историческая яркость крестьянского восстания под предводительством Степана Разина, его романтическая героика и пафос. Роль мордвы в этом бунте была особенно активной. Ее этническая летопись во многом формировалась, благодаря ярким событиям прошлого: крестьянских выступлений под предводительством И.И. Болотникова, а в последствии и Емельяна Пугачева. Г.Я. Меркушкин так пишет об одном из них: «Крупнейшим событием начала XVII века была первая крестьянская война под

предводительством И.И. Болотникова. В ней приняли участие не только русские, но и мордва, башкиры, калмыки и другие народности. ... Наиболее ярким свидетельством об участии мордовского народа ... является борьба мордовских повстанческих отрядов в районе Нижнего Новгорода» [239, с. 47].

Таким образом, совокупность этих пространственно-временных обстоятельств является существенной причиной для обоснования универсальных характеристик, как объективных творческих истоков балета «Алена Арзамасская». Субъективность и особенность, как сокровенные планы творчества, позволяют заглянуть в тонкие материи сознания и мышления автора, открыть для себя его внутренний мир, прикоснуться к тайне рождения нового искусства.

Балет написан в историческом контексте и традиционной для этого жанра стилистике. Он состоит из двух действий и пяти картин. Реальные события прошлого, суровая правда жизни и подвига Алены обладают одновременно экспрессивным и глубоко лиричным характером, отражающим внутренний мир героини, его чувственную природу. Хореограф Н.В. Атитанова отмечает: «По характеру литературного сюжета балет напоминает притчу, по жанру – балет-трагедию, а по принципу драматургии – сюжетный балет. Изображенный конфликт между человеком и его судьбой – судьбой женщины – утверждает традиционные нравственные ценности... Тема мести за мужа, наряду с темой судьбы, проходит красной нитью через весь спектакль» [253, с. 48].

В некоторых литературных трактовках этот сюжет имеет незначительные разночтения. В одних источниках Алена, сломленная горем и страдающая от переживаний по поводу утраты любимого супруга, уходит в монастырь, чтобы затем примкнуть к восставшим [347]. Другая версия склоняется к тому, что Алена была насильно выдана замуж за пожилого крестьянина, рано овдовела и после этого вынуждена была уйти в женский Николаевский монастырь недалеко от Арзамаса. Там она выучилась грамоте и в совершенстве овладела искусством траволечения.

Н.В. Кошелева, не уходя в сторону от реальных событий прошлого, рисует свою сюжетную линию. В ней основной акцент сделан на формировании эмоционально-чувственного образа героини, эволюции ее мировоззрения: от светлого восприятия мира до возвышенной патетики подвига. Она высказывается: «Прежде чем сочинять балет, я досконально изучала исторические архивные материалы о событиях крестьянского восстания под предводительством мордовской женщины, являвшейся сподвижницей Степана Разина. Но я хотела показать её нежной, хрупкой, любящей, но волею обстоятельств становящейся мужественной, отважной воительницей, сумевшей повести за собой в бой сотни мужчин» [8].

*Первая оригинальная редакция* балета (2001) начинается с *Пролога*, состоящего из нескольких номеров. Это - «*Вступление*», «*Свадьба*» и «*Танец невесты и подружек*». Во *Вступлении* проходят основные темы произведения. Трагический унисон, песенный и сумрачный, является характеристикой угнетенного народа. Он звучит в тональности си минор, затем «сползает» на малую секунду вниз в си бемоль минор. Его исполнение доверено фаготам, в дальнейшем к ним присоединяются виолончели и контрабасы. Развитие музыкального материала плавно переходит в партии скрипок, альтов, деревянных духовых инструментов и в своей кульминации достигает мощного звучания оркестрового tutti (См. Приложение, №24).

Вторая, *героическая тема народа* первый раз слышится у скрипок в си бемоль миноре, затем модулирует в фа минор, где к струнной группе присоединяются деревянные духовые инструменты. Она обладает энергичным напористым характером, подчеркнутым двойным повторением синкопированного мотива в начале темы, который затем образует переклички в разных инструментальных группах, сопровождаемых причудливым акцентированием слабых долей такта (См. Приложение, №25).

Возникающая следом *тема Алены* лирична и красива (См., Приложение, № 26). В будущем она видоизменяются, приобретают трагичные и суровые оттенки. Мелодичность и гибкость музыкальной ткани поддерживаются изысканным



звучанием флейты, гобоя и кларнета, а затем у дублирующих их скрипок и альтов. Фаготы, виолончели и контрабасы создают гармоническую опору для тональной светотени: от патетики народной темы в фа миноре до яркого Фа мажора в образе главной героини. О символике единства народа и его героя Е.Н. Антипкина пишет: «В прологе балета автор представляет нам два основных пласта: во-первых, полная скрытой силы, но и печали, мягкая, но и сурово сдержанная тема Алены, а во-вторых, грозная, властная, сметающая все на своем пути тема обобщенного образа угнетателей народа» [253, с. 47].

Подобный антагонизм – одно из отличительных свойств музыки Н.В. Кошелевой. Столкновение Добра и Зла становится основной вертикалью, вокруг которой выстраивается все действие балета. Философия борьбы и подвига рождается через трагедийность драматургии, в которой горе и страдания одного человека воспринимаются в масштабе целого. Необходимым художественным приемом для этой концепции является принцип контрастного сопоставления музыкальных номеров. Поэтому в Прологе так важна картина народного праздника, рисующая короткие мгновения счастья в жизни Алены.

В Свадьбе чувствуется размах и энергия танцевальных сцен. Музыка изобразительна и колоритна. Солирующие партии флейты и гобоя сопровождаются *ostinato* альтов и виолончелей в ансамбле с фаготом. В танце невесты и подружек звучит *soló* гобоя на мотив известной народной мокшанской песни «Вирьса» («В лесу»). В целом, мордовская свадьба – это область большого творческого и научного интереса Н.В. Кошелевой, одна из наиболее ярких сторон ее творческой индивидуальности. Она непосредственным образом связана с ее глубокими знаниями этнической культуры, особенных подробностей жизни и быта мордвы. Энергия и живая выразительность народных празднеств непосредственно отражает мироощущения многих поколений, осуществляет преемственность их жизненных основ. В них наиболее ярко и зрелищно звучат отголоски древних верований, чувствуется их подлинность и природный колорит.

Особый характер и символическая аура танца в мордовском народном искусстве обращены к его архаическим истокам и сопровождают весь жизненный

уклад мордвы. В ее историческом прошлом кштима (м.), киштема (э.), плясовая, символически создавала яркую эмоциональную ноту и являлась кульминационной вершиной разнообразных ритуальных и обрядовых форм. Поэтому для Н.В. Кошелевой особенно важным становится показать пластику народной хореографии как часть культурного облика мордвы и, как отмечает А.Г. Бурнаев «в сценическом этножанровом танце этот исходный этнический материал позволяет создать характерные колористические элементы пластики в системе хореографических движений и в элементах костюма» [64, с. 15].

Массовые танцевальные сцены создают контрастную прелюдию к основной драматургической линии балета. По мнению Е.Н. Антипкиной: «Первая картина открывается народным праздником, посвященным окончанию тяжелых полевых работ, не обходившихся без кштимы. В традиционном искусстве мордвы пляски сопровождали различные обрядовые и ритуальные «действия». Здесь композитор использует приемы из практики мордовских инструменталистов, исполнителей плясовых наигрышей: важное место занимает проведение темы в сжатом виде и дробление сильных долей такта» [253, с. 47].

В дополнение, основной музыкальный материал – *лейттема народа в Танце косарей* имеет оригинальную инструментовку: виолончели и контрабасы объединяются с медными духовыми инструментами, со всеми, кроме трубы. В дальнейшем развитии танцевальных сцен из-за обилия альтераций, тема народа почти не угадывается. Мелодия Алены, не выходя из своей первоначальной тональности Фа мажор, разрабатывается переключками валторн.

В *Первой картине* происходит завязка драмы – убийство Кузьмы. Надежды на счастливую жизнь в одночасье исчезают, и на их место приходит тоска и отчаяние, горе одинокой женщины. *Тема надсмотрщиков*, виновных в смерти мужа Алены, доверена валторнам и построена на нисходящих триольных хроматизмах, повторяющихся в разных регистрах. Жесткие созвучия акцентированных аккордов сопровождения (вторая и шестая пониженные ступени лада) создают остигатное звучание, воспринимаемое как вторжение грубой силы.

Этому способствует введение в оркестровую ткань ударных инструментов – барабанов, литавр, треугольников (См. Приложение, №27).

В следующем номере, контрастно и эмоционально звучит *тема горя Алены*, написанная в нисходящем мелодическом движении чистой квинты с последующим ее заполнением. Квинты звучат и в басах, подчеркивая безысходность и пустоту, образовавшуюся после ухода из жизни Кузьмы. Это состояние усилено контрастной динамикой от затаенного *piano* до взрывного *forte* и четвертными унисонами оркестровых партий, рисующими душевную скорбь героини и суровую поступь судьбы. Появляющаяся внизу *тема рока* исполняется виолончелями и контрабасами в сопровождении кларнета и фагота. Постепенно звучность угасает, в ней еще слышатся переключки деревянных духовых инструментов на педальном фоне струнных. Интересно тональное решение последних сцен Первой картины, их глубокая взаимосвязь в сменяющих друг друга До мажора и до минора: от гармонии и счастья к хаосу и трагедии (См. Приложение, №28).

*Вторая картина* Первого действия открывается сценой в монастыре, куда пришла Алена после смерти мужа. Музыкальный колорит Никольской женской обители создается в звучании хора, который становится символом святости и высокой скорби. Музыка напоминает речевые интонации. Структура всего мелодического материала строится вокруг одного мотива, возникающего в различных оркестровых партиях. В дальнейшем, хоральная тема остается у струнных, приобретает возвышенный характер, чтобы затем плавно перейти в Молитву «Аляньке минь» («Отче наш»). Ее строгий характер передает душевную сосредоточенность Алены, ее самоуглубленное состояние, отречение от всего земного. Музыка этого номера была взята Н.В. Кошелевой из ранее написанного ею сочинения для хора, приближенного по своему характеру к древним песнопениям с изменчивой метrorитмической основой, речитативной лексикой и характерными остановками на последней доле такта (См. Приложение, №14).

В *Воспоминаниях* героини вновь появляется ее вторая тема. Она проходит у струнных и дополнена тембрами гобоя и флейты. Поток нахлынувшего чувства

Алены отзывается максимальным звучанием оркестра и постепенно, по мере его угасания и осознания невозможности вернуть былое счастье, сходит на нет. Остается лишь одинокий гобой, завершающий этот номер горестной лейттемой героини, которая становится одной из главных характеристик ее музыкального образа.

Неожиданное появление Федьки совершает переворот в сознании Алены. Отныне ее образ не ассоциируется с униженным положением монастырской затворницы. *Танец Федьки* начинается с энергичного повторения октавного мотива из двух шестнадцатых и восьмой на ноте «соль» в басовом регистре, с его постепенным хроматическим расширением на вторую долю (соль бемоль), с токатными по характеру опеваниями (См. Приложение, №29). Настойчивые остигатные фигуры приводят к *теме Федора* в Соль мажоре - яркой, уверенной и молодеватой. Она звучит верхним голосом у валторн, в аккордовой фактуре продублирована виолончелями, фаготами и контрабасами. Четырехдольная пульсация на мгновение прерывается пятидольной «синкопой», чтобы после небольшой оркестровой ферматы перейти в трехдольный метр (См., Приложение 30). С этого момента наступает драматическая кульминация. В ней происходит переход от сложных психологических размышлений героини к динамике действия – восстанию крестьян, его нарастающей силе и трагической развязке, чему посвящены дальнейшие сцены балета (См. Приложение, №7).

Эта решимость слышится в появлении двух лейттем народа. Первая из них – тема угнетения – представлена фрагментарно, со звучанием в нижнем регистре у валторн, фаготов, виолончелей и контрабасов. Вторая, героическая - поручена кларнету. Затем она дробится на отдельные интонационные и ритмические элементы. В этом вихре шестнадцатых возникает басовый контрапункт в партии фаготов, виолончелей и контрабасов.

Появление ударных инструментов, тамбуринов и литавр, предвосхищает *Тему клятвы*. Она является итогом больших внутренних переживаний Алены, жажде жизни и справедливости. Путь к ней лежит через музыку темы угнетения, исполняемую в до миноре альтами, виолончелями, контрабасами и фаготами.

Тема клятвы звучит лишь в самом конце номера в фанфарном Ля бемоль мажоре, как его блестящий итог. Медные духовые инструменты мощным унисоном акцентируют триоли мелодической линии – решение принято, Алена готова к борьбе (См. Приложение, №31).

Идущий вслед за этим *Дуэт* является сложным психологическим диалогом героев. В начале звучат скрипки, виолончели и контрабасы, ведущие народную тему в ми миноре. После этого возникает тема горя Алены, которая проходит через множественные тональные отклонения - из До мажора в ми минор, ре минор, Ля мажор, фа диез минор и до диез минор. Эти «переливы» слышны в партиях деревянных духовых и струнных, где виолончели и фаготы создают устойчивый гармонический фон. До самого конца номера ощущается постоянная ладовая неустойчивость, как выражение душевного смятения, предчувствия рокового вмешательства судьбы.

Завершает Первое действие *Бегство Алены* из монастыря. Эффект стремительного движения, его напряжение и скорость достигаются остигательными ритмами в басах, вихревыми пассажами, «запыхавшимися» мотивами, прерывистостью музыкальной речи. Острота и экспрессия этих эмоций взрывают тихую атмосферу монастырской обители и звучат мощным апофеозом в кульминационном разделе номера, когда весь оркестр на *tutti* исполняет тему Алены (См. Приложение, №32). Ее характер существенно отличается от ее первоначального облика. Лирика сменяется героической решимостью и воинственным настроением. Это отражено в насыщенной оркестровой фактуре, где призывно звучат возгласы трубы на фоне резких триолей аккомпанемента. В кульминации литавры и тарелки красочно и бравурно завершают Первое действие балета (См. Приложение, №33).

