



УДК 78

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА О. МЕРЕМКУЛОВА

**Н.М. НАЙКО**

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматривается Концерт для баяна и симфонического оркестра красноярского композитора О. Меремкулова, созданный в 2014 году. Впервые в музыковедческой литературе предпринимается попытка анализа художественного мира Концерта с его пространственными и временными характеристиками, особой психологической средой и этическими оппозициями. Они раскрываются через образно-интонационные сферы, каждая из которых представляет собой систему жанровых и стилистических знаков, комплекс мелодических, ритмических, гармонических средств, фактурно-регистровых и оркестровочных решений. При этом, качество фонизма и тембровых красок, порождая физические ощущения и вызывая соответствующие ассоциации, особенно значимо для маркировки и разграничения мира inferno и Божественной реальности. Как показало исследование, каждая образно-интонационная сфера существует по своим законам, в своём измерении, обладает специфическими пространственно-временными параметрами, являя отдельный мир. Точкой их пересечения становится авторское сознание, разворачивающее перед слушателем драму последнего времени, определяющее её эмоциональную насыщенность, направленность и логику.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Олег Меремкулов, концерт для баяна с оркестром, образы времени и пространства в музыке, эсхатологическая тема в современном музыкальном искусстве.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## THE ARTISTIC UNIVERSE OF O. MEREMKULOV'S CONCERTO FOR BAYAN AND SYMPHONY ORCHESTRA

**N.M. NAIKO**

Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article examines the Concerto for Bayan and Symphony Orchestra, composed in 2014 by the Krasnoyarsk composer Oleg Meremkulov. It presents the first musicological analysis of the Concerto's artistic world, exploring its spatio-temporal characteristics, psychological environment, and ethical oppositions. These aspects emerge through distinct imagery-intonational spheres, each characterized by specific genre and stylistic markers, melodic-rhythmic-harmonic complexes, as well as textural-register and orchestral solutions. The study emphasizes how sonority and timbral colors generate physical sensations and evoke associations that distinguish between the infernal realm and Divine reality. Each imagery-intonational sphere operates according to its own laws within a distinct dimension, possessing unique spatio-temporal parameters, each representing a separate world. The composer's consciousness as the nexus where these worlds intersect, revealing to listeners the drama of end times while determining its emotional intensity, trajectory, and internal logic.

**KEYWORDS:** Oleg Meremkulov, concerto for bayan and orchestra, images of time and space in music, eschatological theme in contemporary music.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



29 октября 2014 года в Концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных состоялась премьера<sup>1</sup> Концерта для баяна и симфонического оркестра красноярского композитора О. Меремкулова (1935-2019). Это сочинение пронизано колоссальным духовным напряжением, отмечено печатью личностной и творческой зрелости, органичным ощущением глубинной связи «с прошлыми поколениями, со всем человечеством» [13, с. 87], поражает драматургической выверенностью, стилизованной индивидуальностью и цельностью, оставляет глубочайшее впечатление.

Концерт для баяна О. Меремкулова как любое значительное произведение, являя собой систему конкретных образов, создаёт образ целого мира – «художественный мир», который осознанно воспринимается «как иной мир, отличный от реального, но представляющий и замещающий либо объективность бытия, либо представления сознания об объективном бытии» [11, с. 42]. Д. С. Лихачёв ввёл понятие «внутренний мир» художественного произведения и обозначил основные составляющие его структуры: пространственные и временные характеристики, особая психологическая и нравственная атмосфера, движение идей [6].

В данном случае, не углубляясь в терминологические нюансы, целесообразно попытаться обозначить возможность применения некоторых аспектов разработанного литературоведами подхода к анализу музыкального произведения, исходя из того, что внутренний мир художественного произведения, будучи результатом активного преобразования действительности, имеет «свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [6, с. 75].

Концерт для баяна и симфонического оркестра содержит три части, предварённые эпиграфами<sup>2</sup>,

которые автор в день премьеры зачитывал сам.

При непрерывности и динамичности развития на протяжении всех частей цикла, можно говорить об определённой направленности процесса образно-интонационного развития, свидетельствующей о существовании скрытой программы.

Однако в условиях постоянного обновления материала для полноценного восприятия музыки и понимания авторского замысла как слушателю, так и исполнителю – солисту или дирижёру – требуются некие «опоры» – повторяющиеся, узнаваемые, достаточно легко «прочитываемые», или атрибутируемые, элементы текста. Во многом, благодаря именно их наличию авторское художественное «высказывание» расценивается как убедительное, а форма произведений – как цельная и логичная.

В этом плане значительна роль разного рода знаков – стилизованных, интонационных, жанровых тонально-гармонических, тембровых, фактурно-регистровых, что является предметом специального рассмотрения<sup>3</sup>.

Упомянутые знаки функционируют в качестве элементов нескольких образных сфер, каждая из которых представлена особым кругом интонационных средств, концентрирующихся в музыкальном тематизме, взаимодействующих в художественном пространстве сочинения О. Меремкулова и организующих его.

