

Проноза А.В.

УДК 130.2:378

## ОРИЕНТАЛИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ГЛИНКИ

Развитие ориентализма в русской классической музыке было не единовременным актом, а постепенно развивающимся процессом. В свой первоначальный период, ориентализм проявился, в заимствованиях из Византийской церковной музыки, что было связано с принятием христианства. В последующие века ориентальные мотивы получили существенное развитие в русском народном музыкальном творчестве под влиянием многовековой борьбы с кочевыми народами. Однако в самой музыке были и исторических песен, ещё не было проявлений ориентального. Пока оно имело место только в текстовом, поэтическом содержании. Первые, довольно успешные попытки в направлении развития именно музыкального ориентализма принадлежат композиторам В.А. Пашкевичу (1742-1797), С.И. Давыдову (1777-1825), И.В. Добровольскому (1780-90-е г. – 1851), И.В. Алябьеву (1787-1851).

**Цель** данной статьи – изучение творчества русских композиторов первой половины XIX века с точки зрения дальнейшего проникновения (и окончательного утверждения) ориентального элемента в русскую классическую музыку.

Для этого, необходимо было решить следующие **задачи**:

1. Выяснить социально-экономические и политические предпосылки, способствующие проникновению ориента в русскую культуру и искусство, в рассматриваемый период.

2. Проанализировать творчество М.И. Глинки, как основателя ориентальной традиций в русской классической музыке.

Ориентальное творчество русских композиторов привлекало внимание музыковедов и историков музыки. Так, относительно ориентальных проявлений в отдельных произведениях А.Г. Рубинштейна (1829-1894), ещё в XIX веке касался литературный и музыкальный критик В.В. Стасов. Большой вклад в исследование ориентальной составляющей в произведениях Глинки в советский период сделала музыковед Т.И. Соколова, которая, не ограничившись в своих изысканиях исключительно творчеством Глинки, наметила пути и направления исследований ориентального элемента в творчестве других русских композиторов XIX и даже XX века. Не проходили мимо этой проблемы и другие исследователи. Вопросы ориентального в русской музыке затрагивались в научных статьях, учебных и справочных пособиях А.Ю. Келдыша, А.И. Кандинского, О.Е. Левашовой, Е.М. Орловой, Т.И. Соколовой и др. Однако обобщающих исследований, подводящих итог развитию ориента в творчестве Глинки и его современников и комплексно охватывающих данную проблему, к сожалению, мы назвать не можем.

Обращение к восточной тематике и к теме именно Кавказа в русской культуре первой половины и середины XIX века было не случайным. Борьба за покорение Кавказских земель переживала самую бурную «ермоловскую» пору своей истории», а сам «погибельный Кавказ» после разгрома декабрьского восстания в глазах правительства стал узаконенным местом ссылки «мятежников», разжалованных офицеров и других представителей оппозиционно настроенного дворянства и прогрессивных взглядов интеллигенции. Ещё Александр I называл Кавказ «Тёплой Сибирью» [1, с.88-89].

Кавказская война с одной стороны и кавказская природа – с другой нашли своё отражение в русской литературе, живописи, и в музыке. Ещё с конца XVIII века, Кавказ привлекал воображение поэтов. Его описывали Державин (1743-1816) и Жуковский (1783-1852). В 1820 году вместе с семьёй Раевских на минеральных водах побывал Пушкин. Он был одним из первых писателей, посетивших этот край. На три года позже, в 1823 годах молодой Глинка стал первым композитором, совершившим такое же путешествие. Через два года после Глинки в Пятигорске побывал десятилетний Лермонтов (1814-1841), для которого Кавказ с тех пор стал второй, «поэтической родиной». Затем снова, вторично, этот край посетил Пушкин, а в начале 1830-х годов в Пятигорске жил Алябьев – автор знаменитого «Соловья».

Значение Кавказа для русского музыкального ориентализма XIX века огромно. Именно в этот период намечаются несколько самостоятельных направлений ориентализма в русской музыке, соответственно национальному характеру мелодий, способу и типу их творческого претворения. Но именно кавказский Восток определился с наибольшей отчётливостью. Это, собственно говоря, весь Восток Алябьева и Восток оперы «Демон» Рубинштейна. Забегая наперёд – скажем, что весь Восток Балакирева – кавказский, Римский Корсаков, был более склонен к разработке арабской и индийской музыки, а восточные мелодии полонезских сцен из оперы «Князь Игорь» Бородина (1833-1887), явно тяготеют к сфере арабского и среднеазиатского Востока [2, с.471].