Во *Втором акте* образ Алены мужественный и волевой. Это предводитель крестьянства, женщина, оставившая в прошлом все то, что напоминало ей о прежней жизни, исчезнувшей навсегда радости и любви. В ее музыке нет темы горя. Она появится еще раз в самом конце балета и будет звучать, как непроходящая боль об убитом муже, оставшаяся с Аленой до самой ее смерти.

*Третья картина* рисует батальную сцену сражения и начинается хлестко и мощно – с агрессивных ударов синкопированных аккордов гармонического До мажора. Гулкое тремоло в басовом регистре оркестра поддерживает вихревые пассажи шестнадцатых, из которых вырастают мотивы разрастающейся битвы, предваряющие появление героической темы народа. Композитор, уже традиционно, доверяет эту партию кларнету. Здесь происходит резкая смена тональностей: из До мажора в си бемоль минор и обратно. В них героическая тема имеет стретный характер, приобретает различную тембровую окраску, ее каноническое звучание представляется как преследование врага и желание его уничтожить (См. Приложение, №34).

С нарастанием внутренней экзальтации, в музыке наступает символический «момент истины» - появляется тема угнетения. В ее унисонной фактуре не слышится горестных интонаций. Она воспринимается в яркой победной динамике, как смысловая вершина. Слышатся переключки медных духовых инструментов, звучание оркестра воспроизводит скрежет металла и стук мечей на аккордовых стакатто (См. Приложение, №35).

В кульминации две темы, угнетения и героическая, исполняются одновременно. Первая из них - в низком регистре, вторая остается выше - у флейт, гобоев, кларнетов, струнных (скрипки и альты) и трубы (См., Приложение № 36). Их взаимное развитие ведет к финалу, в котором унисоном опять звучит тема угнетения. Она резко акцентируется, ее мелодия имеет гимнический характер. Вновь возвращается тема сражения. В начале номера она исполняется в оркестровом tutti с ударными - барабанами, литаврами и тарелками, в конце - tutti без барабанов.

Далее, действие балета разворачивается в *Лагере повстанцев*. Элегично и протяжно звучит исполняемая альтом мелодия народной эрзянской песни «Вирь чиресэ» («На опушке леса»). Она переходит от одного инструмента к другому и появляется в партиях скрипки, виолончели и гобоя. Изменчива ее метрическая организация - образуется цепочка размеров: 5/4, 6/4, 3/4, 4/4, 6/4 и т.д. Колористические особенности оркестрового письма приближены к традициям

мордовского хорового многоголосия. Музыка начинается с инструментального solo (запева), постепенно к ней присоединяются другие голоса, и вот уже характер звучания воспринимается, как народная эпическая картина, в которой главное место занимают простые люди, их жизнь и быт, далекие от превратностей мятежного времени. В среднем эпизоде возникает новый мелодический материал, исполняемый валторной. Контрастность этого образа усиливает общее тяготение к основному характеру номера. Возвращается основная тема, звучащая в форме канонической имитации у валторны и фагота (См. Приложение, №37).

*Четвертая картина* балета начинается со *Вступления повстанцев в город Темников*. Этот номер написан в характере военного марша и изобилует триольными ритмами, собранными в оркестровые унисоны (См., Приложение № 38). Особый колорит вступлению придают трубы и тромбоны, чередуя квартовые и квинтовые мелодические ходы с угловатыми вкраплениями четвертой пониженной ступени. Изобразительные задачи решаются в теме шествия двойными валторнами и трубами. Несимметричное построение музыкальной мысли подчеркивается сменой метроритма при ее окончании – с 4/4 на 5/4. Триольные мотивы остаются, как элемент подголосочной полифонии, имитируя фанфарное сопровождение. Первая половина марша идет в си миноре, тогда как вторая уже звучит в одноименной тональности. В конце номера возникает игривая тема у фагота и струнных, к которым присоединяются тамбурины. Легкий характер музыки подчеркивается игрой тональностей Ми мажора и ми минора, создающих эффект ладовой светотени.

*Заговор* против Алены и Федьки формируется на основе нового мелодического материала, самостоятельного и отличного от всего предшествующего. Композитор для выразительности использует тембровые возможности различных инструментов для передачи атмосферы лжи и предательства, их интонации имеют крадущийся и хаотичный характер. Впервые в балете появляется серийная техника, основанная на ритмических и мелодических ячейках. Подобные опыты были и в более ранних сочинениях Н.В. Кошелевой, в Концерте для кларнета с оркестром (1977). Атональность,

присущая этой музыке создает атмосферу разрозненности и отсутствия единства в войске Алены.

Оркестровка становится все более насыщенной и на этом подъеме у валторны появляется *Тема гонца*, которая настойчиво «кружится» вокруг ре бемоля в триольном ритме (См. Приложение, № 39). Она взлетает вверх в призывной квартовой интонации, либо синкопированно опускается на малую секунду вниз. Кажущаяся опора на Ре бемоль мажор в среднем разделе лишь подчеркивает тональный хаос крайних частей. Разорванность мелодических построений в басах компенсируется назойливой секундовой интонацией в непрекращающемся движении шестнадцатых в среднем регистре. Динамика колеблется от устойчивого forte до мгновенного mezzo piano (См., Приложение № 40).

Драматургической вершиной Четвертой картины является *Бой*. В нем - трагический исход всей борьбы, связанный с гибелью Федьки и захватом Алены. Номер начинается с *Темы Долгорукова*, звучащей на два forte унисоном в оркестровых басах без использования в инструментовке тембра трубы. Отсутствие в музыке гармонической устойчивости (до минор с расщепленной терцией), аккордовые синкопы, залигованные сильные доли обращены к характеру самого персонажа, впервые появляющегося в балете. В нем есть холодный блеск, коварство и воинственный напор, слышимый в последовательных восходящих интонациях малой секунды, чистой кварты и малой терции. Они звучат, как реальная угроза и сопровождаются рокочущим тремоло в басах (См. Приложение, №41).

Водоворот битвы, клокочущая динамика музыкального развития смещаются в сторону резкой аккордовой пульсации, приближенной к клястерному звучанию, на фоне которой настойчиво и ярко устремляются вверх короткие волевые мотивы. По мере их разрастания оркестровая фактура сливается в единую аккордовую лавину, приближающую эпизод гибели Федьки. Его тема – это «обезглавленный» Соль мажор (без фа диеза), одноименный тональности Долгорукова. Мелодия, не смотря на трагизм ситуации, написана в лирическом



характере, имеет широкое дыхание и стилистически напоминает народную песню. Она исполняется вместе со «стонущими» аккордами сопровождения, в которых слышатся интонации плача (См. Приложение, №42).

Вновь появляется тема Долгорукова, завершающая эпизод гибели Феды (См., Приложение № 43). Замедляется темп, зависает на тремоло «сжатая пружина» уменьшенной гармонии, и в ее дальнейшей триольной последовательности возникает ураганное крещендо к последнему, резко обрываемому аккорду. После неожиданной тишины, вновь разгорается пламя битвы и звучит тема боя из Третьей картины Второго действия (См., Приложение № 44). Она предшествует сцене пленения Алены, когда в оркестре проходит ее героическая мелодия, которая затем дробится на отдельные нисходящие мотивы, исчезающие в скорбном и траурном звоне колоколов. Битва проиграна (См., Приложение № 45).

*Пятая картина* начинается с зыбкого тремоло струнных на пианиссимо, вводящего в сумрачную и тяжелую атмосферу утра в темнице, где томится в ожидании приговора Алена. Тосклива и безысходна тема одиночества, исполняемая валторной. Она создает эмоциональную тональность всего номера, ее опустошенный характер особенно слышен при появлении второй низкой ступени фригийского минора. *Утро* задумано композитором как размышление героини о своей жизни, о том, что, скорее всего, ее судьба уже решена. Поэтому в инструментовке особое место отводится литаврам, барабанам и колоколам, которые создают атмосферу неотвратимости злого рока (См. Приложение, №46).

*Танец стрельцов*, готовящих хворост для казни в тематическом отношении напоминает сцену заговора, откуда в этот номер попали элементы музыкальной лексики, передающей говорливость и некоторую боязливую суетливость персонажей. Их характер озвучен тембрами флейты и ксилофона при тревожном участии струнных инструментов. Этот номер контрастно подготавливает один из центральных эпизодов балета – *Сцену Алены и Долгорукова*.

Она является драматургической и психологической вершиной, символическим противоборством Добра и Зла, столкновением двух

антагонистических начал. Начинается номер с мощного, исполняемого на фортиссимо аккорда, который в дальнейшем ритмически дробится на изобилующие хроматизмами четверти и шестнадцатые. Их плотная последовательность приводит, в итоге, к упругим аккордовым ударам - теме плетки. Возникает ассоциация с дракой и убийством Кузьмы из Первого действия, в ней звучат интонации царских надсмотрщиков в исполнении труб, тромбонов и валторн (См. Приложение, №47).

Дикая и жестокая энергия вступительного эпизода наталкивается на сопротивление Алены. От жестких диссонансов Долгорукова не остается ничего, чтобы что-то напоминало о нем. Нежно и проникновенно, балансируя между Фа мажором и ре минором, звучит у гобоя горестная вторая тема главной героини (См., Приложение № 48). Она прерывается грозным окриком, сопровождаемым жесткими хроматизмами нисходящих аккордов, *ostinato* на ми бемоле в басу (См., Приложение № 49). Оно контрастирует с глубоким мелодизмом и лиричностью партии Алены. Ее тема появляется вновь, но уже в более насыщенной оркестровой фактуре и опять не имеет продолжения. В последний раз она проходит в одноголосном трехтактовом изложении и снова ломается темой воеводы, оставляющей за собой последнее слово (См. Приложение, №50).

Унисонные оркестровые удары, создающие гнетущую атмосферу напряженного психологического поединка, колючие переключки триолей на *forte* вызывают в душе героини ответный протест. Мощный поток героической темы Алены на *Maestoso* у медных духовых наталкивается на окончательный и бескомпромиссный ответ Долгорукова, ставящий точку в их диалоге (См. Приложение, №51).

Последние сцены балета – *Сожжения и Заключительная* – это апофеоз героизма и веры. Образ Алены приобретает черты высокого духовного символа и сопровождается колокольным звучанием оркестра. Возникает ее горестная тема, затаенно «шуршит» кластерное аккордовое тремоло в басу, как предвестие смерти (См., Приложение № 52). *Ostinato* у струнных дополнено интересным изобразительным приемом: перед микрофоном мнется оберточная бумага,

имитирующая треск поленьев. В конце номера звучит скорбный хорал валторн, предваряя наступление (*attaca*) грандиозного финала. Красота и сила внутреннего мира Алены становятся его эмоциональной и психологической вершинами. Драматургия финала выдержана в возвышенных и гимнических тонах духовной победы Добра над Злом. Алена, как символ народного движения, вызывает чувство преклонения перед ее мужеством и героизмом, звучащего в финальном проведении ее темы (См. Приложение, № 53).

За время написания данной работы оригинальная редакция «Алены Арзамасской» (2001) в последующие годы претерпела незначительные изменения, связанные с введением в либретто других персонажей и сопровождающих их музыкальных номеров. Их появление создало иную концепцию образа главной героини, отличную от первоначальной, которая отражала, во многом, ее биографию (версия С.И. Гурария и Н.В. Кошелевой). Для данного исследования сравнение этих вариантов не носило обязательный характер. Скорее всего, обращение к первоначальному замыслу было обусловлено стремлением сосредоточиться на существенном и главном в музыке, ощутить причинно-следственные взаимосвязи, помогающие понять универсальность и особенность этой тематики в целом и частном.

Дальнейшие перемены, которые сопровождали «Алену Арзамасскую» на протяжении всей ее творческой жизни, заметно расширили героические и лирические сферы, позволяющие наиболее гармонично осуществить сценические задачи в его постановке. Ю.А. Кондратенко пишет: «Благодаря введению в повествование любовной лирики крестьянки Прасковьи и ее суженого стрелца Филиппа в образе Алены лучше всего удавалось добиться концентрации героики с лирически-женственной стороной ее характера. История двух героев становится зеркальным отражением реальной жизни самой Алены» [253, с. 45].

Образы Прасковьи и Филиппа, появившиеся в третьей редакции балета, прямо или косвенно связаны с романом М.Т. Петрова. В беседе с Ю.А. Кондратенко, одним из авторов последней версии либретто, была высказана мысль о том, что постановщики спектакля не ставили целью буквально

соответствовать литературному источнику. Однако определенные аналогии вызывают желание конкретизировать характерные стороны сценических образов Прасковьи и Филиппа.

Это друзья и единомышленники Алены, люди простые и честные, написанные светлыми «родниковыми» красками. В своей молитве Параша умоляет высшие силы охранять своего жениха: «И еще просила она, чтобы Пресвятая Богородица стала бы заступницей доброго молодца Филиппа. Пусть все беды обойдут его стороной. Пусть сердце воспыхает любовью к ней, Параше, бедной сиротинке» [276, с. 146].

В героике и лирике балета образы Прасковьи и Филиппа создают яркие драматургические акценты. По мнению Ю.А. Кондратенко: «Эту задачу выполняло появление в финале спектакля Прасковьи с луком сожженной героини, символизирующим память о событиях давно минувших дней» [253, с. 45]. Тема оружия особенно привлекательна в концепции балета: герой погиб, но борьба продолжается. В Германии, современник восстания И.Ю. Марций, в 1677 г. опубликовал «Поучительные досуги Иоганна Фриша или примечательные и вдумчивые беседы, в которых речь идёт о полезных и поучительных материях, а также каждый раз сообщается о важнейших событиях нашего времени», в них написано: «Она должна была обладать небывалой силой, так как в армии Долгорукова не нашлось никого, кто смог бы натянуть до конца принадлежавший ей лук» [8].