Понятие образно-интонационной сферы, используемое в музыковедении, предполагает не только закономерную органичную связь интонации и образа<sup>4</sup>, но и пространственную отграниченность (при возможности взаимодействия с другими сферами) и свойственную именно этой образно-интонационной системе временную организацию.

Художественный мир Концерта отличается многомерностью – каждая образная сфера существует в своём измерении. Точкой их пересечения является

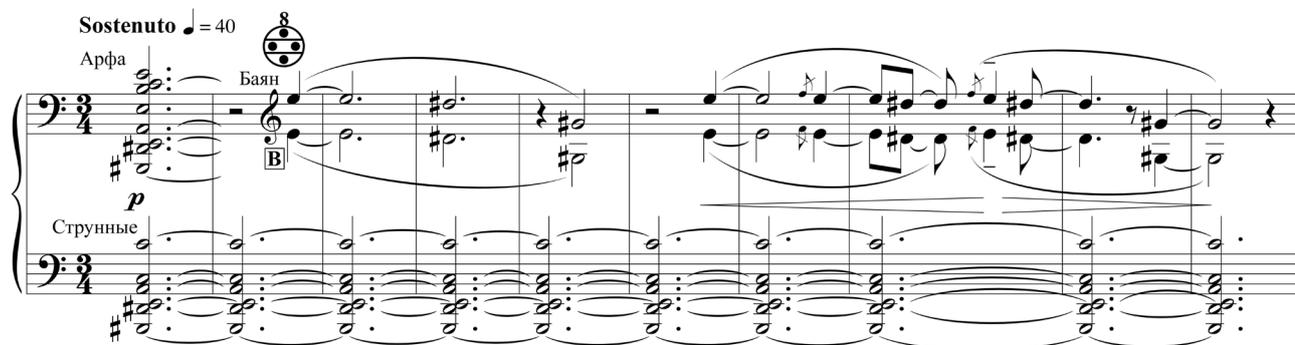
<sup>1</sup> В качестве солиста выступил лауреат всероссийских и международных конкурсов М. Бурлаков, симфоническим оркестром Министерства обороны РФ дирижировал заслуженный артист России Б. С. Ворон (1947–2020).

<sup>2</sup> Их роль рассматривается в статье Н. М. Найко «Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра

О. Меремкулова» [9].

<sup>3</sup> Им посвящена статья Н. М. Найко «О знаках в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова» [8].

<sup>4</sup> Впервые раскрытую ещё И. Рыжковым [4].



Пример 1. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Вступление

авторское сознание, организующее мир своего произведения, разворачивающее перед слушателем драму последнего времени, определяющее её эмоциональную насыщенность, направленность и логику.

В предлагаемой статье внимание уделяется характеристике основных образно-интонационных сфер Концерта, что стало возможным в результате скрупулёзного интонационного анализа, позволяющего раскрыть музыкально-выразительное и индивидуальное в музыкальном произведении, первостепенно важного для понимания воспринимаемого смысла музыки [14, с. 48]. Метод интонационного анализа дополнен герменевтическим подходом, расширяющим возможности осмысления содержательных аспектов произведения.

Первая образно-интонационная сфера раскрывает образ Лирического героя как художественную модель личности – размышляющей, оценивающей, отличающейся обостренностью мировосприятия, страдающей от несовершенства мира. Лирический герой – это и «художественный двойник автора» [5, с. 452]. Вследствие того, что в Лирическом герое воссоздаётся авторское самоощущение, его образу сопутствует искренность, исповедальность. Однако Лирический герой – это «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой» [2, с. 155.], поэтому отображаемому авторскому мироотношению и самоощущению соответствуют облик и судьба Лирического героя.

Экспонирование и развитие сферы Лирического героя происходит в первой части концерта. Показательно, что она базируется на темах-аллюзиях, обращая нас к шедеврам С.Рахманинова

и П.Чайковского.

Со 2 такта первой части в партии баяна звучит тема, в основном мелодическом обороте которой узнаются очертания мотива рахманиновской Прелюдии *cis-moll*, в оригинале выражающего идею роковой неизбежности. У О. Меремкулова начальный мотив изложен более крупными длительностями на *p* в нём актуализируется малосекундовая интонация вздоха (пример<sup>5</sup> 1).

Таким образом семантический ореол указанного элемента в данном случае – размышление, вопрос, вздох. В нём заложен потенциал как модуля углубленного созерцания, так и модуля острого переживания, душевной боли.

Следующая фаза развития малосекундовой интонации отображена в ц. 2: в партии струнных и правой клавиатуры баяна возникает тема-плач, где сплетение мелодических линий и диссонирующая аккордовая вертикаль претворяют процесс накопления энергии мучительного страдания и страстного стремления (пример 2).

Степень драматического накала возрастает за счёт того, что в рамках главной партии находит отражение и идея конфликтного противостояния, что выражено своеобразным контрапунктом: механистичными восходящими по полутонам двузвучными мотивами у 2-х скрипок, исполняемыми *pizzicato*, символизирующими внешнюю враждебную силу.

Динамическое нарастание подводит к кульминационной зоне, которая распространяется

<sup>5</sup> В целях экономии места и большей наглядности, голоса партитуры в нотных примерах, как правило, отображены схематично на минимальном количестве нотонасцев.

