УДК 785.6 : 785.11] : 78.071.1 (470) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1615

Ирина Иванова

ORCID 0000-0002-4706-228X

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского
пл. Конституции, 11/13, г. Харьков, 61003, Украина

«ИСПОВЕДЬ» СЫНА ВЕКА (КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА С СОЛИРУЮЩИМ АЛЬТОМ АНТОНА ЛУБЧЕНКО)

АННОТАЦИЯ

Иванова Ирина. «Исповедь» сына века (Концерт для оркестра с солирующим альтом Антона Лубченко).

В статье рассматриваются типологические особенности жанра исповеди и их претворение в названном сочинении современного композитора. Отмечается принадлежность автора к художественно-эстетической традиции, восходящей к XIX веку и получившей различные формы реализации в XX – начале XXI. Подчёркивается, что преемственность с романтизмом не означает приверженности композитора ретро-тенденции либо стилизации, а носит глубинный характер, обусловленный пониманием музыки как искусства переживания. Указывается на использование автором некоторых свойств балладной драматургии, подобно тому, как в литературной исповеди наблюдаются жанровые приметы жития и автобиографии. Изучаются принципы организации музыкального сюжета «Исповеди», применённый композитором комплекс выразительных средств, раскрывается её образно-эмоциональный строй. Делается вывод о том, что в данном сочинении отражается самощущение современного человека, воплощённое в звукообразах, присущих музыке XX – начала XXI века. Одновременно, опора на творческий опыт романтического искусства обеспечивает открытость авторского высказывания, предопределённую жанровой типологией исповеди, прямому диалогу со слушательской аудиторией.

Ключевые слова: исповедь; жанр; романтическая традиция; современность; Антон Лубченко.

АНОТАЦІЯ

Іванова Ірина. «Сповідь» сина століття (Концерт для оркестру із солюючим альтом Антона Лубченка).

У статті розглядаються типологічні особливості жанру сповіді та їх втілення в названому творі сучасного композитора. Відзначається належність автора до художньо-естетичної традиції, що зісходить до XIX століття та одержала різні форми реалізації в XX – на початку XXI. Підкреслюється, що спадкоємність з романтизмом не означає прихильності композитора ретро-тенденції або стилізації, але носить глибинний характер, обумовлений розумінням музики як мистецтва переживання. Вказується на використання автором деяких властивостей баладної драматургії, подібно до того, як у літературній сповіді спостерігаються жанрові прикмети життя та автобіографії. Вивчаються принципи організації музичного сюжету «Сповіді», обраний композитором комплекс виражальних засобів, розкривається її образно-емоційний склад. Робиться висновок, що в даному творі відбивається світовідчуття сучасної людини, втілене в звукообразах, притаманних музиці XX – початку XXI століття. Водночас, опора на творчий доробок романтичного мистецтва забезпечує відкритість авторського висловлювання, визначену жанровою типологією сповіді, безпосередньому діалогу зі слухачською аудиторією.

Ключові слова: сповідь; жанр; романтична традиція; сучасність; Антон Лубченко.

ABSTRACT

Ivanova Irina. “The Confession” of a Child of the Century (Concerto for orchestra with solo viola by Anton Lubchenko).

Introduction. Recent decades have seen a revival of interest the problems of genre-creating and typology of genres in musicology, an interest largely stimulated by the complexity of processes happening in this area of modern composers’ creativity. Given article considers a work by A. Lubchenko, entitled “Confession” (Concerto for orchestra with solo viola) from this standpoint. While the second part of the title, placed in brackets, doesn’t need to be commented, the first one, in quotation marks, must be considered additionally.

Theoretical background. In order to comprehend it as sign of genre this article includes systematization of modern views on inherent traits of confession both in

literature (I. Vertsman, A. Stoliarov) and music (O. Sheludiakova). Founding on scientific information of mentioned scholars next genre indicators of confessions are revealed: auto-biographic mood, first-person narrative with pre-destined goal, immaculate honesty of the confessor with himself and the receiver, his exclusive concentration on his own personality, general aim on self-consciousness etc. although there are differences between musical and verbal forms of ways of expression, confessions even in different types of art share “archetype of genre” (O. Sheludiakova). This allows to consider musical confession not as adaptation of its literature prototype, but as inherent musical genre, possessing essential and attribute features, corrected my given type of art and experience gained by it. So as to elaborate on this these, the article uses comparative method of research, aimed at comparison of genre archetype of confession and its embodiment in given musical work.

Objectives. The aim of the article is to reveal a complex of means of expressions, used in the work by A. Lubchenko to reflect confessional mood in its inter-type comparison with literate genre.

Results and discussion. Just as confession in literature absorbs features of another genres, such as hagiography and autobiography, its musical type, presented in the work by A. Lubchenko, uses ballade type of dramaturgy, one of the achievements of Romantic era. Actualizing principle of narration, a basis of literature ballade, musical *ballade-ness*, being a special dramaturgic model, embodied it through intonationally-thematic and structural means. Orientation of A. Lubchenko towards ballade, whether is it intentional or not, seems to be quite logical, because composer regards himself as a person, continuing the tradition of understanding the music as “the art of experiencing” (A. Mikhaylov), dating back to XIX century. Not only does connection of multiple layers of “Confession” become a sign of author’s composing style, it also contains important dramaturgical meaning, communicating with sound-images, appealing to listener’s experience, previously gained while hearing modern music. It is significant that the score features largely expanded percussion section, its playing with the brass section, that, being combined with periodically happening maximal density of texture and extremities of dynamics creates an association with images of dark powers, creating a feeling of insurmountable terror.