Вслед за многочисленными комментариями к постановочной работе и прошедшими премьерными показами спектакля, следует ненадолго остановиться на посвященном этому событию Круглом столе, тема которого звучала как «Национальная тема в хореографическом искусстве Мордовии». В дискуссии приняли участие создатели спектакля, хореографы, специалисты-искусствоведы, историки и журналисты. Их комментарии были использованы диссертантом для отражения существенных и важных сторон в рассмотрении музыкального текста и смысла балета «Алена Арзамасская». Это – композитор Н.В. Кошелева, доктор философских наук, профессор Н.И. Воронина, доктор искусствоведения

Ю.А. Кондратенко, кандидат философских наук, музыковед Е.Н. Антипкина, кандидат философских наук, хореограф Н.В. Атитанова и др.

В целом, символика поступков и действий, является одним из главных приемов художественной выразительности и организации музыкального материала. «Алена Арзамасская» отличается изобилием конкретных тематических характеристик, лейттем, лейтритмов и лейттембров, создающих ее смысловую основу.

В начале балета звучат основные темы главной героини: лирическая и скорбная, связанная с завязкой всей драмы. В ней каждый персонаж наделяется своими мелодиями, интонациями и ритмами. Столкновение Добра и Зла происходит в конфликте тонального и атонального мышления, диатоники и хроматизмов, песенной лирики и музыкального авангарда. Тема Долгорукова лишена широкого дыхания и фактурной изысканности, исполняется в унисон и по смыслу объединяет в единое целое ряд интонаций и тем: надсмотрщиков, плетки и др. Им противостоят темы клятвы, битвы и одиночества. Образ народа раскрывается автором через контрастное звучание двух тем: угнетения и героизма. Первая из них звучит в песенном унисоне, вторая же имеет более развернутое построение. Подлинные народные мелодии «Вирьса» и «Вирь чиресэ» не только усиливают общий фольклорный колорит, с ними связаны духовные ориентиры самого автора.

Каждому образу соответствует и своя ритмическая структура. Так, клятва Алены, картины битвы и даже образ надсмотрщиков связаны с использованием триольного ритма, несущего различную эмоциональную и психологическую нагрузку. За динамику и напор отвечают мелкие ритмические ячейки: две шестнадцатые и восьмая в восходящем движении, в лирических же эпизодах композитор часто использует их в обратном, нисходящем виде.

Лейттембры деревянных духовых инструментов, таких как кларнета и гобоя, часто ассоциируются с образом народа и главной героини. Хотя, думается, что основные особенности инструментовки, прежде всего, относятся к конкретным драматическим задачам – от камерных созвучий сложных

психологических сцен до грандиозных оркестровых кульминаций в сюжетных линиях.

Таким образом, балет «Алена Арзамасская» Н.В. Кошелевой представляет интересный опыт по созданию первого национального балета. По выражению Н.И. Ворониной: «В истории музыкального театра Мордовии до сих пор не было полноценного балетного спектакля на оригинальную музыку и сюжет из местной истории» [253, с. 53].

Смысловый универсум балета Н.В. Кошелевой относит его появление к закономерным явлениям развития этнической музыкального искусства региона. В нем есть героический сюжет, привлекательный своей исключительной яркостью и выразительностью. В то же время, он отличается субъективностью содержания, лирической гибкостью и тонкой нюансировкой основ этнического пространства и времени.

Как явление музыкальной жизни Мордовии, балет «Алена Арзамасская» продолжил этническую вертикаль в ее развитии, заданную Л.П. Кирюковым в музыкальной драме «Литова». Сходство сюжетных линий не помешало Н.В. Кошелевой создать свое видение образа главной героини, отличное от обобщенной этнической символики. Алена – реальное историческое лицо, ее судьба окрашена в заостренно трагические тона, позволяющие выстроить не только драматургию всего балета, но и остановиться на психологических нюансах ее личности. Поэтому в музыке Н.В. Кошелевой, помимо героического блеска, так отчетливо слышится простая и от этого еще более проникновенная по своей сути «женская» тема. В этом выражается авторская позиция композитора, интересующегося теми специфическими частностями, которые, в итоге, и создают неповторимую ауру спектакля, приобретающего живую и эмоциональную силу воздействия.

Большой художественный резонанс, сопутствующий этой тематике, позволил открыть и оценить важность архивных и литературных материалов, так или иначе, касающихся формированию образа героини в субъективном авторском представлении. Их существенная роль в создании либретто и музыки отмечается

самой Н.В. Кошелевой и имеет прямые взаимосвязи с более поздними редакциями балета.

Особенные характеристики «Алены Арзамасской» связаны с индивидуальным творческим обликом композитора, его музыкальным мышлением, с поиском и обретением собственного почерка и стиля. Эти ориентиры стали для Н.В. Кошелевой главными, наполнив партитуру балета большим разнообразием лейттем, лейтритмов и лейттембров, мелодической яркостью музыкальных характеристик, этнической красочностью массовых сцен. Поэтому данная тема, в общем и целом, сопровождает автора на протяжении значительного периода его жизни в искусстве, позволяя Н.В. Кошелевой оставаться самобытным и глубоко национальным композитором, сохраняющим все самое важное и ценное, что есть в музыкальном искусстве Мордовии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальное искусство Мордовии как этнокультурный феномен вызывает живой интерес, связанный с его духовной и эмоциональной силой, дающей возможность создать его оригинальную концепцию. К ней относятся традиционные жанровые основы народного творчества, чье развитие связывается с формированием ее целостного культурного образа, запечатленного в звуковой и ритмической лексике. Она имеет бытийную, художественную, пространственную, временную и другие трактовки, которые позволяют соотносить целое и частное, легко преодолевать границы этнической локальности, открывая ее скрытые динамические резервы. Изучение музыкального искусства Мордовии представляется в закономерной последовательности его составляющих, в которых строго соблюдается этническая вертикаль, акцентирующая мировоззренческую и ментальную сторону объекта исследования.

Представление и анализ концептосферы музыкального искусства этноса создает его фундаментальные основания и осуществляет системное восприятие целого комплекса научных ориентиров, призванных обосновать целесообразность данного контекста. В этом виде музыкальное искусство этноса приобретает статус ценностного основания для его дальнейшего развития в академических жанрах и формах.

Благодаря его внутреннему потенциалу, устанавливается целый ряд искусствоведческих и культурологических мотиваций, воспринимаемых как многоуровневый механизм его функционирования. Они непосредственно связаны с исторической природой и позволяет создать новый художественный ракурс восприятия этнических музыкальных оснований. Формируется концептуально новый объем: внутренние и внешние иновления на музыкальное искусство этноса, в которых чувствуется взаимный культурно-музыкальный синтез глобальных и



локальных этнических проекций. На него возлагается особая творческая миссия, чье содержание символизирует единство Востока и Запада в самых различных воплощениях, не только как музыкальной специфики, но и мировоззренческой глубины.

Архаика и современность в музыке создают ее преемственные взаимосвязи, которые являются одним из главных принципов в ощущении духовной глубины и художественной ценности искусства. Этот процесс, основанный на постоянном интересе настоящего к прошлому, служит важным условием жизнеспособности этнических композиторских школ, их созидательным наклоном, возможностью создать свое музыкальное пространство, отличное от глобального универсума. Отсюда происходит и стремление к обретению индивидуального творческого образа, в котором угадываются глубокие ментальные смыслы и контексты.

Поэтому системное восприятие этого явления наиболее точно интерпретируется при плавном переходе от целого к частному, от глобальному к локальному, соединяя эти категории в общий концептуальный комплекс.

Такая диалектика подразумевает непростую диалоговую тональность этих процессов, отражающих «художественную картину мира» во всем ее многообразии. В ее палитре красок нет случайных соприкосновений, вся композиция достойна внимания как целостная и устойчивая взаимосвязь фольклорных традиций и идущих им вслед жанров и форм академического музыкального искусства. За всем этим стоит эволюция культурного сознания и мышления, которую есть желание подробнее узнать не только в общем, но и в конкретном виде на примере локального этнического пространства.

Региональный масштаб в этом отношении наиболее близок к отражению евразийских диалогов и их этнических контекстов. Региональное и этническое музыкальное искусство, как первичное и вторичное, отличается большой смысловой насыщенностью и может рассматриваться как самостоятельная структура, чье соотношение находится в единстве целого и частного. Региональная стилистика – это переплетение географических, исторических,

религиозных, социальных и экономических характеристик, которые являются непосредственными фигурантами процесса формирования ее образной концепции. Региональное музыкальное искусство позволяет понять бытийные реалии общенационального характера, связанные с самопониманием, саморазвитием и самоощущением этнических сообществ. Соотношение региональности и этничности подобно творческой системе, развивающейся по принципу диалектического противостояния различных по масштабу структур.

Музыкальная пассионарность позволяет дать определение личности в эволюции этнической культуры, заостряет внимание на роли автора, его духовном мире, мировоззрении и кругозоре. Авторский стиль в музыке является эмблемой и символом ее содержания, оказывает влияние не только на существующие реалии, но и определяет перспективу их дальнейших проекций. Концепция Л.Н. Гумилева о пассионарной теории этногенеза показывает его с точки зрения генетических, этологических, физических, психофизиологических, психологических и социально-психологических факторов, которые являются возможными точками соприкосновения с миром музыки. Они во многом связаны с месторазвитием, этнической музыкальной историей, которая может быть рассмотрена через смену этногенетических фаз. Данный контекст является экспериментальным и носит относительный характер.

В общем и целом, ассоциации, возникшие в связи с пассионарной теорией этногенеза – это попытка объективной интерпретация образа «симфонической личности», «человека музицирующего», композитора в этническом пространстве и времени. Энергия созидания родственна его пассионарным устремлениям, направленным на духовные и мыслительные сферы деятельности, творческие ориентиры. Благодаря этим условиям, академическая музыка этнических сообществ остается в динамике пространства, времени и бытия.

В этой связи, самость неразрывно связана с окружающим ее миром, воспринимает его в полном объеме и, тем самым, работает над формированием внутренних мыслительных и творческих основ. В масштабе музыкального

искусства этноса самость обращена к индивидуальным сферам, являясь составной величиной целостного восприятия этого явления. В качестве основного архетипа этнического музыкального сознания, присутствие самости угадывается в его отличительных чертах, которые отмечены печатью духовно-нравственных идеалов: в особой атмосфере творчества, в фольклорном наследии, его философии и эстетике. Самость в музыке, как один из концептов музыкального искусства этноса, находится на острие высоких мыслительных категорий, воспринимается как яркое и динамичное начало творческого процесса. Следовательно, она тождественна индивидуальному взгляду на мир, целям и задачам композитора при формировании своего музыкального образа.

На этом пути он постигает и формирует собственное «Я», во многом связанное с процессами самоидентификации – этнической, мифологической, профессиональной, социальной. В этом же ряду находятся категории ментальности и символа, созвучные этим контекстам. Восприятие самости как смысловой составляющей творчества позволяет ощутить большое разнообразие ориентиров, возникающих в этом ракурсе, что, в итоге, дает представление о том, как и каким образом этнические композиторские школы приобретают свою неповторимость и первозданность.

Поэтому, концептосфера музыкального искусства этноса создает объемное и целостное видение этого явления и приводит к единому знаменателю цепочки его закономерностей и слагаемых. Их концептуальный потенциал созвучен настоящему, прошлому и будущему этнического пространства и времени и равноценен глобальному и локальному масштабу его представления.

Вокально-хоровая музыка устной традиции, как фундаментальное основание архаичных бытийных форм, находится в авангарде пространственно-временных оснований этнической культуры. К ним принадлежат параллели и взаимодействия, отражающие объективную данность внутренних и внешних влияний (Восток-Запад) в музыкальных традициях мордвы, озвучивающих ее этническую историю.

Наиболее интересно в искусствоведческом ракурсе выглядит представление о вокально-хоровом хронотопе, в котором есть место реальному (ландшафтному и историческому), концептуальному (первоисточники и фольклоризм) и перцептуальному (воображаемому и творческому) измерениям.

Традиции народного театра мордвы вызывают ассоциативные представления с восточными и западными аналогиями в этом жанре этнического искусства. Евразийская ткань этого явления соткана из древних архаичных традиций, ассоциативно перекликающихся с греческим театральным искусством, ритуальными мифологическими представлениями Индии и других стран Востока, региональными перекличками с исламской и православной культурой, миром языческих образов.

Зрелищность и красота мордовских народных сцен вплетается в пеструю мозаику мировой культуры, сохраняя свою самобытную природу, благодаря живой выразительности, артистизму исполнителей и оригинальной красоте музыкального сопровождения.

Музыка в народном театре мордвы передает тонкие нюансы эмоциональных контекстов, создает ауру чувственного напряжения. Она является источником зрительной и слуховой интерпретации, проникает в глубины творческого сознания. В свете исторического развития, театральное искусство мордвы вплетается в процесс глобального синтеза, который идет по пути обращения к началу, как живому источнику естественности и гармонии.

Музыкальные параллели и взаимодействия, их пространственно-временной сплав, характерны и для древней инструментальной традиции мордвы. Это относится к исключительному положению мордовской народной скрипичной школы, к двойному кларнету нюди, к евразийской терминологии, ставшей предметом изучения в многочисленных научных школах, обосновывающих ее смысл с точки зрения эволюции культурных пространств. Это сопровождается рядом гипотез, которые сами по себе заслуживают внимания по причине нового взгляда на традиционные исследовательские поиски.

Большую роль в формирование инструментальной стилистики играет камерная музыка. Ассоциативно, она приближается к фольклорным истокам, так как находится в атмосфере, далекой от больших исполнительских масштабов. Подчас, в ней происходит рождение творческого замысла, создается направление, по которому идет дальнейшее развитие музыкальной мысли в крупных формах. В этом смысле, камерно-ансамблевая музыка Мордовии созвучна творчеству марийских и удмуртских композиторов, находящемуся с ней в едином пространстве Волго-Уральского региона.

Таким образом, пространственно-временные основания музыкальной культуры Мордовии - это чуткий диалог древних фольклорных традиций и академических форм композиторского мышления.

В этой связи, на пути от общего к частному актуально встает вопрос о природе творческого процесса, о его глубинной мотивации, способной убедительно сформулировать те положения, которые могли бы быть применимы в универсальном и конкретном (этническом) ракурсе. Иначе говоря, определяется то духовное, мыслительное и эмоционально-чувственное пространство человека, которое и является ядром его музыкальной индивидуальности.

