

Башарова И. Р.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ИГРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

Проявления игры в фортепианных сочинениях для детей композиторов XX – XXI века: Э. Денисова, Г. Окунева, Н. Сидельникова, С. Слонимского, И. Стравинского, Р. Щедрина, Б. Бартока, З. Кодая и других многообразны. В процесс игры включаются музыкальные тембры, стили и полифонически преобразуемые звукоритмические комплексы. Особенно актуален в детской музыке театр и его персонажи.

Художественный мир игры своеобразно преломлён в фортепианных миниатюрах для детей С. Губайдулиной «Лесные музыканты» и «Медведь-контрабасист и негротьянка» из цикла «Музыкальные игрушки» (1969). Яркость и рельефность художественных образов в пьесах подчёркивает доминирующая роль *изобразительности*. Она порождает присущую детским музыкальным картинам «экранность». Однако, как известно, восприятие ребёнка базируется на апперцептивности и ассоциативности. Эти свойства направлены на преобразование действительности с помощью перевода прямой изобразительности в условную. Поэтому реальные явления трансформируются, отражаясь в зеркале Игры, а грань между условным и безусловным мирами становится зыбкой. В этом и заключается особое, свойственное детям, поэтическое видение мира.

Детская игра в миниатюрах опирается на преобразование и метаболизм, осуществляемые посредством метафоры. В ней скрыта игра смыслов: прямого и переносного. В результате *предметный* образ становится в метафоре *поэтическим*.

Приметы игры раскрываются в пьесах С. Губайдулиной «Лесные музыканты» и «Медведь-контрабасист и негротьянка» на разных уровнях. Мобильная грань *реального — условного* обнаруживается уже в сфере музыкальной акустики миниатюр. При этом музыка как акустический

процесс, не имеющий связи с вербальной и визуальной сторонами восприятия, сама становится объектом игры. Обертоновая сфера погружает слушателя в звуковой «космос» инструмента. С одной стороны, звук выступает в качестве самоценного явления, а фортепиано — в своей прямой функции музыкального инструмента. С другой, — фортепиано играет роль своеобразного ретранслятора художественно-музыкальных идей. Посредством имитации на фортепиано тембров иных инструментов происходит ассимиляция звучностей голосов природы: человека, животных и птиц.

В музыке для детей С. Губайдулиной предметами изображения на фортепиано являются различные музыкальные инструменты: рог («Эхо»), труба («Трубач в лесу»), флейта («Песня рыбака», «Эхо», «Песенка», «Toccata troncata»), ударные («Toccata troncata»), бубенцы («Снежные сани с бубенцами»), гармошка («Наигрыш») и другие. Данный художественный приём воссоздаёт ситуацию «*музыки в музыке*».

В пьесах «Лесные музыканты» и «Медведь-контрабасист и негритянка» наблюдается отождествление действительной игры на фортепиано и вымышленной игры с ним. В этой связи, важным представляется высказывание Р. Шумана: «... игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не *играет с инструментом* (курсив наш. — И. Б.), не играет на нём» [4, с. 83]. В этимологии слова «игра» зашифрована условность. Так, в арабском и европейских языках (германских, некоторых славянских и французском) исполнение на музыкальных инструментах называется игрой [5].

Объектами игры в миниатюрах «Лесные музыканты» и «Медведь-контрабасист и негритянка» являются тембро-персонажи. Живые обитатели леса переданы в пьесе «Лесные музыканты» посредством звукоподражания голосам природы. При этом на первый план выступают *реальные* представления. Персонажи обрисованы с помощью интонаций

инструментального происхождения. Через «фоно»изображение на фортепиано свирели, волынки и трубы представлены участники сцены ансамблевого музицирования: воображаемые звери и птицы. Интонационные формулы «*знака свирели*» и «*бурдонного знака*» воссоздают лесную пастораль [Описание этих и иных интонационных формул содержится в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [6]]. Ассоциативную функцию выполняют две основные структурные разновидности «*знака свирели*»: «мелодический стереотип развёрнутой трели» и «ленточное терцовое двухголосие». Мелодические пассажи и терцовые параллелизмы включены во «флейтовый напев» солирующего голоса фортепиано. Бурдонный бас выступает в прямом значении атрибута места действия — бытовой сцены-идиллии. *Роговые сигналы* сопровождают голоса природы. Вместе с тем, живописная картина музицирования в миниатюре *условна*, так как в роли музыкантов выступают жители лесного мира.