Algorithm of musical events in “Confession” is governed by cooperation of meditative and grotesque-scherzo episodes. The latter seem to “grow out” from

the former; in their turn, meditative replace grotesque-scherzo ones. So, while being antinomic, they are perceived as different stages of a single process, in which aggressive and ominous reveals to be a spawn of author's mind along with meditative, generally speaking – part of inner world, that allows to regard this as “collateral or eccentric lyric” (I. Sollertinskiy). Its coexistence with lyrical expressions gives it degree of sincerity of confessions, serving as one of the key indicators of this genre archetype.

A. Lubchenko's inclination towards introspection doesn't stand in way of his contact with modern life with its anxious atmosphere, spiritual and intellectual wandering, searches for new moral guidelines, collision of polar systems of values. Refracted through prism of author's perception, traits and collisions of epoch acquire psychological character, resulting in revealing of self-comprehension of our contemporary. Nevertheless, should any images appear in composer's fantasy, be it visions of “another worlds” or of eternal chaos, author's position remains steadfast, and that holds black colours back from filling all the musical texture. And even an ending, with farewell intonations and a shade of *funebre*, doesn't create an impression of doom, granting catharsis, even in spite of continuous *c-moll* chord, a background for solo viola's ending of its confessional narration. This effect is largely influenced by composer's appeal to “human” timbre of string instruments, playing *divisi*, that bring features of intimate, chamber statement into last “word”.

Conclusions. In Conclusions, generalizing observations made in article, it is stressed, that considered work matches genre archetype of confession. Complex of expressional devices, used in it, allows to create wide amplitude of emotional states, sometimes reaching exquisitely sharp expression, and that allows to classify genre type of A. Lubchenko's “Confession” as “word-scream”, in terms of O. Sheludiakova. Double time dimensions (of narration and narrator's) in this work, clarity of incarnation of plot collisions, constant escalating of psychological tension etc. indicates usage of ballade dramaturgical logic. While showing self-awareness of modern man in “Confession” and applying modes, typical for music of XX–XXI centuries, the composer uses artistic experience of romanticism as well, that contributes to this and other works being open to direct dialogue with the audience, and this is a quality, especially important in genre of confession.

Key words: confession; genre; romantic tradition; modernity; Anton Lubchenko.

Постановка проблемы. Исповедь – жанр художественной словесности, восходящий к одноимённому творению Аврелия Августина (397–401 годы). Едва увидев свет, этот опус вызвал широкий резонанс, что свидетельствует об актуальности поднятых автором вопросов, имеющих, по-существу, вневременной характер, и самой формы их подачи. На протяжении всего Средневековья, а затем и Ренессанса постоянно появлялись сочинения исповедального типа, хотя и не все они носили наименование «исповедь». Литературовед А. Столяров упоминает среди них авторов средневековых подражателей А. Августина – Отлоха Эммерамского, Гвиберта Ножанского, Аделяра Батского, а к числу ренессансных продолжателей исповедальных опусов относит, в частности, «Новую жизнь» Данте и «Жизнеописание» Бенвенуто Челлини (Столяров, 2003: 382). В последней трети XVIII века со своей «Исповедью» к читателям обратился Ж.-Ж. Руссо (1765–1770), а 100 лет спустя – Л. Н. Толстой (1879–1882). Добавим к ним беллетризованную «Исповедь сына века» А. де Мюссе (1836), написанную от имени типичного представителя романтически настроенного молодого поколения французских писателей. Так складывается особая жанровая традиция, объединённая потребностью мыслящей личности в познании самой себя, мира – и Истины.

В музыке – искусстве по своей природе лирическом – исповедь не вылилась в особый тип произведения, обладающий специфическим комплексом формально-содержательных признаков. Вместе с тем, ряд сочинений XVIII–XIX веков обнаруживают жанровые свойства литературной исповеди. С наибольшей очевидностью они проявляются в музыкально-словесных опусах, в том числе сольных кантатах И. С. Баха, «Четырёх строгих напевах» И. Брамса, большом рассказе Вотана во втором акте «Валькирии» Р. Вагнера и его же «Парсифале». Одновременно, исповедальность пронизывает и многие страницы инструментальных сочинений, например, *Adagio* симфоний А. Брукнера, пьесы из третьего тома «Годов странствий» Ф. Листа, симфонические концепции Г. Малера и пр. Называя свой Концерт для оркестра и солирующего альтя соч. 59 «Исповедь», наш современник А. Луб-

ченко (р. 1985) словно выводит на поверхность исповедальность, присущую названным и другим образцам композиторского творчества, запечатлевая её в соответствующем жанровом имени. Возникает вопрос о комплексе художественных средств, раскрывающих в данном произведении исповедальную тему в её межвидовых параллелях со словесным жанром. Решение этого вопроса составляет **цель** настоящей статьи.

Анализ последних публикаций по избранной теме. Жанровую типологию исповеди раскрывает в пространном комментарии к одноимённому сочинению бл. Августина А. Столяров (2003). Исследователь видит в ней признаки смежных словесных жанров: жития, повествующего о трудностях духовного обретения истины, открываемой в вере, а также автобиографии – жизнеописания конкретного человека. Однако, замечает литературовед, при всём сходстве с ними, исповедь отличается психологичностью, основанной на высокой степени самосознания, предельной честности и искренности, превращающих личностное высказывание автора в «глас совести». Это даёт учёному право охарактеризовать её как исповедь «внутреннего биографа» (Столяров, 2003: 382). Поскольку исповедь – всегда путь познания и самопознания, она обладает свойством процессуальности, ибо лишь при таком условии становится возможным осмысление итога духовно-психологического движения. Отсюда, считает А. Столяров, – следование принципу целеполагания, что позволяет, не отливая исповедь в отдельную литературную форму, организовывать её в законченное целое (там же).