Пример 2. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Тема главной партии

Пример 3. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Тема побочной партии

на шеститактовое построение побочной партии (в ц. 3), продолжающей линию трагического противостояния Героя и фатальных сил. Солирующий инструмент в тональности *h-moll* исполняет аллюзию главной темы финала Шестой симфонии П. Чайковского<sup>6</sup>, знаменующей отчаянный порыв к спасению (пример 3). Выразительность мотива П. Чайковского определяется концентрированным претворением интонации вздоха, мольбы-вопроса.

Ещё одна аллюзия музыки П. Чайковского встречается в разработке (ц. 8) – мотив в партии

баяна, в котором явственно национальное песенно-романсовое начало, можно обозначить как мотив вздыхания. Сходный мотив на той же самой высоте и с подобной гармонией встречается в опере «Евгений Онегин»<sup>7</sup> (пример 4 а, б). (В репризе композиции 1-й части, свободно реализующей принцип сонатности, темы-аллюзии повторяются).

Обращение к музыке С. Рахманинова и П. Чайковского указывает на генезис Героя Концерта, на его принадлежность отечественной культуре, на значимость вопросов, которые вновь и вновь с усиливающейся остротой встают перед каждым поколением.

<sup>6</sup> точнее, начала её второго предложения в репризе – 110-111 тт. партитуры.

<sup>7</sup> 14-15 тт. Интродукции ко 2 картине.



Пример 4а. П. Чайковский. «Евгений Онегин». 2-я картина, Интродукция



Пример 4б. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть

Meno mosso  $\text{♩} = 48$

7 Флейта solo *mf espressivo*

Арфа *p*

Пример 5. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Разработка. Соло флейты

Неоднократное использование материала П. Чайковского можно трактовать как знак душевного и духовного родства двух художников, ощущаемого О. Меремкуловым, знак вневременного характера трагедии, переживаемой человеком в разные исторические периоды, знак предельного отчаяния, охватившего Лирического героя, и его неудержимого стремления к спасению. Таким образом, психологическое пространство обретает временной параметр, но специфика организации этого времени заключается в том, что настоящее и прошлое – бывшее не с ним, но непосредственно лично переживаемое вновь и вновь, накладываются друг на друга.

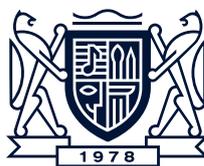
Другая грань образа Лирического героя – созерцание, осмысление. Это аспект воплощения личности Автора в художественном мире Концерта. Он раскрывается в монологах солирующих инструментов – флейты (ц. 7), баяна (ц. 9), валторн (ц. 11). Восьмитактовая мелодия у флейты solo в ц. 7, построенная исключительно на «плачевых» секундовых интонациях, открывается вариантом мотива вступления, в котором отсутствует нисходящая квинта. Благодаря высокому регистру и ритмическому укрупнению прежняя острота выражения чувства сглаживается (пример 5). Мелодия флейты с небольшими изменениями повторяется в ц. 9

у баяна. В обоих случаях тембр арфы, исполняющей контрапункт на основе мотива вступления, придаёт звучанию отстранённо-созерцательный оттенок.

Модус горестного комментария Автора, чей образ слился с образом Лирического героя, выявляется в 4-5 тт. ц. 11 – в верхнем голосе партии баяна, исполняющего вариант «мотива вздыхания», концентрируются обострённые малосекундовые интонации  $h^2-c^3-des^3-c^3-ces^3-b^2$ .

В 6 такте ц. 11, продолжая цепь сольных «монологов», в партии второй валторны, на фоне триольного ритма малого барабана, выписан мотив, производный от основного. В нём сначала распевается чистая квинта, служащая знаком открытого природного пространства, зова, а затем звучит нисходящая малая секунда, утратившая свою остроту и семантику жалобы, благодаря валторновому тембру. Следующая мелодическая фраза у первой валторны соло на фоне разорванных паузами ритмических фигур малого барабана, являясь разросшимся вариантом предыдущего оборота, содержит в себе два сцепленных друг с другом мотива креста и вопросительное окончание, претворяя тяжкое раздумье.

В динамизированной репризе побочной партии в цц. 12-14 ответом на мелодию на основе мотива из симфонии П. Чайковского  $e-d-h-cis$ , приобрета-



ющего мрачный, даже несколько зловещий колорит и семантику неотвратимости, становится отчаянный порыв Лирического героя, выраженный восходящим хроматическим пассажем на *creshendo*, внезапно обрывающимся. Мотив тщетного порыва повторяется ещё раз в партии баяна (два последних такта ц. 12), ему сопутствует траурная ритмическая формула малого барабана и фигура нисхождения *a-g-f-e-d-des* в партии левой руки баяниста. Данный комплекс средств служит знаком трагического крушения надежд.

В коде (с ц. 15) у солирующих деревянных духовых инструментов несколько раз проводится вариант мотива вступления, образуя арку и замыкая часть. Однако в этом мотиве вопроса, благодаря фактурному решению, выявляются новые смысловые нюансы – «прощальные переключки» инструментов сообщают большую объективизированность, отстранённость выражению, словно боль Героя растворяется в высших сферах.