Ирреальность сцены лесного музицирования подчёркивает появление в пьесе нового «грозного» персонажа. Он охарактеризован в музыке посредством *пластики* и *речи*. Шествие персонажа изображает ритмоформула шага — повторенный диатонический кластер в басу (ровное движение восьмых). Его речь представлена в мелодии интонациями *вопроса* и *возгласа*, где стаккатная артикуляция и острый, пунктирный ритм акцентируют мрачно-затаённый колорит. Фантастическую «палитру» красок создают хроматические и целотонные гармонические элементы. Тесситурное и динамическое *crescendo* образуют пространственный эффект приближения персонажа к слушателю. Музицирование зверей и птиц в волшебном лесу расширяет художественное пространство игры. В миниатюре выстраивается ситуация «*театра в театре*».

Иная ситуация игры с персонажами представлена в пьесе «Медведь-контрабасист и негритянка». Дуэт Медведя (контрабас) и Негритянки

(труба) дан в предлагаемых обстоятельствах джазовой импровизации. В музыкальный текст вводится *жанровая модель* блюза (англ. blues — меланхолия, хандра) с его фортепианным *стилем* исполнения — буги-вуги (англ. boogie-woogie — звукоподражание). При этом с одной стороны, метод стилизации имплицитно воссоздает характерные особенности музыкального языка блюза. С другой стороны, его трансформация в пьесе направляет *реальное* изображение в сторону *условного*. И в этом смысле, преобразование жанрово-стилевой модели сопряжено со сферой игры.

Пластика персонажа — Медведя передана с помощью «блуждающего баса» (walking bass). Его организует шафл-ритм (англ. shuffle — развинченная походка). Темброво-регистровая характеристика направлена на воспроизведение внушительной массы шагающего зверя. Вместе с тем, звучание басовой линии фортепиано в отрывистой артикуляции и низком регистре имитирует способ звукоизвлечения pizzicato на контрабасе. Внимание слушателя переключается с изображения *реального* персонажа на показ *условной* ситуации Медведь — музыкант-импровизатор.

Национальную характерность блюза определяет персонажная интонация (термин В. В. Медушевского) Негритянки. Типичное для блюза звуковое скольжение в *речевых* интонациях «плача» придаёт мелодике пьесы чувственно-эмоциональную выразительность. Офф-битная фразировка (англ. off beat — не в долю) формирует зонные микроотклонения от строгой метрической пульсации баса. Вместе с тем, в мелодии наблюдается тембровое уподобление фортепиано звучанию трубы. Оно в свою очередь, как это принято в джазовой традиции, имитирует голос. Создаётся уникальная ситуация «*тембра в тембре*».

С. Губайдулина стремится дословно воспроизвести характерные черты ладового колорита блюзовой импровизации. Вместе с тем, последняя изображена в музыке условно сквозь призму фантастического дуэта Медведя-контрабасиста и певицы-Негритянки.

Импровизация в миниатюрах инициирует новый аспект игры как высшего проявления творчества. Творческий процесс импровизации С. Губайдулиной связан с «особым состоянием, когда находишься как бы у порога наивного, детского сознания, словно бы без представления о том, что есть музыка на свете» [1, с. 4]. В «объективе» пьес видимыми оказываются две полярные и в то же время единые стороны Игры: музыка как игра на инструменте (игровое действие) и творчество как «прамузыка, прамузицирование». В результате возникает парадоксальный эффект отражения «*игры в игре*».

Итак, музыкальный анализ выявил многомерность игрового пространства фортепианных пьес для детей С. Губайдулиной. Объектами игры здесь становятся тембр, жанр, стиль и само представление. При этом образуются ситуации «*тембра в тембре*», «*жанра в жанре*», «*стиля в стиле*» и «*театра в театре*». Художественным эффектом их действия оказывается смысловая полифония, порождающая *поэтику удвоения*.

#### Литература

1. Губайдулина С. А. «Дано» и «задано»: [Беседа / Провела О. Бугрова] // Муз. академия. — 1994. — № 3. — С. 1 — 7.
2. Конен В. Д. Рождение джаза. — М.: Сов. композитор, 1984. — 311 с.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. — 480 с.
4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.: нот.
5. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. и примеч. В. В. Ошиса; Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян; Ред. Е. Н. Самойло. — М.: Прогресс, 1992. — 461 с.
6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы: Монография. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — 266 с.: нот.