Понимание жанра исповеди, присущее А. Столярову, во многом перекликается с его трактовкой, предложенной И. Верцманом (1976). Указывая на автобиографичность «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, литературовед выявляет в названном сочинении суровый взгляд писателя на самого себя, вследствие чего содержание его литературного высказывания оказывается шире не только жизнеописания, но и «движущегося автопортрета». Исповедальный жанр, считает исследователь, «предполагает какие-то страдания автора» (Верцман, 1976: 154); в исповеди нельзя не проявить и «достаточно точное знание самого себя», и «героизм чистосердечия» (там же, 159).

Итак, исповедь – это литературный жанр, обладающий свойствами психологизированной автобиографичности, повествовательности, целенаправленного движения к искомому результату, отмеченный беспощадностью самоанализа, поиском духовной опоры, чаяньем обретения истины. Показательно, что латинское *Confessione*, присвоенное своему сочинению первосоздателем жанра – бл. Августином, буквально означает «признание». Что касается содержания этих признаний и исканий, то они варьируются в достаточно широких пределах, высвечивая наиболее актуальные для конкретной личности проблемы на том или ином её жизненном, духовном и интеллектуальном пути. Для бл. Августина и Л. Н. Толстого – это дихотомия «неверие – Вера» с восхождением к последней, для Ж.-Ж. Руссо и в значительной мере для А. де Мюссе – оппозиция «личность – мир». Но все авторы названных «исповедей» писали свои «признания», если воспользоваться словами И. Верцмана, «с чувством громадной важности того, что они намерены сообщить людям», защищая «свою правду» (1976: 156).

В музыкальной науке в широком смысловом контексте феномен исповеди исследует О. Шелудякова (2006). Учёный характеризует исповедь как «текст жизни, реализуемый через прорыв к самому себе и одновременно высказанное суждение о мире и себе в мире» (2006: 165). Столь ёмкое определение потенциально содержит в себе возможность его применения к сочинениям с весьма различным содержанием – вплоть до полного исключения подразумеваемого жанровым именем религиозного компонента (там же). Различая понятия «исповедь» и «исповедальность», О. Шелудякова отмечает наличие последней во многих музыкальных жанрах, называя листок из альбома, музыкальный момент, экспромт, интермеццо, «дневниковость» которых оказывается отпечатком «сиюминутных впечатлений или мелькнувших воспоминаний». Что касается исповеди, понимаемой как «человеческий подвиг откровения», то адекватной формой её воплощения, считает учёный, могут служить только крупные жанры, «где личность художника раскрывается не в одномоментном акте, но в порой мучительном процессе сотворения художественного мира» (2006: 167). В позднеромантическом искусстве, изучению которого посвящено исследование О. Шелудяковой, исповедь пред-

стаёт, согласно характеристике автора, как «вопрошение к другому», что отвечает наблюдению музыковеда, касающемуся диалогической природы данного высказывания (там же: 168–169). Важным представляется замечание О. Шелудяковой о характерном для исповеди отношении к структурированности преподносимой в ней «внутренней речи» (термин М. Бахтина): «Исповедальное слово, – постулирует учёный, – <...> практически никогда не облекается в классическую форму». Объясняя данный факт, исследователь замечает, что «в противном случае вторгается момент отчуждения формально-конструктивного элемента от содержания, непосредственного душевного излияния» (там же: 169). Учёный различает два типа высказывания, «рождающих ощущение исповедальности». Это, с одной стороны, «тихое, сокровенное слово, прерываемое паузами и вздохами», с другой – «слово-крик, стон» (там же). Если вспомнить об обязательности отпечатка страданий автора в сочинениях такого рода, на чём настаивает И. Верцман (1976: 154), тогда именно второй тип высказывания, выделенный О. Шелудяковой, будет соответствовать исповеди как таковой. В конечном счёте исследователь предлагает считать музыкальную исповедь «жанром особого рода – с внемузыкальной атрибуцией, где типизация присутствует в большей степени не на музыкально-языковом уровне, а на глубинном уровне “жанрового архетипа”» (Шелудякова, 2006: 177). Это позволяет, на наш взгляд, рассматривать музыкальную и литературную исповедь в едином жанровом поле – независимо от наличия авторского определения в заголовке конкретного произведения.

Изложение основного материала. Творчество Антона Лубченко принадлежит той традиции музыкального искусства, которая берёт своё начало в эпоху романтизма и в различных формах проявляется в XX – первых десятилетиях XXI века. В данном случае речь идёт не о ретро-тенденции либо стилизации, а о приобретённом романтизмом духовном, интеллектуальном, эмоциональном познавательном опыте, имеющем значение непреходящей ценности и составляющем весомую часть культурного наследия человечества, его мировоззренческого и художественного тезауруса. Характеризуя позднеромантическую эстетику, А. Михайлов отмечает в ней наличие «почти вечно-

го», ибо в её основе находится «максимально богатая человеческая личность: изведавшая всё содержание мира, пережившая его в себе, наделённая тончайшим, всё воспринимающим чувством» (1988: 109). Самораскрытие личности составляет глубинный пласт содержания произведений А. Лубченко – независимо от конкретного предмета композиторского высказывания. Склонный к интроспекции, их автор одновременно открыт миру. Он человек своего времени, которое отражается в музыке композитора не только в зеркале личностного восприятия, но и нередко в осязаемых, почти «персонифицированных» формах. Это свойство творческой рефлексии проявилось уже в ранних произведениях А. Лубченко. Е. Остер (2004) связывает названную черту с хронологическим и психологическим совпадением собственной биографии автора и «точки отсчёта той реальности, которую мы называем современной» (2004: 253). Во Втором фортепианном концерте 17-летнего композитора музыковед обнаруживает в качестве одного из центральных, сквозных образов само Время, предстающее в различных обликах (там же: 252). Острое переживание автором коллизий современности, её тревожной атмосферы во многом определяет эмоциональный «градус» его сочинений, подчас сближая их с образцами музыкального экспрессионизма. Тем самым рождается тот тип композиторского высказывания, который И. Соллертинский, имея в виду скерцо малеровских симфоний, назвал «косвенной или эксцентрической лирикой», когда «лирическое даётся не “в лоб”, а замаскировано гротескной интонацией» (1963: 342). Другой полюс эмоционального мира музыки А. Лубченко составляет собственно лирическое начало как открытое авторское «слово», обращённое к современникам. Отсюда – многие сочинения композитора оказываются отмеченными свойствами исповедальности, что вполне закономерно воплотилось в художественную концепцию, получившую название «Исповедь».