Образы Зла – Тьмы, враждебных Герою сил, низшего начала, падшего мира, агрессивного хаоса, фатума – получают особое интонационное воплощение, образуя самостоятельную сферу.

Она многолика. Ведущее значение имеют образы, питаемые энергией механистического движения. В их оформлении решающую роль играют скорые темпы, ходообразные мотивы, сигнальные и плясовые формулы, сочетание по вертикали и горизонтали различных остигатных фигур и разнородных ритмических рисунков. Характерность фонизма достигается за счёт того, что в основе материала – хроматический звукоряд, среди опорных интервалов – секунда, септима, тритон, кварта, квинта, гармоническая вертикаль опирается на диссонантные созвучия нетерцового строения. Всё это создаёт эффект организованного хаоса. Ведущая фактурная идея – охват большого звукового пространства, при этом особое значение принадлежит краскам низкого регистра, «зловещим» тембрам низких деревянных и медных духовых инструментов. Отображению агрессивной наступательности способствует широкое использование ударных инструментов.

Уже в главной партии 1 части обращают на себя внимание двузвучные восходящие по полутонам мотивы у 2-х скрипок, исполняемые *pizzicato*, и вибратона, акцентирующие каждую сильную

долю и несущие в себе потенциал наступательного движения (позже к ним добавляется арфа). Правоммерно предположить, что в силу некоторой механистичности движения и «отстранённого» тембра вибратона и арфы, они символизируют внешнюю враждебную силу. Таким образом в рамках главной партии находит отражение и идея конфликтного противостояния.

Производный от этих мотивов тематизм получает развитие в ц. 4, где важная роль принадлежит сигнальным формулам литавр и малого барабана, окрашивающих звуковую палитру в мрачные тона и усиливающих ощущение тревоги.

Наиболее показательна для воплощения данной образно-интонационной сферы II часть – *Allegro infernale*, являющаяся, по сути, inferнальным скерцо. *Allegro* построено на моторном движении с повторностью ритмических и фактурных ячеек, с акцентами на каждой метрической доле. Общий сурово-сумрачный колорит определяется преобладанием среднего и низкого регистра, смешанными тембровыми красками, фактурной плотностью, диссонансирующей вертикалью, хроматическими пассажами, сочетанием триольных и дуольных ритмических фигур (пример 6).

В череде эпизодов демонического пляса выявляются различные грани сферы Зла. Так, в ц. 22 представлена своего рода каденция солирующего инструмента, исполняющего тремолирующие свободные кластеры условной звуковысотности, разбросанные по обеим клавиатурам, на фоне вихреобразных пассажей струнной группы *divisi* с постепенным динамическим *crechendo*, что воспринимается как распространение какой-то тёмной материи.

В ц. 23 маршеобразная, основанная на восходящих сигнальных формулах, включающих тритоны, мелодия у всех медных и деревянных духовых инструментов, поддержанная дробью малого барабана, тремоло литавр на большой септима, ударами тарелок, рисует картину торжества Смерти (пример 7).

В эпизоде ц. 27-28, начинающемся как простенькая детская песенка, окрашенная поначалу в завораживающе-ирреальный колорит и приобретающая в процессе развёртывания все более зловещий оттенок, запечатлена пугающе-загадочная смертоносная субстанция из потустороннего мира. (пример 8). Тем самым пространство Тьмы расширя-

Allegro infernale  $\text{♩} = 73$

20 *Loco*

Баян  
Кларнет I  
Альты  
Виолончели  
Кларнет II  
Фагот  
Валторны  
Тромбоны  
Скрипки  
Виолончели  
Контрабасы

Пример 6. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Первый раздел. Тема

23

Духовые  
Литавры  
Струнные

Пример 7. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Первый эпизод

27 Скрипки I, II

*mf* *f*

Пример 8. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Второй эпизод

ется и оказывается разомкнутым в Неведомое.

В финале Концерта, в разделе *Allegro non troppo* (ц. 36-39), вновь представлен комплекс выразительных средств фантазмагорического скерцо, обнаруживающего в процессе развёртывания качество зловещей воинственности. В том числе здесь, в ц. 37, повторяется немного изменённый фрагмент из II части концерта (ц. 32), построенный на основе хроматического звукоряда. Вихреобразные пассажи квинтолями и квартолями у струнных,

усиление басовой линии контрабасов *pizzicato* засурдиненными вторым тромбоном и тубой, подчёркивание некоторых метрических долей трубами и первым тромбоном усиливают его демонически-шутливый характер.

Впечатляющая яркость выражения достигается посредством звукоподражательных приёмов: в первой части, в «картине» беснующейся Тьмы, готовой поглотить Лирического героя, трижды – подобно рыку свирепого зверя из адской бездны



– звучат акцентированные реплики тромбонов, интонирующих гармоническую малую секунду на тоне  $Cis$  (3-4 тт. ц. 6). Этот же, вселяющий страх, рёв, условно воссозданный посредством интонирования неизменного тона  $Cis$  вторым тромбоном и тубой, со специфической утробной окраской на фоне ударов литавр и большого барабана, мы узнаём в коде Финала, где претворены приметы конца Тьмы.