Сокровенный мир музицирующего человека рассмотрен с точки зрения его высокого духовного содержания, которое интерпретируется в ракурсе, представляющем целую творческую систему. Ее индивидуальные грани представлены как мироощущение, миропереживание, миропонимание, миропредставление, миропроектирование и другие характеристики внутреннего мира композитора, исполнителя, слушателя. Они призваны дать оценку уникальному специфическому состоянию, дающему возможность ощутить тонкую ткань их взаимного общения и самовыражения, обусловленных ценностными ориентирами культурной жизни. В эти сферы входит и композиторский замысел, и его исполнительская интерпретация, и восприятие этих творческих опытов широкой зрительской аудиторией.

Первичным импульсом данного исследования послужили произведения мордовского композитора Н.В. Кошелевой. Они явились яркой иллюстрацией ее

внутреннего мира, определили масштаб мыслительных сфер, установили ориентиры для построения этнического музыкального образа.

Этот ракурс ассоциативно приближен к настоящему времени и вызывает интерес к музыке женщин-композиторов, чья этническая самобытность заключена в историческом преобладании женского архетипа в регионе Волго-Камья. Это явилось импульсом для особой образной тональности произведений Н.В. Кошелевой, сопровождающей ее с самых первых шагов в искусстве: народных песен, услышанных в детстве от матери, красочности древних обычаев и обрядов, сохранившихся в мордовских деревнях и селах.

Все это, в совокупности, послужило стимулом в создании галереи женских портретов, имеющих свою музыкальную краску. Их индивидуальность и обаяние поддерживается мифологическими и сказочными сюжетами, которые легли в основу сочинений Н.В. Кошелевой для театра. Она – первая из композиторов Мордовии, раскрывшая в своем творчестве эту тематику. Благодаря профессиональному сотрудничеству с литераторами и другими деятелями культуры, Н.В. Кошелева сумела создать символический образ мордовской женщины, как выражение этнической духовной вертикали.

Мастерство и академическая музыкальная палитра Н.В. Кошелевой стали результатом воспитания ее профессионально-эстетических принципов, которые имеют отношение не только к региональным композиторским школам, годам обучения и встречам с педагогами, повлиявшими на ее мировоззрение и дарование. Автор диссертации предлагает представить этот процесс в более широком формате, затрагивая ведущие направления в новейшей истории музыки, отражающие ракурсы и тенденции в развитии композиторского мышления, обращенные к народному искусству.

Они построены на вечных и близких каждому человеку темах, где драматизм и патетика неотделимы от яркой чувственной ноты, эмоционально контрастирующей с остротой и масштабом батальных сцен, с широкой панорамой исторических событий.

Среди них есть объективные смысловые ориентиры, которые расширяют локальные этнические границы и позволяют создать общую картину музыкальной жизни в стране, где героическое и лирическое в послевоенные годы занимали важное место в творчестве отечественных композиторов. К ним же относится и общее для всех авторов настроение воодушевления и патриотизма, ставшее основанием для создания многих произведений в музыкально-театральной стилистике.

В музыкальном искусстве Мордовии балет «Алена Арзамасская» явился еще одной трактовкой яркого и глубоко трагичного эпизода этнической истории, относящегося к восстанию крестьян под предводительством Степана Разина. К этому сюжету прямо или косвенно обращались в своем творчестве композиторы Л.П. Кирюков, Г.Г. Вдовин, писатели М.Т. Петров, С.П. Злобин и другие авторы, что позволило диссертанту ввести их сочинения в круг искусствоведческих контекстов, а также установить некоторые совпадения либретто с литературными источниками.

Алена Арзамасская, как реальное историческое лицо, является этническим символом Мордовии, примером ее женского архетипа. В этой связи, закономерно обращение Н.В. Кошелевой к этому сюжету, ставшему для нее во многом биографическим и прошедшим через всю ее творческую жизнь: от симфонической сюиты к балетному спектаклю.

Таким образом, весь комплекс данных научных исследований определяется необходимостью объемного и всестороннего рассмотрения музыкального искусства Мордовии как этнокультурного феномена, в котором ощущается богатство и изысканность многовековых представлений о духовности и красоте, что характеризует его как исключительное по своей значимости явление гуманитарного пространства.

Совокупность природных характеристик, многообразие ракурсов и смыслов в процессе исследования обрели свое целостное содержание, выраженное в концептосфере музыкального искусства этноса, составившей теоретическую базу в осмыслении данного феномена. В свою очередь, размышления о

пространственно-временных основаниях музыкальной культуры Мордовии привело к пониманию их евразийской диалоговой перспективы в различных бытийных обстоятельствах.

Отсюда устойчиво и ярко заявляет о себе соотношение универсального, локального и индивидуального, что подразумевает в нем деятельное участие музицирующего человека, композитора, как творца и мыслителя, его сокровенное духовное высказывание. Поэтому данные выводы служат основой для системного представления о музыкальном искусстве Мордовии как об этнокультурном феномене, что существенно расширяет границы восприятия родственных этому явлению гуманитарных пространств.



**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Абдуллин А.Х. Некоторые особенности татарского народного музыкального исполнительства // Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства: Сб. науч. работ КГК, 1959. – г. Казань, 1960. – С. 63-79.
2. Абрамов В.К. Слово о писателе // Финно-угорский мир, 2009. – № 4 – С. 56-64.
3. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 448с.
4. Акашкин М.М. Свадебные обряды, песни татар-мишарей и мордвы (Сравнительный анализ): дисс. ... кандидат. филологич. наук. – Саранск, 2000. – 154с.
5. Акцорин В.А. Марийская народная драма. – Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1976. – 200 с.
6. Алексеев Н.Н. Теория государства. Теоретическое государствоведение, государственное устройство, государственный идеал. – Париж: Изд-е евразийцев, 1931. – 188 с.
7. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240с.
8. Алена Арзамасская. - Url: <http://omop.su/article/11/202577.html>.
9. Альмеева Н.А. Обрядовые напевы татар-мишарей (К вопросу об историческом контексте ритма) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 253– 268.
10. Антоневиц В.А. «Белорусское композиторское творчество в его связи с фольклором: историко-методологическое исследование»: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Минск, 1999. – 38с.

11. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: «Композитор», 1998. – 344с.
12. Асафьев Б.В. Глинка. – М.: Музгиз, 1947. – 308с.
13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. Кн.1 и 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
14. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 341с.
15. Астафьев П.Е. Национальность и общечеловеческие задачи (К русской народной психологии) // Вопросы философии, 1996. – № 12. – С. 89-96.
16. Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). От прошлого к будущему. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – Т. 1. – 804 с.
17. Ахиезер А.С. Российское пространство как предмет осмысления // Отечественные записки: электронный журнал, 2002. – №6. – URL: [http://magazines.russ.ru/oz/2002/6/2002\\_06\\_09.html](http://magazines.russ.ru/oz/2002/6/2002_06_09.html).
18. Ахмадулина Б.А. Миг бытия. – М.: Аграф, 1997. – 304с.
19. Бабаков В.Г., Семенов В.М. Национальное сознание и национальное культура (методологические проблемы). – М.: ИФ РАН, 1996. – 70с.
20. Бажов С.И. Философия истории Н.Я. Данилевского. – М.: ИФ РАН, 1997. – 215с.
22. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М.: Музыка, 1966. – 78с.
23. Барток Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка // Бела Барток. Сборник статей. Сост. Е.И. Чигарева. – М.: Музыка, 1977. – С. 250–257.
24. Бассаргин Б.А., Пешонова В.Л. Очерки истории мордовского советского театра (1930 – 1960). – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1966. – 247с.
25. Бахтин М.М. К методологии литературоведения. – М.: Наука, 1975. – С. 203 – 212.

26. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320с.
27. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423с.
28. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья шестая. Поэмы: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья–разбойники» // Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: АН СССР, 1955. – Т. 7. – С. 358–384.
29. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. – М.: Сов. композитор, 1971. – 234с.
30. Бергсон А. Два источника морали и религии. – М.: Канон, 1994. – 382с.
31. Бердяев Н.А. Евразийцы // "Евразийский вестник". Книга Четвертая. Берлин, 1925. – №1. – С. 134-139.
32. Бердяев Н.А. Русская идея. – М.: АСТ, 2007. – 288с.
33. Бердяев Н.А. Самопознание: опыт философской автобиографии. – М.: Мысль, Междунар. отношения, 1990. – 336с.
34. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО – Пресс, 1997. – 624с.
35. Бетильмерзаева М.М. Этническая ментальность в системе культуры: дис. ... канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 198с.
36. Бехтерева Н.П. Мозг человека - сверхвозможности и запреты // Наука и жизнь: электронный журнал, 2001. – №7. – URL: <http://www.nkj.ru/archive/articles/6406/>.
37. Бехтерева Н.П. Лабиринты мозга // Аргументы и факты, 9. 01. 2003. – Вып. 1-2(1158-1159). – URL: <http://www.aif.ru/online/aif/1158-1159/12.01>.
38. Библер В.С. Заметки впрок // Вопр. философии. – 1991. –№ 6. – С.15–45.
39. Блажиевская Г.А. Самореализация и творчество: современный контекст // «Аналитика культурологии»: электронный научный журнал, 2007. –

№3 – URL: <http://analculturolog.ru/archive/item/644-self-actualization-and-creative-contemporary-context.html>.

40. Блок А.А. Крушение гуманизма // Собр. соч.: В 6 т. Т.6. – М. – Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. – С. 93–115.
41. Богданова А.В. Андрей Эшпай. – М.: Сов. Композитор, 1975. – 158с.
42. Бойко В.Л. Музыка как ценность и образ человеческого мира: дисс. .... канд. философ. наук. – Красноярск, 2001. – 143с.
43. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. – Спб.: Композитор, 2006. – 648с.
44. Борисов А.Г. Художественный опыт народа и мордовская литература. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1977. – 192с.
45. Борн М. Воспоминания об Эйнштейне // Вопросы философии, 1968. – № 8. – С. 125–133.
46. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., Изд-во «Ин-тут психологии РАН», 1997 г. – 352 с.
47. Бояркин Н.И. Древние звуковые комплексы восточных финнов (по археологическим материалам) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических взаимоотношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 23– 69.
48. Бояркин Н.И. Мордовское многоголосие в контексте финно-угорского музыкального фольклора // Песенное многоголосие народов России: тез. докл. науч. практ. Конф. СК РСФСР (г. Воронеж, 24–29 сент. 1989). – М., 1989. – С.54–56.
49. Бояркин Н.И. Мордовское народное музыкальное искусство. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. –184с.
50. Бояркин Н.И. Мордовская народная музыка: Многоголосные инструментальные традиции: Учеб. Пособие. Ч. 1. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2004. – 140с.
51. Бояркин Н.И. Становление мордовской профессиональной музыки: композитор и фольклор. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 160 с.

52. Бояркина Л.Б. Армас Вяйсянен и проблемы формирования мордовской этномузыкологии // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 285–302.
53. Бояркина Л.Б. Хоровая культура Мордовии: фольклор, традиции и современность: энцикл. справ. – Саранск: Мордов. кн. Из-во, 2006. – 272с.
54. Бражник Л.В. Стилистические тенденции в развитии профессиональных музыкальных культур Среднего Поволжья и Приуралья // Регионология. – Саранск, 2002. – № 3. – С. 219–224.
55. Браславский Л. И. Ислам в Чувашии. – Чебоксары: Изд-во «Чувашия», 1997. – 160с.
56. Бродель Ф. Что такое Франция? В 2 кн. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1994. – Книга первая: Пространство и история. – 405 с.
57. Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии. – М.: «Наука», 1981. – 392с.
58. Брыжинский В.С. Драматургия и музыка в произведениях для сцены Гавриила Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение материнства: сб. ст. и материалов. – Саранск, 2006. – С. 123–129.
59. Брыжинский В.С. Народный театр мордвы. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1985. – 168с.
60. Букин А.Г. Культурное пространство и пространство культур: автореф. ... дисс. канд. философ. наук. – Чита, 2006. – 24с.
61. Букин А. Г. «Измерение» культурного пространства // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: материалы II международной науч.-практ. конф. (18-19 ноября 2004. Улан-Удэ): В 3-х т. Т.1 – С. 9-11.
62. Букринская М.А. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: стиль и исполнительская интерпретация: автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. – Москва, 2012. – 26с.

63. Булычева Н.Е. Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 240с.
64. Бурнаев А.Г. Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): автореферат дисс. ... д-ра искусствоведения. – Саранск, 2012. – 34с.
65. Бухман М.М. Этническое своеобразие музыкальной культуры: дис. канд. филос. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 155 с.
66. Бычков Ю.Н. Введение в музыкознание: курс лекций для студентов музыкальных вузов. – Url: <http://yuri317.narod.ru/www/102a.htm>.
67. Вадеев Г.И. Вдохновение художника / Нижегородская правда, 2010. – № 98.
68. Васильев В.М., Учаев З.В. Марийско-русский словарь. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. – 296с.
69. Вернадский Г.В. Начертание русской истории. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 368 с.
70. Вернадский Г.В. Звенья русской культуры. – М.: Товарищество научных изданий КМК, 2005. – 339 с.
71. Ветошкин А.П. Философия. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2004. – 531 с.
72. Вигоросность и инновации (человеческий фактор как основа модернизации) / под ред. М.П. Карпенко. – М.: Изд-во СГУ, 2011. – 242 с.
73. Видинеев Н.В. Материальные формы мышления и общения. – Ростов: РГУ, 1988. – 176 с.
74. Викар Л. Финно-угорские и тюркские взаимовлияния в музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. – С. 8–16.
75. Вилюнас В.К. Психологические механизмы мотивации человека. – М.: МГУ, 1990. – 288 с.