При сравнении с литературными «Исповедями» обращает на себя внимание возраст создателя музыкальной. В самом деле, и А. Августин, и Ж.-Ж. Руссо, и Л. Н. Толстой обратились к этому жанру «земной свой путь пройдя до половины», если воспользоваться словами Данте. В противовес этому, свою «Исповедь» А. Лубченко написал,

едва перешагнув порог 20-летия: в 2006 году. Однако композитору – как и поэту – дана возможность «в одном мгновенье видеть вечность», по В. Блэйку, минуя растянутое во времени познание и его опосредование с помощью аналитизма разума. Напрашивается аналогия с юной Мариной Цветаевой, примерно в таком же возрасте создавшей «реквием по себе»¹. Ранняя личностная зрелость композитора позволила ему в «Исповеди» настолько честно, глубоко и беспощадно обнажить тайники своей души, её поиски точки опоры в самой себе и мире вовне, что когда через 8 лет появилась вторая редакция этого сочинения, переработки коснулись преимущественно технических деталей: избавления от перегруза оркестровой фактуры и сокращения партии альты, которая, не утрачивая своей драматургической значимости, превратилась из сольной фактически в концертирующую². По существу же содержания никаких изменений во вторую редакцию «Исповеди» внесено не было³.

Эпиграфом к сочинению А. Лубченко может служить мысль, высказанная бл. Августином: «Великая бездна сам человек <...>» (Августин, 2003: 62). Если рассматривать этот опус с точки зрения классификации исповеди, предложенной О. Шелудяковой, то он принадлежит второму типу, обозначенному учёным как «слово-крик, стон» (2006: 169), хотя и первый, «тихий» вариант исповедальности обладает в драматургии данной композиции достаточно значительным удельным весом.

Тонус авторского высказывания в любой исповеди, представленной в художественной форме, определяется её исходным текстом. У бл. Августина он содержит хвалу Господу, у Л. Н. Толстого – его отрицание; Ж.-Ж. Руссо в первых строках своего «признания» само-

¹ Имеется в виду её стихотворение «Уж сколько их упало в эту бездну» (Цветаева, 1990: 27–28).

² Это повлекло за собой уточнение в названии жанрового профиля произведения в подзаголовке: не Концерт для альты с оркестром, а Концерт для оркестра с солирующим альтом.

³ Во второй редакции «Исповедь», соч. 59 была исполнена в Большом зале Брукнерхауза (г. Линц, Австрия) 5 февраля 2015 года оркестром Приморского театра оперы и балета под управлением автора.

определяется, заявляет о своей инакости по сравнению с другими людьми («Я один. Я знаю своё сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете» (1961: 9–10), А. де Мюссе предупреждает об отсутствии в его романе автобиографичности как таковой: «Чтобы написать историю своей жизни, надо сначала прожить эту жизнь, – потому я пишу не о себе» (1957: 5), хотя повествование ведётся от первого лица, вследствие чего подлинным «героем» сочинения избрано целое поколение, которое «поразила глубокая нравственная болезнь» (там же): именно в ней исповедуется «сын века». Сочинение А. Лубченко открывается коротким ударом оркестрового *tutti*, словно взрывающим звуковое пространство. Искомый образно-эмоциональный эффект достигается композитором достаточно простым по составу комплексом выразительных средств. С точки зрения гармонии – это тоническое трезвучие *c-moll*, само по себе не обладающее острым фонизмом, но приобретающее его благодаря динамике (*sff*), краткости ритмической единицы (восьмая длительность), широкой тесситуре (от большой до четвёртой октавы), участию «тяжёлой» меди, литавр и там-тама, а также огромной акустической массе. Возникает определённая аналогия с началом разработки сонатного *allegro* Шестой симфонии П. И. Чайковского, где использован тот же выразительный приём⁴, сила воздействия которого, как показывает слушательская практика, заставляет вздрогнуть даже знатоков данного сочинения. Сильнодействующие средства применяются в «Исповеди» повсеместно, рождая подчас ощущение безотчётного страха, панического ужаса, отчаяния и в то же время протеста. Немалая роль в воссоздании подобных психологических состояний принадлежит медной и ударной группам симфонического оркестра. Заметим, что в его составе отсутствуют видовые или необычные инструменты. Единственное исключение – флейта *piccolo*, характерная фоника которой приберегается для достижения особых драматургических целей. Сочинение написано для парного состава деревянных духовых,

⁴ У П. И. Чайковского – не минорное трезвучие, а первое обращение малого уменьшённого септаккорда, но на том же басу «С».