Характеристика сферы Зла дополняется также фигурой типа *catabasis*, смысловое значение которой максимально приближено к первоначальному – «нисхождение в ад». Она вводится в каждой части цикла, неоднократно излагаясь на неизменной высоте *g-fis-f-e-es* с октавными дублировками (I часть: ц. 14, 2-3 тт. – пример 9; II часть: 5-6 тт.; III часть: ц. 39, 3-4 тт.). При этом сумрачные краски низких деревянных духовых и струнных инструментов сообщают звучанию зловещий оттенок, связывая конкретное интонационное решение с образностью смертоносных сил Тьмы.

Стремление композитора запечатлеть в звуках некую высшую, запредельную реальность обусловило функционирование в тексте Концерта для баяна ещё одного специфического комплекса музыкально-выразительных средств. Существование этой реальности за рамками человеческого сознания и души, в каком-то ином измерении, определило ведущую роль в её художественном оформлении особых пространственных параметров и «нездешних» – «неземных» – гармонических и тембровых красок: арфы, вибратона, треугольника.

Это условно запечатлённое надчеловеческое, космическое начало, проявляющее разные грани на каждом этапе развития исходного тематического комплекса, первоначально в сознании Героя не соотносится с земными представлениями о добре и зле. Так, первая часть открывается созвучием на *p*, возникшим в результате наложения двух минорных трезвучий от *A* и от *Gis* у арфы, фортепиано, струнной группы, литавр, там-тама. Посредством среднего и низкого регистров, инструментальной фактурной разреженности создаётся холодновато-причудливый, зыбкий колорит, передающий атмосферу тревожащей душу таинственности.

«Отстранённое» звучание вибратона и арфы сопутствует механистичным наступательным мотивам в ц. 2, словно указывая на метафизическую



Пример 9. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть

природу Зла.

Модус созерцательности в сочетающейся в ц. 7 с флейтовой мелодией контрапунктической линии арфы, объединяющей мотив вопроса и восходящие по полутонам мотивы (ранее воплощающие идею приближения какой-то враждебной силы), указывает на семантическое переосмысление этих ключевых элементов – их прежние качества словно рассеялись в Космосе, растворились в Вечности.

Символично фактурно-тембровое решение заключительного участка формы I части (с ц. 15). Сочетанием глубокого pedalного созвучия с тремолирующими в высоком регистре тонами скрипок *divisi* воссоздаётся объёмное вибрирующее Пространство Мироздания, и как будто становится слышимым гул Вселенной. При этом трелеобразная линия скрипок создаёт зримый образ мерцания тонкого светящегося луча. В результате подключения снизу других голосов, этот пульсирующий кластер расширяется до 6 тонов, благодаря чему достигается эффект льющегося с высоты света.

В ц. 17-18 обращает на себя внимание изложенная крупными длительностями, словно вне метрической сетки, нисходящая по полутонам линия у вибратона (который позднее дублируется арфой), подсвеченная прозрачными бесплотными красками треугольника, которая завершается восходящей септимой к тону  $f^{\sharp}$ , через паузу переходящим на  $e^{\sharp}$ , знаменуя удаление-вознесение. Интонационное решение данного фрагмента рождает в сознании образ видения спускающейся с небес лестницы или парящего ангела, которое затем исчезло, истаяв в вышине.

Принадлежность описываемого интонационного комплекса миру Божественных энергий



Пример 10. О. Меремкулов. Концерт для баяна. III часть

раскрывается в последней части Концерта, во взаимодействии с ещё одной образно-интонационной сферой. Её можно обозначить как сферу Родины, народного начала, или Соборной Руси.

Лирическая, сумрачно-задумчивая первая тема финального Largo представляет собой диатоничную поначалу мелодию в духе русских народных песен (ц. 34, пример 10). Она экспонируется у струнных инструментов, в фактуре свободно сплетаются подголоски, образующие консонирующие созвучия. Примечательная деталь – возникновение в 6 такте гармонии большого мажорного септаккорда от тона  $F_1$ , отличающегося специфическим, напряжённо-торжественным звучанием.

Вариант этой темы в партии баяна (ц. 35) отличается полнозвучной вертикалью терцового строения. Вступление нового варианта у струнных – Adagio, ц. 40 – отмечено арпеджиато с-*mol*льного трезвучия у арфы и дублировкой начальных мотивов в партии вибратона, что придаёт звучанию неземной колорит.

В е-*mol*льном, ещё более свободном, варианте рефрена напевной мелодии в партии баяна сопутствует тяжёлая траурная поступь, претворённая посредством ударов литавр, а также пиццикатто в партии виолончелей и контрабасов. Обращает на себя внимание эпизодическое введение дублировок октавами у вибратона, придающих звучанию оттенок колокольности. Тембр вибратона, открывая какую-то перспективу, создавая пространственный эффект, словно выявляет нездешнее, небесное начало в русской песне, воспринимаемой как символ Русской земли, Родины, Святыни.