В творчестве Глинки можно найти почти все истоки этих направлений. В этом отношении его произведения являются основополагающими для русской музыки XIX столетия. Так, Кавказский восток представлен в его творчестве «Грузинской песней» (впоследствии – романсом «Не пой красавица при мне») и лезгинкой в опере «Руслан и Людмила»; Восток татарский воплотился в адажио арии Ратмира, персидский – в хоре дев Наины, арабский и турецкий – в танцах четвёртого действия (всё – в опере «Руслан и Людмила»); еврейский Восток раскрыт в ориентальных номерах музыки к «Князю Холмскому» Кукольника; а к цыганской музыке Глинка обратился в песне «Ах, когда б я прежде знала» [2, с.471].

До Глинки, некоторые поиски русских композиторов в области ориентального были удачными. Лирико-романтическая линия ориентализма достаточно прочно утвердилась в русском допушкинском восточном романсе [3]. Именно поэтому, к указанным выше русским композиторам можно с полным правом добавить В.Ф. Одоевского (1803-1869), Н.С. Титова (? - 1776), И.И. Геништу (1795-1853), К.А.

Гедике. В их романах уловлены и настроение, и общий склад музыки Востока, а именно – обилие опевающих оборотов в мелодии и особый ладовый колорит [2, с.462].

Музыканты той эпохи, особенно после 1820 года довольно часто обращались к восточным литературным сюжетам. Обычно, это были восточные произведения русских поэтов. Так, имели место ряд балетных постановок по восточным поэмам Пушкина (1799-1837), романсы на его восточные стихотворения и отрывки из его восточных поэм. Но по своей музыке эти произведения никак не поднимались до уровня, положенного в основу литературного текста [2, с.462].

Михаила Ивановича Глинку (1804-1857) часто и справедливо называют Пушкиным русской музыки. Как и Пушкин, он открывает «золотой век» русского музыкального искусства: содержание и художественный уровень созданных им произведений положили начало русской музыкальной классике [Цит. по: 4, с.198].

Ранний период творчества Глинки приходится на 1825–1835 годы, но поездка на Кавказ для лечения на минеральных водах в 1823 году оставила заметный след в памяти Глинки. Благодаря ей, он впервые познакомился с пениями и плясками кавказских народов. Эти впечатления нашли отражение в творчестве композитора [5, с.116]. Несомненно, что это, путешествие дало сильный толчок творческому воображению Глинки. Вернувшись осенью на свою родину, он впервые почувствовал себя композитором, а не только исполнителем – музыкантом [1, с.90].

Первым ориентальным произведением Глинки стал романс «Не пой красавица при мне», написанный им в конце мая – начале июня 1828 года. В его основу была положена подлинная восточная мелодия, напетая ему Грибоедовым (1790-1829) [2, с.462]. Пушкин, услышав импровизацию Глинки, написал к ней своё стихотворение, полностью отвечающее её ритмическому строю. Так, в атмосфере содружества трёх деятелей русской культуры родилось это произведение. Вот как это описал один из биографов Пушкина – П.В. Анненков: «Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей играл на фортепиано грузинскую мелодию со свойственным ему выражением и искусством. На замечания присутствующих, что ей недостаёт стихов или ромansa для всеобщей известности, Пушкин написал это стихотворение» [Цит. по: 6, с.462]. Стихотворение Пушкина обязывало Глинку к внесению некоторых изменений в мелодию грузинской песни, что и было им сделано. В результате, благодаря этим изменениям, сделанным в начале и конце мелодии, несколько однообразный напев превратился в эмоционально насыщенную тему, способную передать всю прелесть стихов Пушкина [2, с.464].

Делая подробный анализ этого произведения, музыковед Т.И. Соколова отмечает, что «подобное обращение с восточной мелодией нельзя рассматривать как искажение её. Отношение русских композиторов к восточным образам было подобно их отношению к русской народной музыке. Основываясь на подлинных народных мелодиях (цитируя их полностью или заимствуя отдельные их интонационно-ритмические попевки), русские композиторы обычно не останавливались перед тем, привносить в эти мелодии общеевропейские лирические или героические обороты, создавая, таким образом, своеобразный синтез специфически-народных и присущих профессиональной культуре элементов. В области ориентализма такое добавление в восточную мелодию типично романсного, идущего от речевой выразительности, от особенностей русской вокализации, также достаточно распространённый приём. Замечательно, что наиболее часто, подобное сочетание восточного с русским или общеевропейским можно наблюдать именно в жанре русского ориентального романса» [2, с.464].