4 валторн, 3 труб, 3 тромбонов, большого числа ударных (литавры, треугольник, том-том, тарелки, большой барабан, там-там) с участием ксилофона, колокола, арфы, а также струнной группы. С присущим ему «абсолютным» тембровым слухом, тонким ощущением звуковой природы инструментов композитор максимально раскрывает их выразительные возможности, то соединяя в совместном участии, то выписывая соло для каждой партии. В функционально-семантическом плане оркестровые группы дифференцированы. С медными и ударными инструментами связаны самые пугающие страницы музыкального текста. Задача нагнетания психологического напряжения часто возлагается на струнные, лишь иногда «вспоминающие» о своём кантиленном амплуа. Деревянным духовым нередко присуще мелодическое начало; в диалоге с альтом их несколько отстранённое, холодноватое звучание рельефно оттеняет бархатный, тёплый голос солирующего инструмента.

Несмотря на то, что с композиционной точки зрения «Исповедь» двухчастна, она наделена единым тематическим комплексом и сквозным драматургическим развитием. Музыкальный материал содержит: рельефно очерченные, структурированные темы-мелодии; «военные» сигналы (или «трубы Апокалипсиса»); различные виды моторики. Особую группу составляют имеющие тематическое значение сонорные эффекты, связанные с инструментальными игровыми приёмами, в том числе продолжительными и короткими трелями в партиях меди и струнных, глиссандированием и пр. Среди тем-мелодий следует отметить лирически кантиленные широкого дыхания; гротесково-скерцозные, где основными средствами выразительности выступает ритмическое начало; ритуальную (имитация церковного пения) в аккордовой фактуре. На протяжении обеих частей композиции происходит экспонирование новых тематических идей, развитие уже показанных и их вариантное повторение. Появляясь в различных последовательностях, драматургических ситуациях и темброво-фактурных контекстах, они, не изменяясь по существу, «наращивают» смысл, подобно тому, как в поэзии одно и то же слово-образ «прочитывается» вместе со всей стихотворной строкой. Такой метод сочинения обеспечивает одновременно непрерывность драматургического процесса и его

упорядоченность, в результате чего возникает логически безупречно выстроенный музыкальный сюжет.

Лежащий в основе жанра исповеди как принадлежности художественной прозы принцип повествования моделируется в сочинении А. Лубченко с помощью балладной драматургии. Подобно литературной (и романтической инструментальной) балладе, в нём отчётливо прослеживается установка на двойное время: рассказчика и рассказа. Сразу после аккорда-удара включается время рассказчика, представляющее в медитативном монологе альта (ремарка, предшествующая изложению нотного текста, – *Adagio e con molto passione*). Оно же возвращается в последних тактах композиции, также воплощаемое в одиноко звучащем «слове» солирующего инструмента. Рассказ в «Исповеди», как и в балладе, не абстрагирован от личности повествователя. Рассматривая балладу в качестве формы лирического произведения искусства, Г. В. Ф. Гегель писал, что лирика может избирать своим предметом и эпическое событие. В том числе, таково свойство баллады. «Форма, определяющая целое, здесь, с одной стороны, повествовательна, – считал философ, – поскольку сообщается о ходе и течении одной ситуации, одного события <...> Но, с другой стороны, основной тон остаётся вполне лирическим; ибо главное здесь – не описание и изображение реального события, лишённые какой-либо субъективности, а наоборот, способ восприятия и чувство субъекта <...>». И далее: «Точно так же и впечатление, ради которого сочиняется такое произведение, целиком принадлежит лирической сфере» (Гегель, 1989: 563).

В жанре исповеди внешние события, образы, факты становятся метами «внутренней биографии», что также позволяет рассматривать их под знаком лирического. Так происходит и в «Исповеди» А. Лубченко. Время рассказа реализуется в ней с помощью достаточно наглядных явлений внешнего мира, маркирующих определённые ситуации, легко прочитываемые благодаря обращению автора к принципу обобщения через жанр. Однако личностная призма их отражения позволяет видеть в них принадлежность внутренней жизни повествователя, индексы его персонального *inferno*. Долгие *ostinati* «военных» сигналов с постоянно выдерживаемой максимальной громкой дина-

микой, режущая слух фоника труб и совершенно лишённых своей романтической репутации валторн, визг флейты *piccolo* порождают впечатление бесовства, фантасмагории жутких видений, а возвращения такого рода картин напоминают о прохождении кругов ада. Аналогично – периодически возникающие ритуальные «песнопения» скорее уподобляются погребальному отпеванию, нежели даруют надежду на спасение. Уместна параллель с заупокойным хором за сценой в пятой картине «Пиковой дамы», звучащим словно в воспалённом мозгу бредящего Германа. Быть может, это символ самой смерти либо напоминания о ней: *memento mori*.

Алгоритм движения музыкального сюжета в «Исповеди» регулируется чередованием сопряжённых между собой медитативных и гротесково-скерцозных эпизодов при непрерывности драматургической линии. В первой части устанавливается триада «медитативное – гротесково-скерцозное – медитативное». Вместе с тем, уже в её пределах заявляет о себе наступательно-агрессивное начало, перерастающее приёмом *attacca* в масштабную многосоставную фугу второй части композиции. Главным «действующим лицом» произведения выступает исходная тема солирующего альтя, почти лишённая какой-либо поддержки оркестра. Это в полном смысле слова монолог, речь от первого лица, что предопределено жанром исповеди. В широких разнонаправленных интервальных ходах, напряжённо звучащих малосекундовых мотивах, почти речитативных интонациях концовки, скрывающей в себе недосказанность и вопрос, в секвенционном восхождении, нюансе *ff* заложен огромный экспрессивно-энергетический потенциал, обеспечивающий интенсивность процесса рассказа-переживания в значительных пространственно-временных пределах. Развёртывание представленной музыкальной мысли в первом из медитативных эпизодов осуществляется посредством её прорастания в неоднократных последующих проведениях: поочерёдной, по принципу фуги, передаче другим инструментам, сопровождающейся изменением высотного расположения и раздвижением вверх и вниз оркестровой тесситуры; канонических имитаций; тонального развития. Свёртывание горизонтали в вертикаль сигнализирует о завершении начального акта драматургического процесса в его медитативной направленности.