В ц. 46 излагается новая мелодия широкого дыхания, строй которой близок к русским протяжным песням (пример 11). Благодаря фактурно-гармоническому решению и оркестровке она звучит торжественно-величаво, подобно вдохновенному гимну. Длящаяся на протяжении 4 тактов гармония

большого мажорного септаккорда от тона F в партии арфы и баяна соединяет в себе воздушность, возвышенность и экстаичное напряжение. Новая тема внезапно обрывается в 1 такте ц. 47 при введении септаккорда такой же структуры, но на тон ниже, исполняемого tutti на *ff*, (т. е. на Es) который отмечен долгой длительностью с последующей паузой.

Данное событие можно интерпретировать как явление мистического Горнего мира, сопровождающееся вспышкой сияющего светового столпа, и одномоментный переход многоголосного апофеозного хора, воплощающего Соборную личность, в это иное, внезапно открывшееся, измерение.

В коде финала условно отображается выход за пределы времени. Заключительное трезвучие G-dur, охватывающее звуковой диапазон от  $G_1$  до  $d^4$ , расцвечено красками высоких деревянных инструментов и баяна, тремолирующих струнных, подсветкой парящего квинтового тона звенящими серебристыми тембрами колокольчиков, арфы, треугольника. Последний такт партитуры Финала, как и I части, – пустой. Он знаменует Неведомое, фиксируя «молчание, как конец времени, как исход из времени в безмолвие вечности» [12, с. 548].

Подытоживая наблюдения, полученные в ходе анализа, отметим, что суждения о пространственных параметрах основываются, прежде всего, исходя из особенностей фактурных решений, поскольку фактура понимается как «художественно целесообразная трёхмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» [7, с. 73]. Подчеркнём, что определяющую роль в фактуре играют не только линии голосов и очертания звуковых масс, но также звуковой колорит и фоническая яркость, поэтому столь важны в Концерте тембровые решения,



Пример 11. О. Меремкулов. Концерт для баяна. III часть, реприза. Итоговая тема-«гимн»

оркестровка, регистровка, динамика. Более того, средствами создания вертикали, горизонтали и глубины, по мнению Е.В. Назайкинского, могут быть и «более сложные факторы – гармонические, ритмические, интонационно-мелодические, тематические» [7, с. 76].

Что касается временной координаты, то она заявляет о себе не только через смену тематизма и этапов его развития, но и через обращение к стилистическим знакам разных эпох. Возможно, в таком случае раскрываются качества психологического пространства Лирического героя и Автора.

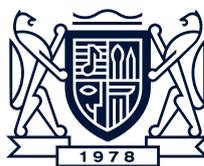
Психологическое пространство Лирического героя, в котором оплотняются его страдания, отчаяние, тщетные порывы, вопросы, сомнения, обладает специфической конфигурацией. С одной стороны, оно отличается замкнутостью, узостью. Даже в плане фактурного решения – оно сосредоточено в мелодическом голосе, однако это не указывает на его одномерность, «плоскостность», поскольку есть «резонатор», функцию которого выполняет гармония. Парадокс заключается в том, что это пространство расширяется за счёт особого временного параметра, обращая нас к культуре чувствований XIX века, к переживаниям романтического героя – томящегося, страдающего от несовершенства мира, устремлённого к Высшей Гармонии. Не случайно выстраивается цепочка из прообразов отечественной музыки, уводящая нас в другое столетие, – герой С.Рахманинова – герой П.Чайковского – пушкинская Татьяна в интерпретации П.Чайковского. Композитор О.Меремкулов воспринимает этих героев пристрастно, как одну из художественных версий собственной личности. При этом автор сосредоточен на определённом типе переживания, исключая просветлённую печаль, молитвенное созерцание, радость, вдохновенный восторг и многое другое. Соответственно, в этом пространстве невозможны

существенные качественные изменения, лишь градации эмоциональной напряжённости, доходящей в крайней точке выражения до отчаяния, переживаемого в связи с крушением надежд.

Аспект Автора размышляющего, осмысливающего, организует другое измерение, отличающееся, скорее, вневременным и надсобытийным положением. Это пространство художественно претворённого в монологах авторского сознания в некоторые моменты оказывается «смежным» с пространством Лирического героя. Его условный диапазон простирается от пронизанного горечью комментария Автора, чей образ, как было указано выше, почти сливается с образом Лирического героя, до созерцательно-отстранённой позиции мыслителя, вышедшего за пределы плана эмоционального выражения, прозревающего какие-то иные закономерности в устройстве Мироздания<sup>8</sup>.

Образно-интонационная сфера *inferno* – измерение тьмы, в котором время движется словно по замкнутому кругу. Расположение образов Тьмы в нижней части художественного пространства, обусловленное фактурно-регистровыми и тембровыми эффектами, согласуется с представлениями разных культур. Но нередко создается впечатление, что Тьма заполонила все охватываемое взором наблюдателя пространство – все фактурные планы, все голоса – она движется: кружится в неживом, механистичном танце, приближается, наступает. Здесь содержательные градации, основанные на выявлении зловещего

<sup>8</sup> Как показано в статье «Функции эпитафий в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова» [9], важную роль для расширения пространственно-временных рамок Концерта играют эпитафии к каждой части, обуславливающие выход за пределы настоящего времени и проявление в данном моменте в «спрессованном» виде прошлых эпох. Благодаря этому создаётся атмосфера притчи, со свойственным ей тяготением к «глубинной премудрости» и символичностью языка.