76. Вирясова Н.Н. Мифологические мотивы в мордовской эпической поэзии: автореф. дисс. ... канд. филологич. наук. – Саранск, 2008. – 23с.
77. Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов: история вопроса. Статьи и материалы: монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 512с.
78. Вишневская Л.А. Северокавказское многоголосие. Типология певческих моделей: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2012. – 56с.
79. Власова В.Б. Национальное самосознание в зеркале культуры // Человек и культура в становлении гражданского общества в России. – М.: ИФ РАН, 2008. – С. 108–113.
80. Володина Т.И. Модерн: проблема синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Под общ. ред. В.П. Толстого. Кн.1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 261–276.
81. Волошин М.А. Поэма «Космос» // Стихотворения. – СПб: Азбука, Азбука–Аттикус, 2012. – С 158–165.
82. Воробьева Е.Ю. Бинарность и ее архетипические основания: дис. ... канд. филос. наук. – Омск, 2005. – 130с.
83. Воронина Н.И. Лики провинциальной культуры. – Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2004. – 232 с.
84. Воронина Н.И. Идентичность и толерантность в многоукладности российской культуры // Толерантность в культуре и процесс глобализации. – М.: Гуманитарий, 2010. – 486 с. С. 388 – 445.
85. Воронина Н.И. Саранский хронотоп Гавриила Вдовина // «Гавриил Вдовин. Постижение мастерства. Сб. статей и материалов. – Саранск, 2006. – С.8–12.
86. Воронина Н.И. Теоретическая культурология. – Саранск: «Красный Октябрь», 2006. – 228с.
87. Восточный театр. – Url: [yunc.org](http://yunc.org) .

88. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 480с.
89. Гаврюшенко Н.Н. О системной трактовке понятия «музыкальная культура» // Методологические аспекты музыкознания и музыкальной педагогики: материалы Всерос. науч. конф. – Краснодар, 1997. – С. 11–14.
90. Гадаев В.А. «Мокшанка» // Собр. соч. в 3-х т. – Т. 1 – Саранск: Мордов. кн. из-во, 2007. – 608с. – URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-244706.html>
91. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы филос. герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
92. Галкина И.А. Инструментальная музыка Мордовии: от фольклорных традиций к профессиональному творчеству: дисс. ... канд. искусствоведения. – Саранск, 2005. – 314с.
93. Галкина И.А. Инструментальная музыка композиторов Мордовии: проблема полиэтничности. – Саранск, 2008. – 40с.
94. Галкина И.А. Композитор Нина Кошелева. – Саранск: «Красный Октябрь», 2002 – 29с.
95. Галкина И.А. «Лесная сказка» Нины Кошелевой // Лесная сказка: Пьесы для фортепиано / Авт. вступ. ст. И.А. Галкина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1999. – С. 5.
96. Галкина И.А. Пассионарность Светланы Молиной // Музыкальная академия, 2001. – № 3. – С.129-131.
97. Галкина И.А. Праздник украсили «Женские портреты» Нины Кошелевой // «Известия Мордовии», 2003. – 26 дек.
98. Галкина И.А. «Серебряное озеро». Творческая сказка. «Вторая премьера» // Рождается мелодия во мне. – Саранск: Изд. дом «Книга», 2007. – С. 23–27.
99. Гамзатова П.Р. Проблема этнической самоидентификации в искусстве Средней Азии и Северного Кавказа в конце XX века // Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире / сб. ст. – М.: Гос. ин-тут. искусствознания, 2010. – С. 46-67.



100. Гарипова Н.Ф. Становление и развитие башкирского фортепианного искусства (исполнительство, образование, композиторское творчество): автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2010. – 45с.
101. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм, 2003. – 541 с.
102. Гашева Н.Н. Синтез в русской культуре XIX-XX вв.: типология и динамика форм: автореф. дисс. ... д-ра культурологии. – Киров, 2007. – 34с.
103. Герасимов О.М. Народные музыкальные инструменты мари: Традиции и современность: дисс. в форме доклада ... д-ра искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2000. – 43с.
104. Герасимова Н.Е. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии, 1995. – №6. – Url: <http://philosophy.ru/library/vopros/42.html>.
105. Герасимова И.А. Музыкальное понимание // Эволюция. Культура. Познание. – М.: ИФ РАН. 1996. – С. 110–127.
106. Герберштейн С. Записки о Московии. – М.: МГУ, 1988. – 430с.
107. Гилев А.А. Погребальный обряд когурёской элиты (по материалам гробниц с фресками): автореф. ... канд. историч. наук. – Новосибирск, 2010. – 22с.
108. Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен М.А. Балакирева // Балакирев М.А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / ред., предисл., исследов. и прим. Е.В. Гиппиуса. – М.: Музгиз, 1957. – С. 208– 210.
109. Глаголев А. Экономическая философия великих русских меценатов конца XIX-начала XX веков // Вопросы экономики, 1994. – №7. – С.109-121.
110. Глинка М.И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222с.
111. Голованова Н.Ф. Эволюция жанра баллады в эпической поэзии мордвы: автореф. дисс. ... канд. филологич. наук. – Ульяновск, 2009. – 23с.
112. Голубкова А.Н. Музыкальная культура Советской Удмуртии (1917–1967). – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 181 с.
113. Голубкова А.Н. Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестник удмуртского университета. – Ижевск, 1992. – №6. – С. 63–69.

114. Губайдулина С.А. О музыкальном материале, форме и времени // Музыка XX века. Хрестоматия. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. – С. 347–353.
115. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. – СПб.: Алетейя, 2000. – 447 с.
116. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. – Л.: Наука, 1990. – 280с.
117. Гумилёв Л.Н. Три китайских царства. – М.: Алгоритм; Эксмо, 2008. – 272с.
118. Гумилёв Л.Н. От Руси до России. – М.: Дрофа, 1996. – 352с.
119. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. – М.: Айрис –пресс, 2013. – 560 с.
120. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. – Url: <http://gumilevica.kulichki.net/eab/eab02.htm#eab02charter01>.
121. Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. – М.: Прогресс, 1993. – 576с.
122. Гумилев Л.Н., Иванов К.П. Этносфера и космос. – Url: <http://gumilevica.kulichki.net/articles/article08.htm>.
123. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая Степь. – М.: Издательство «Аст». 2008. – 655 с.
124. Гумилев Л.Н. Этносфера: История людей и история природы. – М.: Экопресс, 1993. – 543 с.
125. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 395 с.
126. Гуревич А.Я. Уроки Люсьена Февра // Февр Люсьен. Бои за историю. – М.: Наука, 1991. – С. 501–541.
127. Гусев В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 7 - 27.

128. Давыдов Д.Г. Пассионарность – от идеи к эмпирическим исследованиям // Пассионарная энергия и этнос в развитой цивилизации: материалы Всерос. междисциплин. науч.-практ. конф. – М.: Изд-во СГУ, 2008. – С. 24–33.
129. Дамбергс С.В., Семенов В.Е. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. – №2. – С.173–181.
130. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. – Спб.: Издание Н.Страхова, 1895. – 673с.
131. Девяткина Т.П. Мокшанские свадебные обряды и песни. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1992. – 190 с.
132. Деркач А.А., Сайко Э.В. Самость — базовый конструкт становления и развертывания процесса самореализации как содержания акмеологического развития. Самость как феномен системной целостности «человек» // Мир психологии, 2008. – №4. – С.225–238.
133. Джеймс У. Научные основы психологии. – М.: Харвест, 2003. – 528с.
134. Дмитриев, В.Д. К 1000 –летию Чувашской государственности // Лик Чувашии, 1995. – №2 – С. 115–123.
135. Дмитриева Ю. Адягаши К. Hungaro-Chuwaschica: аннотированный библиогр. указ. исследований венгерских ученых XIX - XX вв. – Чебоксары: Чуваш. гос. инст. гуманитар. наук, 2001. – 238с.
136. Додонов Р.А. Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования. – Запорожье: РА “Тандем-У”, 1998. – 205 с.
137. Дорохова Е.А. Мордовские параллели в южнорусском музыкальном фольклоре: иллюзия очевидности // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 202– 217.
138. Дугин А.Г. Пространственный фактор. Обзор евразийской идеологии (основные понятия, краткая история) // Основы Евразийства. – М.: Арктогея-Центр, 2002. – С. 78–80.

139. Душков Б.А. Психосоциология менталитета и нооменталитета. – М.: Деловая книга, 2002. – 448с.
140. Душкин М.И. О мордовской музыке // Красная Мордовия, 1939 – 17 апр.
141. Евразийство. Опыт систематического изложения. – Париж: Евразийское кн. изд-во, 1926. – 80с.
142. Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 584с.
143. Евсевьев М.Е. Мордовская свадьба. – Саранск: Морд. кн. из-во «Кр. Окт.», 1959. – 268с.
144. Егоров Н.И. О генетической и хронологической стратификации лексик чувашского языка и теории болгаро–чувашской этноязыковой преемственности: автореф. дисс. ... док. филологич. наук. – Алма-Ата, 1992. – 82с.
145. Живков Т.И. Народ и песен: Проблемы на фолклорната песенна традиция. – София, 1977. – 252с.
146. Жордания Й.Д. Мордовские и грузинские многоголосные традиции в контексте Евразии // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 115–134.
147. Земсков В.Б. Латинская Америка и Россия (Проблема культурного синтеза в пограничных цивилизациях) // Общественные науки и современность, 2000. – №5 – С. 96 –103.
148. Земцовский. И.И. «Мы кругом в мордвах»: мордовский феномен в евразийской музыкальной перспективе // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 90– 114.
149. Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – Вып.1– М., 1972. – С. 169–197.

150. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.: Сов. композитор, 1977. – 176с.
151. Знаменитые люди Арзамаса. – Url: <http://arzamas-rajon.ru/arzamas-people-a.html>.
152. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994. – 239с.
153. Иванова Л.А. Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты (60-70-е годы) // Современные проблемы советской музыки. Сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1983. – С. 119–143.
154. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: дисс. ... д-ра искусствоведения. – С.-Петербург, 2005. – 305с.
155. Ильясов Т.Т. Курай: традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир: автореф. ... дисс. канд. историч. наук. – Ижевск, 2011. – 21с.
156. Имамутдинова З.А. Музыкальные традиции в устной культуре башкир. Опыт обобщения // Музыка. Исследовательский сборник. – М.: Гос. ин-тут. искусствознания, 1995. – С. 50–73.
157. История философии: Запад - Россия - Восток / под ред. Н.В. Моторшиловой и А.М. Руткевича. – М.: Греко-латинский кабинет, 1999. – Книга четвертая: Философия XX в. – 448с.
158. Каган М.С. Человек как творец культуры // Философия культуры. – С.-П.: Петрополис, 1996. – С. 140–174.
159. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544с.
160. Кавтаськин Л.С. Мордовские обряды и причитания при похоронах девушки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. – Саранск, 1979. – С. 186-191.
161. Кавтаськин Л.С. Пережитки обрядов, причитаний и песен, связанных с древним обычаем имитации свадьбы при похоронах умершей девушки //

Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – С. 267-273.

162. Казакова Г.М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): автореф. дисс. ... доктора культурологии. – Москва, 2009. – 44с.

163. Казанская Л.В. Марийская симфоническая музыка // Музыкальная культура народов Поволжья : сб. науч. тр. – М., 1978. – С. 85–99.

164. Казанцева С. А. Тайна духовной пирамиды // Человек и искусство. – М.: ИФ РАН, 1998. – Вып. 1: Антропос и поэсис. – С. 36–46.

165. Кайяк А.Б. Взаимодействие музыкальных культур: автореф. дисс. ... д-ра культурологии. – Москва, 2011. – 58с.

166. Кандинский А.И. Балет «Жанна д'Арк» Н. Пейко. – М.: Музгиз, 1959. – 63с.

167. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (живопись). – Ленинград: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. – 68с.

168. Карабаева К.Д. Эстетические идеи евразийцев (На основе воззрений музыкальных деятелей евразийства): дисс. ... канд. философ. наук. – Москва, 2010. – 189с.

169. Капичина Е.А. Музыка как поле эстетико-культурного общения. // Філософські дослідження. Збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. – Випуск 3. – Луганськ, 2002. – С. 216–224.

170. Карсавин Л.П. Государство и кризис демократии // Новый мир, 1991. – № 1 – С. 183–195.

171. Келле В.Ж. Интеллектуальная и духовная свобода человека // Человек вчера и сегодня: междисциплинарное исследование. – Вып. 2 – М.: ИФРАН, 2008. – С. 58–68.

172. Киселев А.Л. Социалистическая культура Мордовии. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1959. – 320с.

173. Кобозева И.С. Концепция М.М. Бахтина и полифония И.-С. Баха // История, образование и культура народов Среднего Поволжья: Материалы

всерос. науч.-практич. конф. – Саранск: ГМПИ им. М.Е. Евсевьева, 1998. – С. 226–228.

174. Кобозева И.С. От составителя // Педагогический репертуар для фортепиано мордовских композиторов (учебные материалы для студентов педагогического факультета). – Саранск: МГПИ им. М.Е. Евсевьева, 1989. – С. 7–8.

175. Коваленко М.И. Пассионарность как психологический феномен // Психологические проблемы самореализации личности: сб. науч. трудов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. – Вып. 2. – Url: <http://gumilevica.kulichki.net/debate/Article13.htm>

176. Ковалев Г.А. 3 парадигмы в психологии – 3 стратегии психологического воздействия // Вопросы психологии, 1987. – № 3. – С.41–49.

177. Кодай З. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1982. – 288с.

178. Кодай З. Что такое «венгерское» в музыке? // Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 38– 49.

179. Кожин В.В. Проблема автора и путь писателя. – М.: Контекст, 1978. – С. 23–47.

180. Коломиец Г.Г. Ценность музыки: философский аспект. – М.: URSS, 2007. – 531с.

181. Кондратьев М.Г. Истоки и историко-типологические связи чувашской музыки до IX в. н. э. – URL: <http://nasledie.nbchr.ru/upload/pdf/kondratiev.pdf>.

182. Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: К проблеме количественности в народной музыке. – М.: Советский композитор, 1990. – 144с.

183. Кондратьев М.Г. О чувашско-татарских этномузыкальных параллелях // Из наследия художественной культуры Чувашии. – Чебоксары: НИИ языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской ССР, 1991. – С. 3–61.