Вторжению гротесково-скерцозной образности предшествует экспонирование моторно-пассажного музыкального материала в партии альты, сопровождаемого аккордами-ударами на сильных долях такта всего оркестра. Заметим, что все виртуозно-игровые формулы, порученные солисту, по своему интервальному составу близки генеральной музыкальной мысли сочинения, тематически насыщены, вследствие чего при всей технической сложности альтовой партии не позволительно видеть в ней традиционный атрибут сольного концерта. Это с особой наглядностью проявляется во втором, контрастном, эпизоде первой части композиции, где солист представлен в постоянном диалоге с оркестровыми группами и отдельными инструментами, не выключаясь из общей картины кошмарных видений. С точки зрения логики музыкальной формы гротесково-скерцозный эпизод аналогичен разработкам симфонических *allegri*. Помимо создания почти кинематографически наглядного образа наступления агрессивной силы, катастрофических видений, композитор использует приём оборотничества, подчиняя семантику исходной темы произведения атмосфере разгула почти персонифицированного зла, явленного в сигналах меди, «рубленных» аккордах струнных, остинатных «завихрениях» деревянных духовых инструментов. В этой связи возникают аналогии не только с Шестой симфонией П. И. Чайковского, но и с драматургией симфонических *allegri* Д. Д. Шостаковича. Следует отметить, что композиторский «внук» великого симфониста XX века в некотором роде превзошёл своего пра-учителя по силе эмоционального воздействия на слушателя. Разработочный эпизод первой части «Исповеди» вызывает почти травмирующую реакцию, чему в немалой степени способствует длительное сохранение остинатных линий и пластов в условиях сверх-громкости и плотности акустической массы оркестровой партии. Поэтому, несмотря на продолжительность исчерпания негативной энергии с прорывами всё ещё фатально звучащей темы в тембре труб, ужас, порождаемый кульминационной зоной драматургии, постепенно отступает, даруя краткую, но необходимую передышку перед следующей вспышкой агрессии в виде новой лирической темы, по эстафете, передаваемой вверх по партитуре: начинают виолончели, затем к ним присоединяются альты, а скрипки

с кларнетами, словно в нетерпении, продолжают тему в уменьшении. Напоминающие о себе «военные» сигналы воспринимаются уже как отголоски событий кульминационной зоны. После чего, вполне ожидаемо, начинается новый медитативный эпизод.

Его вновь открывает солирующий альт в исходном *c-moll*. Ему поручено проведение лирической темы, заимствованной А. Лубченко из Первого интермеццо для альта и фортепиано, написанного композитором ещё во время учёбы, в 2002 году. Использование собственной музыкальной мысли сообщает данному моменту подчеркнутую автобиографичность высказывания, столь свойственную жанру исповеди. Этой же темой, подобно личной подписи в партитуре, композитор закончит свои «признания». Прощальная интонация, явленная темой-цитатой, получает новое звучание в экспозиции ритуального напева, по своему семантическому наполнению близкого цитате молитвы «Со святыми упокой» в Шестой симфонии П. И. Чайковского и кантате «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева, а в католической традиции – инициальной темой *Adagio* из Пятой симфонии А. Брукнера, содержащей музыкальный оборот из его же «*Te Deum*», где он озвучивает слова «*non confundar in aeternum*» – «не постыжусь в вечности» (последнее выявлено М. Н. Филимоновой (2003: 413)). Последующее просветление колорита, мажорные краски, мягкий фон «колышущейся» фактуры струнных, обилие солирующих инструментов – альта, кларнета, гобоя, «скрябинской» скрипки – создают впечатление открывающегося внутреннему взору неба, видения рая. Здесь впервые в анализируемом сочинении струнная группа «вспоминает» о своей исконной кантиленности, преподнося ещё одну, прежде не звучавшую лирическую тему. Предпосылкой для наступления второго гротесково-скерцозного эпизода служит настойчивое напоминание заупокойной темы, подводящей к возвращению сигнальных формул, возвещающих о начале решающего события «Исповеди»: шабаша, воплощённого в форме фуги, открывающей вторую часть сочинения.

Образ, порождённый творческим сознанием композитора XXI века, имеет богатую родословную в прошлом музыкального искусства. Одна её линия восходит к европейскому романтизму – картинам «адской охоты», зловещего карнавала, мрачного *inferno*, фау-

сто-мефистофельскому оборотничеству в произведениях К. М. Вебера, Г. Берлиоза, Ф. Листа; другая – коренится в традиции национально-русской культуры, связанной со скоморошым глумом, проявлениями юродства, мотивами бесовства и «скифства», воплощёнными художественными средствами М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, И. Ф. Стравинским, С. С. Прокофьевым. В «Исповеди» А. Лубченко образ разгула вырвавшейся на свободу тёмной силы облекается в мастерски сконструированную форму⁵.