К этому следует добавить, что музыкальная культура народов Востока одноголосна или обладает очень специфическим, отличным от европейского многоголосием. Именно поэтому, гармонизация восточных мелодий требует большого такта и вкуса, отбора особых средств, которые не затушёвывали бы мелодию и позволяли выделить и подчеркнуть её яркие моменты. Это сумел достичь Глинка в своём первом восточном романсе. Не только мелодия, но и гармония, и фактура «Грузинской песни» в значительной мере определили путь развития русского ориентального стиля. В настоящее время, историкам музыки не известно ни одного случая развития подлинно восточного напева в художественном произведении до 1828 года, т.е. – года создания грузинской песни Глинки [2, с.462].

Это произведение по своему ориентальному стилю и жанровой характеристике настолько резко выделялось среди популярных в ту эпоху восточных произведений, что это, по всей видимости, и стало одной из причин, появления в русской музыке того периода большого количества подражаний романсу Глинки.

После создания «Грузинской песни», Глинка неоднократно обращался к Востоку. В 1829 году от секретаря персидского посла в России Хозрева Мирзы он записал музыкальную тему, позднее положенную в основу «Персидского хора» оперы «Руслан и Людмила». Тем самым было положено начало накопления материала для её восточных номеров [2, с.471].

Наряду с таким «фольклорным» направлением ориентализма, в русской музыке XIX века имела место другая менее глубокая и значительная, но, одновременно более популярная сфера «эстрадного» Востока. Своё происхождение она ведёт от произведений салонного склада (типа романсов Н.С. Титова, И.И. Геништы и др.), в которых восточное ограничивалось довольно условными приёмами. Эта, постепенно романтизирующая ветвь русского ориентализма заимствовала из восточной музыки лишь самые общие её черты. Главным для подобных произведений было сохранение эстетических норм европейской музыкальной культуры. Восточные же мелодические обороты, ритмы, тембры были призваны для того, чтобы оттенить основную идею и настроение произведения. Русские композиторы-классики второй половины XIX века (особенно члены «Могучей кучки») с большим неодобрением относились к таким

«восточным» сочинениям. В этом стиле были написаны опера Б.А. Фитингоф-Шеля (1829-1901) «Демон» («Тамара») (1886), «Бахчисарайский фонтан» Г.А. Лишина (1854-1888) (неоконченная) и др. О несколько условном восточном колорите можно говорить в операх «Юдифь» (1863) А.Н. Серова (1820-1871), духовных операх А.Г. Рубинштейна (1829-1894) – «Вавилонское столпотворение» (1869), «Маккаеи» (1874), «Суламфирь» (1883) и опере «Фераморс» (1862) [2, с.472].

В «эстрадном» изложении, Восток у Глинки также имел своё развитие и, по мнению музыковеда Т.И. Соколовой, определил ценные стороны этого направления русской ориентальной музыки. Так, в 1836 г. Глинка сочиняет арию с хором к пьесе К.А. Бахтурина (1809-1841) «Молдаванская цыганка или Золото и кинжал». Прямые связи с подлинным восточным фольклором здесь трудно обнаружить, а восточный склад имеется только в одном отрывке мелодии [2, с.472-473].

Вскоре после арии к «Молдаванской цыганке» Глинка вновь обращается к восточной музыке. В 1837 году, от художника И.К. Айвазовского (1817-1900) он записывает ряд мелодий, и сочиняет некоторые восточные номера к опере «Руслан и Людмила». Однако работа над ней была временно отложена, и в 1840 году Глинка создал музыку к драме Н.В. Кукольника (1809-1868) «Князь Холмский». Два номера из неё являют собой замечательные образцы развития русского ориентализма. Это музыка «Песни» и «Сна» еврейки Рахили. По всей видимости, эта музыка не имеет прямых связей с восточным фольклором, но это уже не стилизация как в «Молдаванской цыганке». Композитор убедительно показал, что возможности ориентальной музыки не ограничиваются выражением томных, страстных или созерцательных настроений и что с не меньшей силой в ней могут быть воплощены и серьёзные, скорбные и даже трагические интонации. Не смотря на некоторую сдержанность в выражении ориентального, музыкальные номера к «Князю Холмскому» занимают одно из самых значительных мест в русском ориентализме, поскольку в них впервые в истории русской музыки восточные мелодии получили симфоническое развитие [2, с.475].

