

УДК 78.071.1:398

КОМПОЗИТОРСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ В ЖАНРОВО-СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Лескова Т.В.

*ФГБОУ ВПО «Хабаровский государственный институт искусств и культуры»,
Хабаровск, e-mail: hgiik@pochta.ru*

Определяющим фактором в развитии композиторского фольклоризма на Дальнем Востоке России стало творчество русских композиторов, принадлежащих европейской профессиональной традиции. Цель статьи – проследить взаимосвязь фольклорного направления с общими жанрово-стилевыми тенденциями регионального творчества середины 1930–2000-х годов. Исполнительская направленность жанровой структуры композиторского творчества и её влияние на процессы жанрообразования в сфере композиторского фольклоризма, поэтапное прослеживание системных двусторонних связей целого (регионального творчества) и части (композиторского фольклоризма) позволяет увидеть региональную картину творчества в её полноте. Анализ местного контекста, явившегося импульсом возникновения региональной специфики дальневосточного композиторского фольклоризма, определяет научную новизну статьи. Актуальность данной проблематики обусловлена недостаточной её освещённостью в российском музыковедении при значимости региональных процессов как составной части общероссийских.

Ключевые слова: жанрово-стилевые тенденции, региональное творчество, специфика композиторского фольклоризма

COMPOSING FOLKLORISM OF THE FAR EAST OF RUSSIA IN THE GENRE-STYLISH CONTEXT OF THE REGIONAL MUSIC

Leskova T.V.

Khabarovsk State Institute of Arts and Culture, Khabarovsk, e-mail: hgiik@pochta.ru

The determining factor in the development of the composing folklorism in the Far East of Russia became the Russian composers belonging to the European professional traditions. The purpose of this article is to trace the relationship of folklore direction with the general genre-stylistic trends of regional art middle 1930–2000 years. Performing the focus of genre structure of compositional creativity and its influence on the processes of genre formation in the field of composition folklorism, phase tracking system of two-sided relations of the whole (regional creativity) and part (composer folklorism) allows you to see the regional picture creativity in its fullness. Analysis of the local context, which was the impulse for the emergence of regional specificity of The Far Eastern composing folklorism, defines the scientific novelty of the article. The relevance of this problem is due to the lack of lighting in Russian musicology at the importance of regional processes as an integral part of the Russian.

Keywords: genre and stylistic trends, regional creativity, the specific of composing folklorism

Сфера композиторского фольклоризма Дальнего Востока – творчества, основанного на фольклорных прообразах, – связана с общими региональными процессами развития профессиональной музыки, со всем комплексом её жанровых и стилевых тенденций. Цель статьи: пользуясь приемами сравнительно-типологического анализа, проследить соразвитие, взаимовлияние общего и части (сферы фольклоризма), корреляцию фольклорного – нефольклорного в региональной музыке разных периодов.

Дальневосточной композиторской практике как целостному и профессиональному явлению предшествовал период становления музыкально-исполнительской инфраструктуры. В дальневосточном регионе исторически, ещё с дореволюционных времён (до 1917 года) большое распространение имели воинские хоры, оркестры, камерная, симфоническая, театральная, духовная музыка и др. Музыкальное исполнительство современного типа (в театрах, концертно-

эстрадных бюро, филармониях, радиокомитетах) на Дальнем Востоке складывалось в основном в 1920–1930-е годы. Внутри данного процесса вызревало творческое звено музыкально-культурной инфраструктуры региона – композиторская деятельность [5]. Однако она имела латентный характер, что проявлялось, во-первых, в приоритете исполнительства над творчеством. Первичным видом была исполнительская деятельность композиторов, хормейстерская, дирижерская работа в различных музыкальных коллективах. Именно для реализации этих своих профессиональных качеств композиторы и приезжали на Дальний Восток. Вторых, вплоть до конца 1940-х годов, чему объективно могла препятствовать Великая Отечественная война, никак не было обозначено существование творческого объединения композиторов. Лишь в послевоенные годы оно при неформальном статусе приобрело «видимый» характер. В 1949 году возник импульс к организации Дальневосточ-

ного Союза композиторов. Но поскольку творческие силы и созданные произведения были немногочисленны, такой Союз под планируемым руководством И. Ипатова не был образован [7, 3–4]. Как значимая, самостоятельная область региональной культуры музыкальное творчество проявило себя десятилетием позже. К концу 1950-х годов созданные произведения Н. Менцера, В. Румянцева, С. Томбака, Ф. Садового, И. Белица, В. Ипатова, П. Мирского, Ю. Владимирова, Г. Угрюмова и др. начали выделяться из общего ряда явлений музыкальной культуры региона. Значимость композиторской деятельности была закреплена появлением организационно-творческих структур: «оргбюро» в 1958 году, а затем Дальневосточного отделения Союза композиторов России (далее ДВО СК) в 1960 году под руководством Ю. Владимирова.