Композиция фуги многоэтапна. Вначале она заявлена как двойная с совместной экспозицией. Темы контрастны: проводимая альтом написана в токкатном движении, порученная гобоям – остро синкопирована. Вместе с тем, между ними обнаруживается родство благодаря появлению в последнем такте первой темы широких интервалов и синкоп. Взаимодействие двух тем дополняется удержанным противосложением. Разрастание фактуры за счёт наращивания новых голосов и дублировок, учащение ритмической пульсации, подключение «тяжёлой» меди, ксилофона и других ударных инструментов подводит к кульминации, после которой начинается второй этап фуги (ц. 11), где на фоне *quasi cadenza* играющего длинные арпеджио альт в диалог вступает вторая тема в обращении и новая, построенная на звеньях секвенции. Её кульминационное провозглашение медной группой готовит третий этап фуги (ц. 12), где к первой теме присоединяется погребальная; затем трубы проводят тему из второго этапа, а альт воспроизводит «военные» сигналы, нагнетая психологическое напряжение. Четвёртый этап фуги связан с появлением и полифоническим развитием ещё двух новых тем, из которых более важная роль отводится плясовой в духе скоморошьяго глума, отмеченной остро

⁵ Обращение к полифонической композиции в качестве средства создания музыкальной «дьявольщины», в том числе в её психологическом измерении, присуще также западноевропейским романтикам XIX века. В частности, фугато стало способом презентации хоровода шабаша в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и претворения мефистофельской «изнанки» заглавного героя «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Возможно, это объясняется заложенной в «бесконечном» развёртывании полифонических линий семантики кружения, завихрения, не говоря уже о буквальном значении слова *fuga*.

гротескными свойствами. Отсюда начинается кульминационная зона фуги, где в бесовский хоровод вовлекаются все показанные в данном эпизоде второй части сочинения музыкальные идеи и многократно проводится первоначальная медитативная тема «Исповеди», иступлённо звучащая у разных инструментов, причём альт и деревянные духовые воспроизводят её экспрессивные мелодические обороты, а медные – наступательную концовку, в результате чего первоначальный монолог превращается в конфликтный диалог. Полифонические приёмы здесь не распространяются на все слои фактуры, а истово-истерическое *ostinato* струнных образует сонорный фон, в котором почти утрачивается ощущение интонационной наполненности звучания. Достигнув максимальной степени агрессии, тёмные силы начинают постепенно отступать, последний раз напоминая о себе серией «военных» сигналов.

Наступает очередь осмысления-рефлексии. Это большая каденция альт на фоне бесконечных трелей валторн, ударов треугольника и том-тома. Наряду с традиционными для данного раздела жанра концерта техническими сложными формулами альт «вспоминает» сигнальные приёмы, тему плясовой, и лишь затем струнные и деревянные вступают со словами страстной мольбы, для чего композитор поручает им нисходящую фразу из уже приводимой в первой части сочинения автоцитаты. К ним присоединяется хорально звучащая медь, но вновь подключается «военная» музыка, пульсирующая линия колокола, жуткие *glissandi* струнных, словно напоминая о предупреждении, венчающем врата ада: «Оставь надежду...». В таком контексте заключительный медитативный эпизод воспринимается как исповедь с того света.

Почти натуралистическое воспроизведение в фуге морока тьмы и порождаемого им безотчётного страха вызывают вопрос, которым уже задавалась Е. Остер в упоминавшейся статье о Втором фортепианном концерте А. Лубченко: не является ли это сочинение «апологией ужаса», и если да, не выходит ли оно «за рамки эстетического, становясь трансляцией реальности?». Автор отвечает на этот вопрос отрицательно, «поскольку чудовищные, казалось бы, образы данного сочинения, пропущенные сквозь осознание культурной музыкальной

традиции, предстают структурированными и нашедшими своё место в ней». Продолжая высказанную мысль, Е. Остер отмечает, что «несмотря на обилие жёстких звучаний, энергетических нагнетаний, Концерт парадоксальным образом оставляет ощущение глубокого лиризма». Объясняя природу этого впечатления, музыковед указывает на постоянно возникающие в процессе развёртывания музыкальной мысли посылки на традицию. В результате рассматриваемый автором Второй фортепианный концерт «оказывается коммуникативно открытым, направленным на “единочувствие” со слушателями» (Остер, 2004: 253).

Данное свойство композиторского мышления А. Лубченко, столь пронизательно подмеченное Е. Остер ещё на заре творческой самоидентификации автора, в последующие годы становится личной метой его произведений, что в полной мере относится и к «Исповеди». В этой связи особую, концептуальную значимость приобретает заключительный медитативный эпизод сочинения. По закону музыкальной репризности возвращается изложенная нота в ноту исходная тема альты, однако ремарке *molto espressivo* сопутствуют знак *p* и указание *con sord.* Одновременно пульсирующее *ostinato* том-тома напоминает о ещё не изжитых в сознании образах фуги. Их отзвуки слышны также в скандировании деревянными духовыми с участием флейты *piccolo* наступательной концовки темы, акцентирующем её диалогичность. Наконец, вниманием целиком завладевает альт, импровизационный монолог которого охватывает всю тесситуру инструмента (*c – g³*), причём мелодическая линия неизменно направлена вниз, что со времён риторики музыкального барокко ассоциируется с душевной тяжестью, падением в бездну, принятием приговора судьбы и пр. Монологу альты отвечает хор струнных *divisi* с погребальной темой, которая в таком тембре утрачивает былую императивность, приобретая характер утешения и суля вечный покой. Ритуальность момента подчёркивается редкими мерными ударами колокола. На этом фоне постепенно прорастает тема-автоцитата: последнее слово исповеди, повествующее о горьком пути познания и самопознания нашего современника как вечного поиска личностью себя-в-себе и себя-в-мире, внутренней гармонии и абсолютной истины.