начала – от образов «мировой пыли» – частиц, выпавших из мирового строя, не нашедших себе места в слаженном порядке бытия и ставших символом мирового хаоса и мировой угрозы» [3, с. 270], демонически-шутовских плясок до марша торжествующей Смерти, агрессивного-неистового беснования и рыков свирепого зверя из адской бездны.

Пожалуй, только в одном случае в этой сфере прослеживается качественная динамика – когда в невинной детской песенке обнаруживает себя вселяющая ужас смертоносная субстанция из потустороннего мира. И это указывает на какой-то космический источник, подпитывающий зло, распространившееся на земле и окружающее Лирического героя.

Мир зла теснит пространство Героя, вторгается в него, проявляясь в душевном сумраке, беспокойстве и отчаянии, является как надличностный феномен, отпечатываясь в сознании Автора идеями предопределённости, судьбы, неизбежности страданий, неотвратимости Смерти.

Но вместе с тем, при охвате грандиозного пространства и некоторых знаках вневременности (неслучайно использование фигур типа *catabasis* и креста, уходящих в глубь музыкальной истории, или ассоциаций с инфернальными скерцо композиторов-романтиков), в измерении Тьмы отсутствует временная перспектива – зло не сущностно, а значит – конечно. В Концерте О. Меремкулова запечатлён именно момент конца мира, лежащего во зле.

Иной – спасительный – полюс являет собой интонационно-образная сфера духовной Родины – народного Соборного начала. Её пространство необъятно, за «видимой», эпизодически запечатлённой в музыке и ограниченно воспринимаемой частицей угадывается, предчувствуется колоссальная перспектива. Но и время разомкнуто в оба конца – оно обнаруживает неизмеримую глубину, поскольку обращено к многовековой жизни народа, и устремлено вперед – к главному событию – переходу в духовную вселенную.

Если родство душевно-психической организации Лирического героя с героями С.Рахманинова и П.Чайковского базируется на узнавании себя в другом, похожем на *меня*, чувствующем так же, как *Я*, на наделинии его собственными чертами, то ощущение и переживание «*Мы*» имеет дру-

гие основания. При различии индивидуальных эмоциональных реакций, это общность более высокого порядка, скреплённая единством языка, исторической судьбы и культуры, её идеалов и героев, картины мира. «*Мы*» в Концерте претворено средствами, типичными для русской народной песенности, – неспешными лирическими мелодиями с вариантным развитием и свободным переплетением подголосков. В них заключена особая широта – души и природных просторов, особая вольность. Это ощущение «*Мы*», рождённое общей Родиной, несущего печать её природы. Как писал С.Булгаков, «Родина есть священная тайна каждого человека, так же, как и его рождение. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он через лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому дереву, он связан через родину и с матерью-землёй, и со всем Божиим творением» [1, с. 7].

Именно песня в Концерте О.Меремкулова становится напоминанием о Родине («это не только страна, где мы впервые вкусили сладость бытия, это гораздо большее и высшее, это страна, где нам открылось небо» [там же, с. 7]). Музыкальные темы народно-песенного плана, обращающие Лирического героя и слушателя к своим истокам, пробуждающие генетическую память, служат своеобразными порталами во времени и пространстве. Таким образом они выполняют важную функцию в организации художественного времени и пространства Концерта. Они обуславливают возможность выйти за пределы ситуативных реакций и собственных представлений. Переступая через эту границу, *Я* переходит в категорию *Мы*.

Высшее ощущение «*Мы*» подразумевает, что *Я* есть продолжение многих и продолжаюсь во многих. Христианский святой Авва Дорофей (VI – нач. VII в.) объяснял суть любви к Богу и ближнему через символ круга, центром которого является Бог, а люди – радиусы. Чем ближе мы приближаемся к центру круга, к Богу, тем ближе мы становимся к другим людям. И наоборот: чем ближе мы к другим людям (к радиусам), тем ближе оказываемся к центру этого круга.

Свободное единение множества людей – народа – в Концерте претворяется через образ хорового пения, отличающегося духовной собран-



ностью, окрашенного в сурово-сумрачные тона, или торжественно-величавого. Родина не просто несёт в себе и в своих песнях память о «той надмирной обители, откуда мы пришли сюда» [1, с. 8], но открывает путь и сама продолжается в высшей – Божественной – реальности, поэтому музыкальный материал образно-интонационной сферы Родины в некоторых эпизодах окрашивается «нездешним» светом, что служит маркером именно духовной Родины.

Мир Горний – за пределами пространства и времени. Он обладает особыми пространственными параметрами, раскрывается через знаки выси, верха, таинственной безграничности и бесконечного дления, по сути – остаётся неведомым. Его отсветы мы находим в тембровых и гармонических красках, в образах света. Выражением непостижимости Божественной тайны становится молчание.