Обращаясь к опере «Руслан и Людмила», Глинка развил в ней восточные мотивы, намеченные в поэме Пушкина, и выдвинул их в один ряд с национальным русским содержанием. Эта опера стала первой русской сказочной оперой, давшей начало направлению сказочных опер в русской музыке. Отсюда, по мнению музыковеда О.Е. Левашовой, «Восток и фантастика, Восток и чудеса волшебной сказки – две широчайшие образные сферы русской музыки, открытые Глинкой в «Руслане и Людмиле» [1, с.130].

До Глинки, европейские композиторы осуществляли неоднократные попытки употребить некоторые восточные и средневековые формы музыки при выполнении задач волшебной оперы. Так, ещё у Моцарта (1756-1791) в «Похищении из Серала» (1782) встречаются намёки на восточные обороты мелодии, а в «Волшебной флейте» (1791) для выражения египетских мистерий и магии употреблён средневековый хорал. У Вебера (1786-1826) также имеют место попытки использования восточных оборотов. Но всё это, ни сравнимо с тем, что сделал Глинка. Про него В.В. Стасов писал: «Он... берёт целые восточные мелодии и умеет с ними справиться, умеет приложить к ним, не нарушая законов построения и природы их, все средства, всё богатство музыки нашего времени. Мелодии и гармонии восточные идут рядом с мелодией и гармонией новейшей, или сменяют друг друга» [7, с.295].

Работая над восточными сценами «Руслана», Глинка опирался в основном на личные впечатления. Дело в том, что в ранней поэме Пушкина, тема Востока намечена лишь отдалённо и в самом общем плане. Но отталкиваясь от этих намёков, Глинка сумел связать «мотивы Востока» с русским, славянским миром. В постижении исторически сложившихся связей русского и восточного фольклоров сказалась мудрость композитора. Восточные образы, издавна присущие русской сказке, впервые ожили и расцвели в музыке Глинки, и создали прочную основу для «русского Востока» в творчестве других русских композиторов [8, с.456].

Восток в опере представлен в следующих номерах:

- чарующе-обольстительная и гибкая, мелодия персидского хора «Ложится в поле мрак ночной» (третий акт);
- ярко выраженным восточным колоритом отмечена ария Ратмира: «И жар и зной сменила ночи тень» (третий акт);
- плавный и томный турецкий танец (четвёртый акт);
- подвижный и мужественный арабский танец (четвёртый акт);
- вихревая лезгинка, завершающая танцевальную сюиту (четвёртый акт).

В каждой из восточных сцен оперы автор разрабатывает подлинную фольклорную тему. Источники этих тем различны: композитор пользуется то арабскими, то иранскими, то кавказскими темами (ария Ратмира, персидский хор, танцы из четвёртого действия), а в лезгинке разрабатывает даже тему украинского происхождения, бытующую в то время на Кавказе (главная тема лезгинки изложена в ритме украинской пляски – казачка) [8, с.456-457].

Восток в «Руслане» не имеет точного адреса, что обусловлено сказочным сюжетом. Но здесь, важным было не это, а новые художественные принципы использования фольклорного материала и подчинения его определённой, в данном случае – сказочной концепции. С одной стороны это лирические темы Востока, связанные с колоритом южной природы, с другой – суровые, воинственные образы. Впоследствии, контрастные полюсы активного и пассивного, волевого и созерцательного через М.А. Балакирева (1836-1910) (ученика Глинки) перешли в область русского симфонизма, который обогатился восточной романтикой. Такая инструментально-симфоническая разработка восточного фольклора была новаторством Глинки.

В «Руслане», Глинка достиг вершины оркестрового мастерства. Этому, в частности, способствовала сказочность сюжета. Ответственную роль в восточных картинах выполняют характерные духовые

инструменты «матового» тембра. Солирующий английский рожок в армии Ратмира, гобой, в лезгинке передают колорит восточной народной музыки, воссоздают знойную атмосферу южной природы. [8, с.457-458]. Именно от Глинки, его преемники усвоили методы трактовки восточных народных тем, а именно:

- внимание к тембру и колориту восточных народных инструментов,
- богатство ритмических комбинаций,
- принцип колористического и орнаментального варьирования [9, с.132].

Особенно охотно они обращались к темам восточных народных танцев, замечательных по своему ритмическому разнообразию и образному богатству.