184. Кондратьев М.Г. Проблемы этномузыкальной компаративистики Поволжья // Музыка композиторов Поволжья и Приуралья: наука, творчество,

образование: материалы науч.-практ. конф. (г. Саранск, 4 дек. 2004г.). – Саранск: Тип. «Кр. Окт.», 2005. – С. 22–34.

185. Конрад Н.И. О смысле истории. Запад и Восток. – М.: Наука, 1972. – 495с.

186. Консон Г.Р. Целостный анализ в контексте научной методологии // Музыкальная академия. – М.: Композитор. 2010. – №2. – С.140–150.

187. Копалов В.И. Проблема культуры и цивилизации в философии истории И.А. Ильина // Культура и цивилизация: материалы Всерос. Науч. конф. Екатеринбург, 17-18 апр. 2001 г.: в 2 ч. – Ч.2. – Екатеринбург, 2001. – С. 3–7.

188. Кораблева М.Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального искусства): автореф. дисс. ... канд. культурологии. – С.-Пб., 2012. – 18с.

189. Королева В.А. Музыка Дальнего Востока в условиях межкультурного диалога: история и современность // «Россия и АТР», 2011. – №3. – С.167–177.

190. Костерина М.А. Художественная интерпретация эротического образа в эротическом танце. – Саранск: «Красный Октябрь», 2008. – 40с.

191. Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. – Москва: Наука, 1982. – 256с.

192. Кошелева Н.В. Моя жизнь – как она есть (страницы воспоминаний) // Рождается мелодия во мне. – Саранск: Изд. дом «Книга», 2007. – 136с.

193. Кривцова Е.В. Испанские связи Сергея Прокофьева // Искусство музыки: теория и история, 2012. – № 4. – С. 33– 48.

194. Круглова Л.К. Диалог культур, патриотизм, глобализация: кто в лес, кто по дрова?» // XI Международные Лихачевские научные чтения. – Т. 1. – Спб.: Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов, 2011. – С. 339 – 340.

195. Круглова Л.К., Султанов К.В. Бинарная модель культуры и дети Севера // Дети Севера: тез. докл. IV междунар. конф. «Ребенок в современном мире». – Спб., 1997. – С. 21–25.



196. Кунгуров С.Н. О реконструкции музыкального инструмента по находкам с городища Иднакар // Музыкальный инструментарий народов Поволжья и Урала: традиции и современность: материалы науч.-практ. конф. – Ижевск : Удмурт. гос. ун-т, 2004. – С. 8–11.
197. Куракина О.Д. Поэсис русского космизма: космическая драма отвлеченных начал // Человек и искусство. – Вып. 1: Антропос и поэсис. – М.: ИФ РАН, 1998. – С. 47–64.
198. Кюхельбекер В.К. Путешествие; Дневник; Статьи. – Л.: Наука, 1979. – 519с.
199. Лазанчина А.В. Исследовательские подходы изучения опер и балетов отечественных композиторов XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2010. – №3. – С. 242–247.
200. Лазутина Т.В. Онто-гносеологические и аксеологические основания языка музыки: автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. - Екатеринбург, 2009. – 42с.
201. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: Монография: В 2-х кн. Кн.1. – Москва: Музыка, 1987. – 381с.
202. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: Монография: В 2-х книгах. Кн. 2. – М.: Музыка, 1988. – 352с.
203. Леонид Иванович Воинов: жизнь и творчество в материалах и документах. – Саранск: Тип. «Кр. Окт.», 2008. – 160с.
204. Леонтий Петрович Кирюков (1895-1965): Очерк жизни и творчества. Материалы. Воспоминания. – Саранск: Тип. «Крас. Окт.», 2005. –120с.
205. Леонтьев А.Н. Эмоции и личность // Избр. психологические произведения: В 2 т. Т.2. – М.: Педагогика, 1983. – С. 204–229.
206. Либиэр А.Е. Философия творчества // «Самиздат». – Url: [http://samlib.ru/l/libier\\_a\\_e/filosofijatworchestwa.shtml](http://samlib.ru/l/libier_a_e/filosofijatworchestwa.shtml)
207. Линник Ю. В. Амаравелла. – Петрозаводск: Карелия, 1989. – 173с.
208. Лобанов М.А. Традиционные напевы южносибирской мордвы // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. тр. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 343– 352.

209. Лобикова Н.М. Пушкин и Восток: Очерки. – М.: Наука, 1974. – 96с.
210. Лобок А.М. Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688с.
211. Логинова М.В. Постановка проблемы выразительности в эстетической концепции М.М. Бахтина // История, образование и культура народов Среднего Поволжья: Материалы всерос. науч.-практич. конф. – Саранск: ГМПИ им. М.Е. Евсевьева, 1998. – С. 229–231.
212. Логинова М.В. М. Хайдеггер и В. Ван Гог: поиски экзистенции // Актуальные проблемы общества: некоторые вопросы переходного периода. – Саранск: Мордов. гос.пед. ин-тут, 1998. – Вып. 4. – С. 86–87
213. Лосев А.Ф. Самое само: сочинения. – М. ЭКСМО-пресс, 1999. – 1024с.
214. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525с.
215. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: «Александра», 1992. – Т.1. – С. 129–133.
216. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: «Александра», 1992. – Т. 1. – С. 110–121.
217. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – 272 С.
218. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 380-393.
219. Лотман Ю.М. Семиосфера. Внутри мыслящих миров. – СПб: «Искусство — СПб», 2000. – 704с.
220. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
221. Лурье А.С. Музыка Стравинского (1926) // Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского,

С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 181–195.

222. Лурье А.С. О музыкальной форме // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1966. – Кн.82. – С. 100-109.

223. Лурье А.С. Пути русской школы (1931-1932) // Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 259–270.

224. Лурье А.С. Скрябин и русская музыка // Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 168–181.

225. Майданов А.С. Некоторые парадигмы и приемы мифологического мышления // Философия науки. – М., 2003. – Вып. 9: Эволюция творческого мышления. – С. 7–41.

226. Макаров Г.М. О формировании музыкально-инструментальной культуры финно-угров Волго-Камья в древности (по материалам народной терминологии) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических взаимоотношений: сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 70–89.

227. Макарова А.И. Активные поиски — интересные результаты. Интервью А.Я. Эшпая // Советская музыка, 1986. – №6. – С. 39–442.

228. Макарова А.И. Георгий Иванович Сураев – Королев // Народные певцы и композиторы Мордовии: Сб. ст. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1974. – С. 70–86.

229. Макарова А.И. Ждем новых премьер // «Советская музыка», 1985. – № 7. – С. 22–26.

230. Макарова А.И. Страницы разных лет : сб. ст. и материалов / М-во культуры РМ, Союз композиторов РМ. – Саранск, 2007. – 125 с.

231. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма: дис. ... д-ра искусствоведения. – Казань, 2001. – 356с.
232. Манько Л.И. Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме (на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрата Инайят Хана): автореф. дисс. ... канд. философ. наук. – Москва, 2010. – 27с.
233. Маскаев А.И. К вопросу о мордовской народной драматургии. Записки / Морд. н.-и. ин-т яз., лит., истор. и эконом. при Совете министров МАССР. – Саранск, 1952. – №12. – С. 132-145.
234. Махабхарата: Адипарва. Книга первая. – М. –Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 738 с.
235. Махлина С.Т. Восток на Западе. – Url: <http://hischool.ru/userfiles/mahlina-vostok-zapad.doc>.
236. Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. – М., 1987. – Ч. 1. – С.6–38.
237. Мелякина Е.М. Вокальное искусство Мордовии в историческом контексте: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Саранск, 2011. – 25с.
238. Меркулов И.П. Логика науки и индивидуальное творчество // Когнитивная эволюция и творчество. – М.: ИФ РАН. 1995. – С. 101–118.
239. Меркушкин Г.Я. и др. История Мордовской АССР: Учеб. пособие по истории Мордов. АССР для 7–8 кл. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1982. – 112с.
240. Мировоззренческая культура личности. – Киев: Наукова Думка, 1986. – 143 с.
241. Михайлов М.В. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – 288с.
242. Мокшин Н.Ф. Религиозные верования мордвы. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. – 116с.

243. Молина С.С. Хоровое творчество Нины Кошелевой // Рождается мелодия во мне. – Саранск: Изд. дом «Книга», 2007. – С. 33–50.
244. Молостова И.Е. Музыкально-театральные произведения Нины Кошелевой // Рождается мелодия во мне. – Саранск: Изд. дом «Книга», 2007. – С. 51–55.
245. Мочалова Н.Ю. Сокровенный мир человека как духовный потенциал экзистенциального творчества // Вестник Челябинского гос. ун-та, 2011. – №30 (245). – С. 55–62.
246. Музыка композиторов Поволжья и Приуралья: наука, творчество, образование : материалы науч.-практ. конф. – Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2005. – 108 с.
247. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970-1980 гг. / ред.-сост. В. А. Лапин. – Л., 1987. – Вып. 1. – 103с.
248. Музыка устной традиции: материалы международных научных конференций памяти Рудневой. – М.: Изд-во: Московская консерватория, 1999. – 348с.
249. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672с.
250. Мурзина И.Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – Екатеринбург, 2003. – 47с.
251. Мухаева Л.Р. Музыкальная культура Мордовии 1970 – 1980-х гг.: контекст театрального творчества: дис. ... канд. культурологии. – Саранск, 2009. – 223с.
252. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319с.
253. Национальная тема в хореографическом искусстве Мордовии // Феникс: научный ежегодник кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 44–53.
254. Немировская И.А. Микрокосм детства в творчестве Чайковского: «16 песен» ор. 54 // Музыкальная академия, 2010. – №2. – С. 162–167.

255. Нестьев И.В. Барток и Прокофьев. (Несколько параллелей) // Бела Барток. Сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 36–50.
256. Нестьев И.В. Бела Барток. Монография. – М.: Музыка, 1969. – 800с.
257. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. – 663с.
258. Нестьев И.В. Пути взаимодействия (о взаимообогащении национальных культур) // Советская музыка на современном этапе: ст. и интервью. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 8–42.
259. Нигметзянов М.Н. Народные песни волжских татар. – М.: Сов. композитор, 1982. – 135с.
260. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278с.
261. Никольский С. А. Ментальность и становление гражданского общества в России (По поводу недавних работ В. Кантора и А. Кончаловского) // Человек и культура в становлении гражданского общества в России: материалы 2-ой Всерос. конф. «Проблемы российского самосознания». – М.: ИФ РАН, 2008. – С. 37–49.
262. Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Мир России – Евразия: Антология. – М.: Высшая школа, 1995. – 399с.
263. Новоселова Л.А. Творчество А. Эшпая. – М.: Сов композитор, 1981. – 144с.
264. Носов С.Н. Идея сверхчеловечества и философия Вл. Соловьева // Философские науки, 1991. – № 7 – С. 56–67.
265. Одинокова Т.И. Хоровое творчество Г. Вдовина: парадигма стиля // Гавриил Вдовин. Постижение мастерства. Сб. ст. и материалов. – Саранск, 2006. – С. 16–30.
266. Операй В.С. Женский образ в культуре народов Волго-Камья // Успехи современного естествознания, 2012. – №5. – С. 19–20.
267. Орлов Г.А. Дерево музыки. – СПб: «Композитор», 2005. – 440с.
268. Ортега-и-Гассет Х. Адам в раю // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 59– 82.

269. Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста: дисс. ... канд. филос. наук. – Волгоград, 2002. – 214с.
270. Панарин А.С. Россия в цивилизационном процессе (между атлантизмом и евразийством). – М.: ИФ РАН, 1994. – 262 с.
271. Панов Е. Этология человека: история и перспективы // «Скепсис»: научно-просветительский электронный журнал. – Url: [http://scepsis.ru/library/id\\_504.html](http://scepsis.ru/library/id_504.html).
272. Парыгин Б.Д. Социальная психология. – СПб.: СПбГУП, 2003. – 616с.
273. Пашина О.А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: сб. тр. – М., 1999. – Вып. 154. – С. 6–22.
274. Пензенские губернские ведомости, 1865. – № 18.
275. Петр Сувчинский и его время. – М.: Композитор, 1999. – 455с.
276. Петров М.Т. Алена Арзамасская: ист. роман. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1991. – 352с.
277. Петрова Т.Н. Этнопедагогика Г.Н. Волкова как сокровищница народной жизни // Вестн Чуваш. гос. пед. ун-та им. И. Я. Яковлева, 2005. – No 2. (45) – С. 14–16.
278. Пивоев В.М. Этнос и нация: проблемы идентификации. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – 109 с.
279. Пирс Дж. Символы, сигналы, шумы. Закономерности и процессы передачи информации. – М.: Мир, 1967. – 337с.
280. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков. – Спб: «Алетейя», 2000. – 316с.
281. Побединский В.Н. Культура и «почва» в учении евразийцев: геософия или геополитика? // «Вопросы культурологии», 2009. – №11. – С. 23-27.
282. Побединский В.Н. Философия культуры классического евразийства: дис. ... канд. филос. наук. – Нижневартовск, 2009. – 157с.

283. Полутина Е.В. Любительские театры Мордовского края как фактор развития провинциальной культуры конца XIX - начала XX в // Регионология, 2010 – №4 – Url: <http://regionsar.ru>.

284. Прокофьев С.С. Из Дневника (1925–1930) // Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1929 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 414–421.

285. Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. – М: Музгиз, 1956. – 468с.

286. Психология художественного творчества: Хрестоматия. / Сост. К.В. Сельчёнок. – Минск: Харвест, 2003. – 752с.

287. Психология. Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 494с.

288. Пчеловодова И.В. Аэрофоны в системе традиционной инструментальной культуры удмуртов // Ежегодник финно-угорских исследований. Вып. 1. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2010. – С. 95–108.

289. Раабен Л.Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века: страны Европы и Америки: Исследование. – Л.: Сов. композитор, Ленинградское отделение, 1986. – 197с.

290. Раабен Л.Н. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки : сб. ст. – Л.: Сов. композитор, 1983. – С. 5–8.

291. Рапацкая Л.А. «Между Востоком и Западом»: эволюция восточной темы в истории русской музыки. – Url: <http://cbnurussia.or.kr/files/2-9.pdf>.

292. Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. – Уфа: изд-во БГПУ, 2010. – 188с.

293. Рахманова М.П. О фольклорном направлении в современной русской музыке // Сов. Музыка, 1972. – № 1. – С. 9–25.

294. Резвицкий И.И. Личность. Индивидуальность. Общество: Проблема индивидуализации и ее соц.-филос. смысл. – М.: Политиздат, 1989. – 288 с.



295. Резник Ю.М. Человек на границе системности и творчества: проблема трансперсональности // Человек вчера и сегодня: междисциплинарные исследования. Вып. 3. – М.: ИФРАН, 2009. – С. 47–57.
296. Репина Л.П. Историческая теория после «культурного поворота» // Диалог со временем. – Вып. 20. – М.: ЛКИ, 2007. – С. 5-13.
297. Ромах О.В. «Человек культуры». Как социально-нравственная норма // Человек и культура в становлении гражданского общества в России: материалы 2-ой Всерос. конф. «Проблемы российского самосознания». – М.: ИФ РАН, 2008. – С. 177–183.
298. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 447с.
299. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн.2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 640с.
300. Рыбников А.Л. Современная опера // Мелодия. – 1989 – № 1.– С. 56 – 57.
301. Рыжкин И.Я. Испанские увертюры Глинки // Глинка М. И.: Сб. ст. – М.: Музгиз, 1958. – С. 95–155.
302. Рюйтел И. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. – Таллинн: Институт эстонского языка, Академия наук Эстонии, 1994. – 99 с.
303. Рябчевская Ж. А. Музыкальная культура в условиях бинарного и тернарного типа социокультурной динамики // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – № 1 – С. 139–145.
304. Рябчевская Ж.А. Особенности исторической динамики русской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Кемерово, 2011. – 23с.
305. Рязанова Н.В. Тернарные и кватериорные структуры в философско-культурологическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Саратов, 2011. – 21 с.

306. Савина Л.В. Семиотический подход к изучению звукоорганизации музыки XX века // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. – № 30 (168) Филология. Искусствоведение. – С. 181–185.
307. Саид Эдвард В. Ориентализм. Западные концепции Востока. – СПб: «Русский Миръ», 2006. – 640с.
308. Самаркина Н.П. Вне личности нет творчества // Рождается мелодия во мне. – Саранск: Изд. дом «Книга», 2007. – С. 56–58.
309. Самородов К. Т. Мордовские пословицы, присловицы и поговорки— Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 278 с.
310. Самородов К.Т. Мордовская обрядовая поэзия. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1980. – 168с.
311. Самсонова Т.П. Феномен человека в отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Санкт-Петербург, 2008. – 46С.
312. Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков. – М.: Наука, 1978. – 349 с.
313. Семакова И.Б. О проблемах развития традиционных смычковых хордофонов финно-угорских и соседних с ними народов // Ежегодник финно-угорских исследований. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский книверситет», 2010. – Вып.3. – С. 95–108.
314. Сергеева Т.С. Рождение западно-арабской музыкальной классики: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. – Москва, 2009. – 46с.
315. Серова В.С. Мои успехи и неудачи в деревне // Театр и искусство, 1913. – № 29. Цит. по: Полутина Е.В. Любительские театры Мордовского края как фактор развития провинциальной культуры конца XIX - начала XX в // Регионология, 2010 – №4 – Url: <http://regionsar.ru>.
316. Синкевич И.А. Психологические особенности личности художника и их отражение в творчестве // Ученые записки МГПУ. Психологические науки: сб. науч. ст. – Мурманск: МГПУ, 2007. – Вып. 7. – С. 276–283.

317. Ситникова Н.М. В час возмездия // Страницы музыкальной истории. Статьи, очерки, рецензии. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2001. – С. 74 – 77.
318. Ситникова Н.М. Камертон вдохновения // Страницы музыкальной истории. – Саранск: Тип.: «Рузаевский печатник», 2001. – С. 45– 49.
319. Ситникова Н.М. Страницы музыкальной истории: статьи, очерки, рецензии. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2001. – 130 с.
320. Н.М. Ситникова. На сцене – Литова // Страницы музыкальной истории. Статьи, очерки, рецензии. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2001. – С.55– 58.
321. Сказания иностранцев о России в XVI и XVII веках. – СПб: Изд-во Брокгауз – Ефрон, 1843. – 552 с.
322. Скворцова Э.В. Эколого-культурная миссия русской эмиграции первой «волны» (на примере деятельности представителей русской музыкальной культуры): дисс. ... канд. культурологии. – М., 2003. – 173 с.
323. Скурко Е.Р. Об интерстилевых взаимодействиях в национальных музыкальных культурах на рубеже XX – XXI веков // Материалы конференции «Музыковедческий форум – 2010». – Url: <http://www.gnesin-academy.ru/news-det.php?recordID=416>.
324. Смирнова Е.М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: дисс. ... д-ра искусствоведения. – С-Петербург, 2010. – 640с.
325. Соколов С.М. Философия русского зарубежья: евразийство: монография. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ, 2003. – 136с.
326. Солдатова Г.Е. Обрядовая музыка манси: контекст, функционирование, структура: дисс. канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2007. – 264с.
327. Солдатова Г.У. Психология межэтнической напряженности. – М.: Смысл, 1998. – 389с.
328. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. – М.: Сов. композитор, 1975. – 202 с.

329. Старчеус М.С. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия, 2004. – №3. – С.156–163.
330. Стасов В.В. «Происхождение русских былин» // Собр. соч. В.В. Стасова 1847-1886: В 3-х т. - СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1894. – Т.3. – С. 947-1259.
331. Стасов В.В. XXV лет русского искусства. – URL: <http://vestnik.kemguki.ru/images/stories/vestnik-8-2009.pdf>
- 331a. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 990с.
332. Стравинский И. Ф. Испанцы в «Русских балетах» // И. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 33–34.
333. Сувчинский П.П. Понятие о времени и Музыка (размышления о типологии музыкального творчества) (1939) // Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920 – 1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 356–371.
334. Сувчинский П.П. Рах Eurasiana // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики. – Кламар, 1929. – №10. – С. 2.
335. Сураев-Королев Г.И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни: Мордовская многоголосная пентатоника. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 36с.
336. Суриц Е.Я. Испанские балеты Леонида Мясина // Искусство музыки: теория и история, 2012. – №4. – С. 49–55.
337. Суслин В.Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. – М.: Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 141–156.
338. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.
339. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной - к философии музыки. – Киев: Факт, 2000. –176 с.

340. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. – Л.: Искусство, 1991. – 288с.
341. Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки. – М.–СПб: Университетская книга, 1999. – 287с.
342. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.–Л.: Академия пед. наук РСФСР, 1947. – 336с.
343. Терпение, терпимость или согласие!? Дружить, терпеть или ненавидеть!? / сост. В.В. Арсентьева. – Екатеринбург: Свердл. обл. межнац. б-ка, 2006. – 64 с.
344. Тихонова А.Ю. Уникальность региональной культуры Среднего Поволжья в культурологическом измерении: автореф. дисс. ... д-ра культурологии. – Саранск, 2007. – 39с.
345. Тихонова В.М. Народные традиции воспитания подрастающего поколения у мордвы // Современная этнопедагогика: проблемы и перспективы развития: Материалы межрегиональной научно-практической конференции молодых ученых (Уфа, 16 апреля 2010 г.). – Уфа: РИО РУНМЦ МО РБ, 2010. – С. 158–162.
346. Тихонова Т.В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели: дисс. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2003. – 240с.
347. Толстой В. Алена Арзамасская – русская Жанна д'Арк. – АиФ – Ульяновск, 2013. – №23.
- 347а. Толстой Л.Н. Что такое искусство // Л.Н. Толстой. Собр.соч. в 22 тт. Т. 19. – М.: Художественная литература, 1983. – С.41–222.
348. Топоров В.Н. Космогонические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: НИ «Большая энциклопедия», 1998. – Т. 2. – С. 6–9.
349. Торопова А.В. Феномен музыкального сознания как орудие структурирования внутренней реальности личности // Вестник ПСТГУ. – СПб, 2010. – Вып.1(16). – С.97–112.

350. Трофимов В.К. Проблема культуры и цивилизации в философии истории И.А. Ильина // Культура и цивилизация: материалы Всерос. науч. конф.: в 2 ч. – Екатеринбург, 2001. – Ч.2. – 336с.

351. Трофимова А.В. Подвиг как явление русской культуры: дисс. ... кандидата философских наук. – Нижний Новгород, 2008. – 183с

352. Трубецкой С.Н. К девятому симфоническому собранию // Курьер, 1899. 18 марта. Цит. по: Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 447с.

353. Трубецкой Н.С. Об истинном и ложном национализме // К проблеме русского самосознания. – Париж: Европейское книгоиздательство, 1927. – С.10–20.

354. Трубин Б.Н. Величайшее для художника счастье // Кошелева Н.В. «Услышь мою песню»: Избранные сочинения. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1994. – С. 2.

355. Тышко С.В., Куколь Г.В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». – К.: «Типографія “Клякса”», 2011. – 544 с.

356. Уваров М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры: монография. – СПб.: Изд-во БГТУ, 1996. – 214 с.

357. Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области: дисс. ... канд. искусствоведения. – Астрахань, 2008. – 216с.

358. Федорова Л. В. (доклад международной научной конференции “Сюжет Гёроглы и литература Востока, 23-25 сентября 2009 г., Дашогуз, Туркменистан. – Url: <http://tengrifund.ru/2012/07/sravnitelnyj-material-eposov-gorogly-i-olonxo-kak-istochnik-izucheniya-drevnej-istorii-narodov-evrazii/>.

359. Федосеева Е.А. Книжные формы мордовского героического эпоса: возникновение и эволюция: автореф. дисс. д-ра филологич. наук. – Саранск, 2007. – 43с.

360. Федченко Т.В. Свет духовности: музыка Бориса Чайковского // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. – М.: Композитор, 1996. – Вып.2. – С. 93–111.
361. Фофанова Г.А. Полифония голосов диалогической самости в процессе психологического консультирования // Психологическое консультирование и психотерапия: на стыке наук, времен, культур: материалы межд. науч.- практ. конф. – Астрахань, 2007. – С.47 – 50.
362. Франк С.Л. Человек и реальность. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. – 448с.
363. Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503с.
364. Хакимова Е.Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: дисс. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2004. – 289с.
365. Хара-Даван Э. Евразийство с точки зрения монгола // Евразийская хроника. – Париж, 1928. – Вып. 10. – С. 27–30.
366. Хачатурян В.М. Истоки и рождение евразийской идеи. Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – 603с.
367. Хилтухина Е.Г. Значение эстетики в современном гуманитарном образовании // Философия и искусство: Материалы II Междун. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 77–81.
368. Хлыщева Е.В. Специфика регионального развития культуры // Южно-Российский вестник геологии, географии и глобальной энергии. Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – №6 (19). – С. 99–103.
369. Храпов С.А. Концептуализация понятий «социальное бессознательное» и «менталитет» (культурно-исторический и философский анализ) // Власть, 2010. – № 10. – С.39-41.
370. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320с.
371. Чистов К.В. Типологические проблемы изучения восточно-славянского свадебного обряда // Проблемы типологии в этнографии. – Л., 1979. – С. 223–230.
372. Шахназарова Н.Г. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс // Сов. Музыка, 1992. – № 4. – С. 71–74.

373. Шахназарова Н.Г. Музыкальная культура России в контексте связей с Западом и Востоком // Русское искусство между Западом и Востоком. Материалы конф. – М.: Гос. ин-тут. искусствознания, 1997. – С. 53—62.
374. Шахназарова Н.Г. О национальном в музыке. – М.: Музгиз, 1963. – 92 с.
375. Шахназарова Н.Г. Современность как традиция // Музыкальная академия. – М., 1997. – № 2. – С. 3—14.
376. Шацилло А.С. Прямой музыкальный диалог: Практическое руководство по обучению музыкальному языку. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. – 72с.
377. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – Москва, 2012. – 51с.
378. Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – 832с.
379. Шестов Л.И. Дерзновения и покорности // Афоризмы нежитейской мудрости. – Л.: «Северо-Запад», 1990. – Вып. 1. – 126 с. – URL: <http://philosophy.ru/library/uvarov/01/10.html>.
380. Шигурова Т.А. Семантика картины мира в традиционном костюме мордвы: автореф. дисс. ... д-ра культурологии. – Саранск, 2012. – 46с.
381. Шубарт В. Европа и душа Востока. – М.: Русская идея, 1997. – С. 24–34.
382. Щуров В.М. О русско-мордовско-чувашских взаимосвязях и самобытно национальных проявлениях в песенном фольклоре народов юго-запада Чувашии (Алатырский район) // Фольклорно-этнографический атлас восточных славян методы и результаты ареальных исследований. Программа и тезисы докладов межд. науч. конф. – Санкт-Петербург, 2011. – С. 45.
383. Эко У. История Красоты / под ред. У. Эко. – М.: Слово / Slovo, 2005. – 440с.
384. Энциклопедия Мордовия: в 2-х т. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2003. – Т. 1. – 576с.



385. Эпические и лирикоэпические песни // Устно-поэтическое творчество мордовского народа. – Саранск, 1963. – Т. 1. – 399с.
386. Юнг К. Г. Два эссе по аналитической психологии // C. G. Jung Collected Works. (CW). – London, 1953-1964. Vol. 1 - 20. // CW. Vol. 7. – P. 175, P. 238.
387. Юрченкова Н.Г. Мифология в культурном сознании мордовского этноса. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 156с.
388. Юрченкова Н.Г. Мифология мордовского народа. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2006. – 152с.
389. Юрченкова Н.Г. Особенности женского архетипа в мордовской мифологии // Congressus XI. Internationalis Fenno-Ugristarum Piliscsaba, 9–14. VIII. 2010. – С. 55–60.
390. Янчук В.А. Введение в современную зарубежную социальную психологию. – Минск.: АСАР, 2005. – 768 с.
391. Taruskin Richard/ Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of Woks Trough Mavra. 2v. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. – S. 856 – 857.
392. Vikar L., Berecski G. Cheremis folksongs. – Budapest: Ed. Musica, 1971. – 544s.
393. VIIe Congrès international d'esthétique. – Bucarest, 1972. – URL: [biografia.ru/arhiv/religia01.html](http://biografia.ru/arhiv/religia01.html)

**ПРИЛОЖЕНИЯ**  
**ОТРЫВКИ ИЗ СОЧИНЕНИЙ Н.В. КОШЕЛЕВОЙ**

1. «Серебряное озеро». Хор колдуний.