Выводы. Сочинение А. Лубченко отвечает всем типологическим свойствам жанрового архетипа литературной и музыкальной исповеди. Ему присущи глубина самораскрытия личности автора, его абсолютная честность в рассказе о самом себе, воплощение «внутренней биографии» рассказчика, повествовательность, однолинейность, целеустремлённость, медитативность. Повышенный тонус экспрессии высказывания, острота переживания раскрываемых событий позволяют отнести «исповедь» ко второму жанровому типу, по классификации О. Шелудяковой (2006). Это подлинное «слово-крик», что сближает данное произведение с экспрессионистическими тенденциями XX – начала XXI века. Подобно тому, как литературная исповедь вбирает в себя черты других словесных жанров – жития, автобиографии, музыкальная исповедь, созданная А. Лубченко, опирается на драматургическую логику баллады, о чём свидетельствуют наличие в ней двойного времени, наглядность воплощения сюжетных коллизий, постоянное нагнетание психологического напряжения, предчувствие катастрофической развязки. Раскрывая в «Исповеди» самоощущение современного человека, создавая звукообразы, типичные для музыки XX – начала XXI века, композитор пользуется и творческим опытом романтизма, что в немалой степени способствует открытости этого и других его сочинений прямому диалогу с аудиторией, – качеству, особенно важному в таком жанре, как исповедь.

ЛИТЕРАТУРА

- Августин, А. (2003). *Исповедь*. Москва : Канон, 464.
- Верцман, И. (1976). *Жан-Жак Руссо*. Москва : Художественная литература, 310.
- Гегель, Г. В. Ф. (1989). Лекции по эстетике (Фрагмент). *Эолова арфа: Антология баллады* (с. 563–568). Москва : Высшая школа.
- Михайлов, А. (1988). Составление, вступительная статья и перевод статьи А. Шенберга «Афористическое». *Советская музыка*, 12, 106–110.
- Мюссе, де А. (1957). Исповедь сына века. *Избранные произведения* : в 3 т. (т. 2, с. 5–206). Москва : Художественная литература.

Остер, Е. (2004). Музыкальное наследие в контексте современной культуры и формы его проявления в Фортепианном концерте № 2 Антона Лубченко. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры*: Материалы междунар. научн. конф. 25–26 марта 2004 г. (ч. 1, с. 250–254). Гродно : Гродненский государственный университет имени Янки Купалы.

Руссо, Ж.-Ж. (1961). Исповедь. *Избранные сочинения* (т. 3, с. 9–568). Москва : Художественная литература.

Соллертинский, И. (1963). Исторические типы симфонической драматургии. *Исторические этюды* (с. 335–346). Ленинград : Государственное музыкальное издательство.

Столяров, А. А. (2003). «Исповедь». История создания. Жанр. Проблемы достоверности. *Исповедь*. А. Августин (с. 280–387). Москва : Канон.

Толстой, Л. Н. (1964). Исповедь (Вступление к ненапечатанному сочинению). *Собрание сочинений* : в 20 т. (т. 16, с. 94–159). Москва : Художественная литература.

Филимонова, М. Н. (2003). Антон Брукнер. *Музыка Австрии и Германии XIX века* (Кн. 3. с. 332–447). Москва : Композитор.

Цветаева, М. И. (1990). *Стихотворения*. Москва : Детская литература, 191.

Шелудякова, О. Е. (2006). *Поэтика позднеромантической мелодики: монография*. Екатеринбург : Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 356.

REFERENCES

Augustine, A. (2003). *Ispoved [Confession]*. Moscow : Kanon, 464 [in Russian].

Vertsman, I. (1976). *Jean-Jacques Rousseau*. Moscow : Hudojstvennaya literatura, 310 [in Russian].

Hegel, G. W. F. (1989). *Lektsii po estetike [Lectures on Aesthetics]*. *Eolova arpha. Antologiya ballady* (pp. 563–568). Vysshaya shkola, [in Russian].

Mikhaylov, A. (1988). *Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i perevod stati A. Shenberga "Aforisticheskoe"* [Composotopn, preface and translation of

the A. Schoenberg's paper "Aphoristic"]. *Sovetskaya muzyka*, 12, 106–110 [in Russian].

Musset, de A. (1957). *Ispoved syna veka* [Confession of a Child of the Century]. In *Izbrannye proizvedeniya* (Vol. 2, in 3 Vols., pp. 5–206). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Stolyarov, A. (2003). "Ispoved" ["Confession"]. History of Creation. Genre. Problems of Credibility. Augustine. *Confession* (280–387). Moscow : Kanon [in Russian].

Tolstoy, L. (1964). *Ispoved (vstupleniye k nenapechatannomu sochineniyu)* [Confession (Preface to unpublished work)]. In *Sobraniye sochineniy v 20 tomah* (Vol. 16, pp. 94–159). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Sheludiakova, O. (2006). *Poetika pozdneromanticheskoy melodiki* [*Poetics of Late-Romantic Melody*]. (Candidate's thesis). Yekaterinburg : Ural Musorgskiy State Conservatory, 356 [in Russian].

Oster, E. (2004). *Muzykalnoye naslediye v kontekste sovremennoy kultury I formy ego proyavleniya v Fortepiannom kontserte № 2 Antona Lubchenko* [Musical Heritage and Forms of Its Embodiment in Piano Concerto No. 2 by Anton Lubchenko]. *Materials of Aktualnye problem mirovoy Hudogestvennoy Kultury International Conference*. Grodno, 250–254 [in Russian].

Sollertinskiy, I. (1963). *Istoricheskiye tipy simfonicheskoy dramaturgii* [Historical Types of Symphonic Dramaturgy]. In *Istoricheskiye Etudy* (pp. 335–346). Leningrad : Gosudarstvennoye Muzykalnoye Izdatelstvo [in Russian].

Rousseau, J. -J. (1957). *Ispoved* [Confession]. In *Izbrannye sochineniya* (Vol. 2, pp. 5–206). Moscow : Hudojestvennaya literatura [in Russian].

Filimonova, M. (2003). Anton Bruckner. In *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* (Vol. 3, 3 Vols, pp. 332–447). Kompozitor, [in Russian].

Tsvetayeva, M. (1990). *Stihotvoreniya* [Poetry]. Detskaya Literatura, 191 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.05.2019 р.