**Вывод.** Таким образом, в первой половине XIX века в России сложились благоприятные условия для развития музыкального ориентализма. Это было обусловлено географической близостью Кавказа, активной политикой царского правительства в этом регионе и знакомством с культурой народов Кавказа (в том числе и музыкальной) передовых деятелей русской культуры. Именно к этому периоду относится рождение русской классической музыки, в лице творчества М.И. Глинки. С самого начала, своеобразной, отличительной и характерной её чертой были яркие проявления ориентализма, такого высокого уровня, которого на тот момент не знала западноевропейская музыка. Непосредственно, русский классический музыкальный ориентализм берёт своё начало от восточных сцен его «Руслана и Людмилы» [2, с.459]. Всей своей жизнью Глинка доказал свою мысль, что «...создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем» [Цит. по: 10, с.111].

### Источники и литература

1. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка. / О.Е. Левашова – М. : Б. м., 1988– . – Кн.1. – 1988. – С. 88-89, 90, 130.
2. Соколова Т.И. У истоков русского ориентализма // Вопросы музыковедения. : сб. ст. / Т.И. Соколова. – М., 1960. – Т.3 – С. 459, 462, 464, 471-474, 475.
3. Пушкин в романах и песнях современников // Сб. ст. М. : Б. м., 1936.
4. Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки / Е.М. Орлова М. : Б. м., 1977. – С. 198, 471.
5. Русская музыкальная литература. Вып. 1. Л. : Б. м., 1970. – С. 116.
6. Анненков П.В. А.С. Пушкин. Материалы его биографии и оценки его произведений / П.В. Анненков. – СПб. : Б. м., 1855. – С. 462.
7. Стасов В.В. Михаил Иванович Глинка. Статьи о музыке / В.В. Стасов. М. : Б. м., 1974. – С.295.
8. Левашова О.Е. История русской музыки / Левашова О.Е., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И. [общ. ред. А. Кандинский]. – М. : Б. м., 1972– . – Т.1. – 1972. – 596 с.
9. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка. / О.Е. Левашова – М. : Б. м., 1988– . – Кн.2. – 1988. – С. 132.
10. Серов А.Н. Избранные статьи / А.Н. Серов. – М. : Б. м., 1971 – . – Т.1. – 1971. – С.111.

**Шах Ю.В.**

**УДК 712 (477.75)**

## **САДОВО-ПАРКОВЫЕ АНСАМБЛИ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА КРЫМСКОГО ЮЖНОБЕРЕЖЬЯ**

В последнее время, когда человечество остро ощутило последствия экологического кризиса, особенно востребованными и актуальными как на локальном, так и на международном уровне стали исследования, посвященные выработке эффективной стратегии защиты окружающей среды как единственного способа выживания человечества. Одним из возможных путей выхода из сложившейся ситуации является охрана и дальнейшее развитие культурного ландшафта как важной системы гармоничного сосуществования человека и природы.

Эта проблема в современном мире становится все более актуальной, но для того чтобы решать ее, следует начинать с малого, а именно с проблем, которые существуют в данной сфере на локальном уровне. Эта проблема остро стоит и в Украине, где множество территориальных образований обладают определенной спецификой, а потому должны рассматриваться отдельно.

Крымский полуостров является не только важным рекреационным центром Украины, но и очень сложным для анализа регионом, так как обладает культурной, исторической, природной спецификой. Все эти факторы должны быть учтены в исследовании, посвященной Южному берегу Крыма как уникальному культурному ландшафту.

Южный берег Крыма (далее – ЮБК) имеет статус наиболее посещаемого места в Крыму, так как является крупным развитым туристическим центром с огромными и далеко не в полной мере используемыми ресурсами. Под термином ЮБК понимается «полоса черноморского побережья Крыма, от мыса Айя на западе до горы Кара-Даг на востоке протяженностью около 150 км и шириной 2-8 км; с севера ограничена склонами Главной гряды Крымских гор. Занимает территории Севастопольского, Ялтинского, Алуштинского и Судакского регионов Крыма» [8, с. 216].

Именно здесь культурный ландшафт претерпевает значительные изменения антропогенного характера и в первую очередь под влиянием различных химических, биологических и социальных факторов.

В нашей работе мы будем опираться на термин «культурный ландшафт», поэтому дадим некоторые пояснения. Понятие «культурный ландшафт» впервые было употреблено в середине XX века. Однако оно