**Andantino**

\*      poco      \*      poco      \*

2. «Серебряное озеро». Пляска колдуний.

**Moderato** ♩ = 112

\*      poco      \*

1. «Куйгорож». Уняжа.

**Moderato** ♩ = 72

\*      poco      \*      simile      poco

## 2. «Куйгорож». Песня Уняжи.

**В темпе вальса**

*mf*

5 1 4 3 5  
Ped. \* Ped. \*

## 3. «Серебряное озеро». Кувшинки.

**Allegretto**

*mp*

4 3 2 1 4 3 4 5 1

4 5 2 1 1 5 3 3 5 5 3 4 2 1 5 3 2 1

*mf*

Ped. \* Ped. \*

## 6. Мордовская свадьба. Танец стряпух.

**Allegretto**

*ff*

## 7. Мордовская свадьба. Хоровод подружек.

**Andantino**

*mp*

## 8. «Мадинь, удинь а урякай» («Легла, вздремнула невестка моя»)

**Темпо I**  
*mp*

Ма-динь, у - дынь, а у - ря - кай, ма - те-дев - кшны - (ы) - нь

*mp*

## 9. «Никоноронь Катанясь» («Никонорова Катюша»)

Musical score for the first system of the song «Никоноронь Катанясь». The score is in 4/4 time and B-flat major. The vocal line starts with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic. The lyrics are: Эх! Ни-ка-но-ронь Ка - тя - нясь... Ка - тя - нясь.

Musical score for the second system of the song. It consists of a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a simple harmonic progression in the right hand and a bass line in the left hand.

## 10. «Туян тядакай» («Уйду, матушка»)

**Andantino con anima espressivo**

Соло  
меццо-  
сопрано

*mf*

*tr*

Ту - ян

С.  
А.

Ту - ян, ту - ян, тя - дя - кай, ту -

Т.  
Б.

Ту - ян, ту - ян, тя - дя - кай,

тя - дя - кай,

- ян, тя - дя - кай, Вай! тя - дя - кай.

ту - ян, тя - дя - кай.

## 11. «Да будет имя Твое». «Господи, боже мой!»

**Più mosso**  
*mf*

Соло  
сопрано

Гос - по - ди, Бо - же мой! Гос - по - ди, Бо - же мой!

С.  
А.

Хор

Гос - по - ди, Бо - же мой! Гос - по - ди, Бо - же мой!

Т.  
Б.

*f*

Гос - по - ди, Бо - же мой!

*f*

Гос - по - ди, Бо - же мой!



## 12. «Да будет имя Твое». «Помилуй меня, Боже».

**Andantino** ♩ = 72

С. 1  
С. 2  
Хор *mp* По - ми - луй ме - ня, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй ме - ня,  
По - ми луй.  
А. 1  
А. 2

Бо - же, дай мне радость Спа - се - ни - я Тво - е - го!

Detailed description: This musical score is for the hymn 'Помилуй меня, Боже'. It is in a minor key and 4/4 time. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 72 beats. The score is arranged for Soprano 1 (C.1), Soprano 2 (C.2), Chorus (Хор), and two Accordion parts (A.1 and A.2). The Chorus part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: 'По - ми - луй ме - ня, по - ми - луй ме - ня, по - ми - луй ме - ня, По - ми луй. Бо - же, дай мне радость Спа - се - ни - я Тво - е - го!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand.

## 13. Девичий венок. «Кува редяви тундонь чись».

**Andante**

С. 1  
С. 2  
*P* 1. Ку - ва ре - дя - ви тун - донь чись, ку -  
А. 1  
А. 2

ва со - да - ви ма - зы - чись?  
ку - ва со - да - ви

Detailed description: This musical score is for the hymn 'Кува редяви тундонь чись'. It is in a major key and 7/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score is arranged for Soprano 1 (C.1), Soprano 2 (C.2), and two Accordion parts (A.1 and A.2). The piano part begins with a piano (*P*) dynamic. The lyrics are: '1. Ку - ва ре - дя - ви тун - донь чись, ку - ва со - да - ви ма - зы - чись? ку - ва со - да - ви'. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand. The time signature changes from 7/4 to 6/4 and back to 7/4.



## 14. «Алянъке минь». «Отче наш».

**Не спеша**

С. I  
А. II

А - ля - нь - ке Ме - нель - са, инь - а - ру - я - за лем - це Тонь, са - за ме - нель - ма - стор - це,

у - ле - за вий - це. *свободно* Мо - дать ланг - со - вок, ко - да ме - нель - са, эрь шинь кши сус - ко - монь - конь

Макск тей - нек тя - чи - ень шить. Нол - дать шу - монь - конь, ко - да минь нол - не - саськ

тей - нек шу - муф - нен - ди. Тя - масть вя - те каль - дяв мяльс,

и - де - масть и - не - куй - да, сяс мес Тон - не О - ця - зоркс - шись,



## 17. «Колыбельная» из спектакля «Козни Ведявы».

**a tempo**  
*mp*

1. Че - ло - ве - чек от - ды - ха - ет, нам зве - ря - там не ме - ша - ет,  
2. Че - ло - ве - чек, не тре - вожь - ся, ты счаст - ли - во о - бер - нешь - ся

дум - ку ду - ма - ет сво - ю, ба - ю, ба - юш - ки, ба - ю.  
в на - шем тем - ном во кра - ю,

## 18. «Лавсень моро».

*mp*

1. У-док, левкс-кем, у-док, тя-кам, тан-тей-стэ у-док. Ней валь-

- мал - га мик а я - ки кис - ка - нок Гу - док.

The musical score for 'Лавсень моро' consists of two systems. The first system features a vocal line in G major with a 3/4 time signature, marked *mp*. The lyrics are '1. У-док, левкс-кем, у-док, тя-кам, тан-тей-стэ у-док. Ней валь-'. The piano accompaniment is in G major with a 3/4 time signature, also marked *mp*. The second system continues the vocal line with lyrics '- мал - га мик а я - ки кис - ка - нок Гу - док.' and the piano accompaniment.

## 19. «Песнь о воинской славе». «Война».

Соло  
меццо-  
сопрано

*f*

А - А - А - А

*f* *mf* *gliss*

The musical score for 'Песнь о воинской славе' features a solo mezzo-soprano line in G major with a common time signature. The lyrics are 'А - А - А - А'. The piano accompaniment is in G major with a common time signature, marked *f* and *mf*. The score includes triplets and a glissando.

## 20. Женские портреты. «Утро».

**Andantino**

*pp*

The musical score for 'Женские портреты' is in G major with a 4/4 time signature, marked **Andantino** and *pp*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a glissando.



## 21. Женские портреты. «Юность».

**Allegretto**

*mp (легко)*

## 22. Женские портреты. «Любовь».

**Moderato dolce**

*mf*

*mp*

## 23. Женские портреты. «Портрет матери».

**Andante**

*mp*

## 24. «Алена Арзамасская». Вступление. 1-я Тема народа:

**Moderato**

The musical score for the first theme is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-6) features a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 7-12) includes a first ending bracket labeled '1' over measures 10-12. The third system (measures 13-18) shows the melody moving to the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. Dynamics range from *mf* to *f*.

## 25. «Алена Арзамасская». Вступление. 2-я Тема народа:

**Allegro**

The musical score for the second theme is written in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 38-42) features a lively melody in the right hand with a *mf* dynamic and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 43-47) continues the melody in the right hand with a *mf* dynamic and a rhythmic accompaniment in the left hand.

## 26. «Алена Арзамасская». Вступление. 1-я Тема Алены:

The image displays a musical score for the first theme of 'Alena Arzamas'. It is written for piano in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system begins at measure 59, marked with a box containing the number '6'. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The first system features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 59-63 and a dynamic marking of *f* (forte). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system starts at measure 64 and continues the melodic and harmonic development. The third system begins at measure 69 and concludes the theme with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

27. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина первая. Драка. Убийство Кузьмы. Тема надсмотрщиков:

49

5

28. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина первая. 2-я Тема Алены:

37

mp

mf

8-----

43

59



## 29. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина вторая. Танец Феньки:

78 Andantino

*p* poco a poco cresc.

30. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина вторая. Танец Феньки.  
Тема Федора:

22 80

27

32

31. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина вторая. Танец Федьки.  
Тема клятвы:

67

*ff*

3

3

3

3

71

3

rit.

3

3

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 67 and ends at measure 70. It is written in 3/4 time and B-flat major. The music features a strong dynamic of fortissimo (ff) and includes several triplet figures in both the treble and bass staves. The second system starts at measure 71 and ends at measure 74. It begins with a ritardando (rit.) marking. The music continues with triplet figures and concludes with a final cadence. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

## 32. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина вторая. Бегство Алены из монастыря:

Musical score for piano, measures 24-38. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).

- Measure 24:** Treble clef has a whole note chord (B-flat, D-flat, F, A-flat). Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 27:** Treble clef has a tremolo effect. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic marking *mp* is present.
- Measure 31:** Treble clef has triplets of eighth notes. Bass clef has triplets of eighth notes. Dynamic marking *ff* is present. A box with the number 91 is above the treble staff.
- Measure 34:** Treble clef has chords with tremolos. Bass clef has chords with tremolos.
- Measure 38:** Treble clef has chords with tremolos. Bass clef has chords with tremolos.

33. «Алена Арзамасская». Действие первое. Картина вторая. Бегство Алены из монастыря:

34. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина третья. Бой:

**93** Moderato

2-я героическая Тема народа:

**94** Allegro

8

13

35. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина третья. Бой. Тема угнетения:

29

*ff*

Фрагмент музыки балета:

39

36. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина третья. Бой. Фрагмент музыки балета:

54

97

*f*

37. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина третья. Лагерь повстанцев:

**99** *Largo*

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 99-100) is in D major and 2/4 time, with a dynamic marking of *p*. The second system (measures 101-102) is in D major and 3/4 time, with a dynamic marking of *mp*. The third system (measures 103-104) is in D major and 3/4 time, with a dynamic marking of *mp*. The score includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.

38. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Вступление повстанцев в г. Темников:

**107** *Maestoso*

The musical score is for measure 107, in D major and common time (C). It features a dynamic marking of *ff* and includes triplets in both the treble and bass staves. The treble staff has a triplet of eighth notes, and the bass staff has a triplet of eighth notes. The score includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.



39. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Заговор.  
Тема Гонца:

81 **119**

86

40. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Заговор.  
Фрагмент музыки балета:

**120**

41. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Бой (гибель  
Федьки и захват Алены). Тема Долгорукова:

**121** Moderato

42. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Бой (гибель Федьки и захват Алены). Тема Федора:

24 123

28

43. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Бой (гибель Федьки и захват Алены). Тема Долгорукова. Гибель Федьки:

51

56

rit.



44. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Бой (гибель Федьки и захват Алены). Тема боя:

Musical score for measure 62, titled "Тема боя". The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes an 8-measure rest in the right hand at the beginning of the measure. The notation consists of chords and moving lines in both hands.

45. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина четвертая. Бой (гибель Федьки и захват Алены). 2-я героическая Тема Алены:

Musical score for measures 70-76, titled "2-я героическая Тема Алены". The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a fortissimo dynamic (*ff*). Measure 70 is boxed and labeled "127". The score includes triplets and an 8-measure rest in the right hand at the end of measure 73. The notation is complex, with many chords and moving lines in both hands.

46. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Утро. Тема одиночества:

129 Andante

47. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена Алены и Долгорукова. Фрагмент музыки балета:

135 Allegretto

Тема плетки:

7

48. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена Алены и Долгорукова. Лирическая тема Алены:

12 **136** **Meno mosso**

*mp dolce*

49. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена Алены и Долгорукова. Фрагмент музыки балета:

16 **a tempo**

*f*

20 **Meno mosso**

*dolce mp*

24 **a tempo**

*f*

28

*f*

50. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена Алены и Долгорукова. Тема Долгорукова:

Musical score for measure 35. The piece is in C major, 3/4 time. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. A forte (*f*) dynamic is indicated. A fermata is placed over the right-hand melody in the second measure. The measure number 35 is written above the first staff.

51. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена Алены и Долгорукова. Героическая тема Алены:

Musical score for measures 55-62. The piece is in C major, 3/4 time. The tempo is marked **Maestoso**. The left hand features a prominent triplet accompaniment. The right hand has a melodic line with triplets and chords. A fortissimo (*ff*) dynamic is indicated. The measure number 139 is boxed above the first measure. The measure numbers 55, 58, and 62 are written above their respective staves.

Фрагмент окончания номера:

69

*ff*

3

3

*sf*

52. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Сцена сожжения:

33

144

*dolce*

*mp*

*f*

*mp*

*mp*

*f*

*mp*



53. «Алена Арзамасская». Действие второе. Картина пятая. Заключительная сцена. Героическая тема Алены:

The musical score consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system begins at measure 9, marked with a box containing the number 147 and the tempo marking *eroico*. The first measure of this system is marked *ff* and contains a complex chordal texture with triplets in the bass line. The second system starts at measure 11, also featuring triplets in the bass line and a *ff* dynamic marking. The third system starts at measure 14. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and fermatas, along with dynamic markings like *ff* and *rit.* (ritardando).

Фрагмент музыки балета:

The image displays a musical score for a ballet fragment, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 20 to 24, and the second system covers measures 25 to 26. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The upper staff is in the treble clef, and the lower staff is in the bass clef. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *sf* (sforzando). The first system begins with measure 20, which features a triplet of eighth notes in the bass staff and a series of chords in the treble staff. The second system begins with measure 25, showing a continuation of the musical themes with a *sf* marking in the bass staff.