Другое, надличное, запредельное земному, недостижимое для Тьмы, бытие – Космос, загадочный, холодный, и, вместе с тем, притягательный – возможно, это либо интуиция «иных миров», либо авторская «версия» Запредельного, возникающая в состоянии духовной ограниченности и недостаточности, слабости Веры.

Рамки настоящей статьи не позволяют представить более полную характеристику обозначенных образно-интонационных сфер и осветить вопрос их взаимодействия, что необходимо для понимания подразумеваемого автором условного сюжета. Однако даже из беглого описания важнейших пунктов музыкальной композиции угадывается его направленность и эсхатологическая проблематика, отображённая в художественной форме в выдающемся произведении О. Меремкулова.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Булгаков С. Моя родина // Автобиографические заметки. Париж. 1997. С. 7–24.
- 2/ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
- 3/ Ильин И. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний // Ильин И. Собрание сочинений в 10 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 3. С. 227–380.
- 4/ Консон Г.Р. Взаимосвязь интонации и образа в методе анализа И.Я. Рыжкина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 4. С. 291–302.
- 5/ Лирический герой. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 452.
- 6/ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
- 7/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 8/ Найко Н.М. О знаках в Концерте для баяна и симфонического оркестра О.Меремкулова // Актуальные проблемы современного композиторского творчества: материалы V Всероссийской научной конференции, 28 ноября 2022 г. Красноярск: Полиграфический сектор СГИИ имени Д.Хворостовского, 2022. С. 59–71.
- 9/ Найко Н.М. Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра О.Меремкулова // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Д.Хворостовского. 2022. № 4. С. 28–35. URL: <https://www.sgi-art.ru/jour/article/view/177> (дата обращения 01.09.2024).
- 10/ Найко Н.М., Найко С.Ф. Интонационно-драматургические процессы в концерте для баяна и симфонического оркестра // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 4. С. 36–47.
- 11/ Рыбальченко Т.Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 130 с.
- 12/ Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. 560 с.
- 13/ Старчеус М.С. Личность музыканта. М.: Московская



государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. 846 с.

14/ Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

#### REFERENCES

- 1/ Bulgakov, S. (1997), "My homeland", *Avtobiograficheskie zametki* [Autobiographical notes], Papizh, pp. 7–24. (In Russ.)
- 2/ Ginzburg, L.Ya. (1997), *Olirike* [About lyrics]. Intrada, Moscow, 414 p. (In Russ.)
- 3/ Ilyin, I. (1994), *Singing heart. Book of quiet contemplations*, Ilyin I. *Sobranie sochinenii v 10 tomakh* [Collected works in 10 volumes]. Russkaya kniga, Moscow, T. 3. pp. 227–380. (In Russ.)
- 4/ Konson, G.R. (2009), "The relationship between intonation and image in the method of analysis by I. Ya. Ryzhkin", *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of KSU named after. N.A. Nekrasova], no. 4, pp. 291–302. (In Russ.)
- 5/ "Lyrical hero" (2001), *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts], NPK Intelvac, Moscow, p. 452. (In Russ.)
- 6/ Likhachev, D. (1968), "The inner world of a work of art", *Voprosy literatury* [Questions of literature], no. 8, pp. 74–87. (In Russ.)
- 7/ Nazaykinsky, E.V. (1982), *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of musical composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (In Russ.)
- 8/ Naiko, N.M. (2022), "About the signs in the Concerto for bayan and symphony orchestra by O.Meremkulov", *Aktual'nye problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: materialy V Vserossiyskoi nauchnoy konferentsii*, 28 noyabrya 2022 g. Poligraficheskii sektor SGIИ imeni D.Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 59–71. (In Russ.)
- 9/ Naiko, N.M. (2022), "The functions of epigraphs in the Concerto for Bayan and Symphony Orchestra by O.Meremkulov", *ARTE*, no. 4, pp. 28–35. Available at: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/177> (Accessed 01 September 2019). (In Russ.)

10/ Naiko, N.M., Naiko, S.F. (2023), "Intonational and Dramaturgic Processes in the O.Meremkulov's Bayan Concerto", *Vestnik muzykal'noi nauki*. T. 11, no. 4, pp. 36–47 (In Russ.)

11/ Rybal'chenko, T.L. (2012), *Obrazhnyi mir khudozhestvennogo proizveeniya i aspekty ego analiza: uchebno-metodicheskoe posobie* [The imaginative world of a work of art and aspects of its analysis: Educational manual], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, 130 p. (In Russ.)

12/ Serebryakova, L. (2017), *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [In search of newfound meaning. Russian music in the movement of time], Agraф Moscow, 560 p. (in Russ.)

13/ Starcheus, M.S. (2012), *Lichnost' muzykanta* [Personality of a musician], *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo*, Moscow, 846 p. (In Russ.)

14/ Kholopova, V. (2002), *Muzykal'naya teorya: melodiya, ritm, faktura, tematizm*. [Music theory: melody, rhythm, texture, thematicism], Lan', St. Peterburg, 368 p. (In Russ.)

#### Сведения об авторе

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [mikinai@yandex.ru](mailto:mikinai@yandex.ru)

#### Author information

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: [mikinai@yandex.ru](mailto:mikinai@yandex.ru)