В условиях тесной взаимосвязи исполнительства и творчества Дальнего Востока еще с 1930-х годов проходило становление жанров профессиональной музыки. Приоритетными стали те, развитие которых обуславливалось задачами пополнения концертных программ произведениями местного репертуара. В связи с этим в 1930-е годы большое распространение получила песня в творчестве В. Румянцева, С. Томбака. Свое стабильно лидирующее положение жанр песни будет сохранять и в дальнейшем. Другие жанры – музыкальная комедия / оперетта («Счастливого берега» С. Томбака), музыка в драматическом театре (Н. Менцера), симфоническая музыка (первые, пока единичные увертюры, сюиты Н. Менцера, В. Румянцева) – получили некоторое развитие, но еще находились на периферии процесса жанрового становления.

На развитие песни сильное влияние оказал дальневосточный переселенческий восточнославянский, в частности казачий (лирический, исторический, хороводный, плясовой), партизанский, частушечный, новый городской молодежный фольклор. Он стал прообразом множества армейских строевых, шуточных, гражданско-патриотических, лирических песен В. Румянцева («Песня молодых бойцов», «Песня советских соколов»), С. Томбака («Пограничная», «Баллада о Баранове»). Коренной фольклор (например, чукотско-эскимосский, нанайский, ульчский, нивхский и др.) больше встречается в качестве прообраза и стиливые основы вокально-хоровых, инструментальных обработок Н. Менцера (опубликованы позже). Дальневосточный зарубежный (китайский, корейский) фольклор стал одним из образно-стилевых истоков оперетты Д. Пекарского «Ки-Сань».

Созданное на фольклорной основе во второй половине 1930-х годов не отличалось большим количеством и разнообразием методов переинтонирования, ограничиваясь вариацией, обработкой, аранжировкой, вкраплением фольклорных элементов в произведения. Тем не менее в региональном творчестве началась дифференциация на нефольклорную и фольклорную стиливые сферы. Их разграничение условно и сделано нами на основе преобладающих истоков: в сфере нефольклорной ими стали русские и западноевропейские классикоромантические традиции, которые в сфере фольклорной синтезировались с народно-традиционными источниками дальневосточного генезиса.

В 1940–1950-е годы показателем динамики развития дальневосточной музыки явилось расширение жанровых границ при прежнем первенствующем значении песни, подлинный расцвет которой символизирует, например, песня «Шумы, Амур» В. Румянцева (1943), вобравшая фольклорные прообразы. Значительно выросла область симфонической музыки. Она представлена увертюрой «Горячее сердце» (1942), «Эвенкийской рапсодией» (1958), сюитой «Нивхские сюжеты» (1959) Н. Менцера, «Нанайской сюитой» В. Румянцева (1944), Концертами для фортепиано с оркестром Н. Пенто (1947), для виолончели с оркестром В. Белица (1950-е годы). Роль определенного потенциала в местном творчестве играли произведения Ю. Владимирова, созданные им в Одессе до приезда на Дальний Восток: три симфонии (1946, 1947, 1949), увертюра «Молодая гвардия» (1947), балеты «Живая сказка», «Счастье» и симфонические сюиты из них (1951, 1957). В симфонической группе произведений трудно выделить стержневой жанр, но важно, что в дальневосточной музыке стабилизировалась сама эта группа, в дальнейшем перспективная для внедрения фольклора.

Дополняющее значение имели вокально-хоровые и музыкально-театральные жанры. Для исполнения дальневосточными артистами были написаны оперетты С. Томбака «Бедно, но весело» (1941), С. Томбака и Ф. Садового «Чайки над морем» (1955), В. Белица «Вас ждут друзья» и «Легенда о голубом камне» (1950-е годы). С созданием кантат «Русь» для хора *a cappella* Ф. Садового (1947), «Приморье» для хора и симфонического оркестра Н. Пенто (сл. П. Заборы; 1947), сюиты «Поэма об Амурске» С. Томбака (сл. Р. Добровенского; 1959) начала формироваться хоровая сфера творчества (список произведений см. [5, 327–328]).

Из приведенных программных заголовков («Эвенкийская рапсодия», «Нивхские сюжеты», «Нанайская сюита», кантата «Русь») видно, что жанры с включением фольклора осваивались довольно активно. Фольклорный колорит был свойствен и другим произведениям: увертюре «Горячее сердце» Н. Менцера, трем симфониям (Третья «Русская»), кантате «О воссоединении Украины с Россией» Ю. Владимирова, некоторым опереттам. Все это позволяет оценить процесс становления фольклорной сферы творчества – композиторского фольклоризма – как активный.

Образование ДВО СК в 1960 году стало рубежом во всей музыкальной культуре Дальнего Востока, приведя к дальнейшему упрочению позиций профессионального музыкального творчества. Его расширяющийся жанровый состав дублировался в сфере фольклоризма, что продолжало быть важной тенденцией и условием развития последнего. Дублирование было избирательным: не все жанры региональной музыки получили равновесное развитие в сфере композиторского фольклоризма.

В 1960–1980-е годы в дальневосточном музыкальном творчестве можно обособить четыре жанровые группы, определенным образом соприкасающиеся с нефольклорной и фольклорной стилистическими сферами.

Первая группа представлена музыкально-сценическими жанрами: музыкой к спектаклям Ю. Владимирова, Н. Менцера, опереттами, балетами Ю. Владимирова, камерными жанрами, преимущественно относясь к нефольклорной сфере. Лишь единичные образцы ассимилировали фольклор: балет «Анга», оперетта «Девушка из Найхина» (не окончена), Прелюдия и Характерный танец для фортепиано Н. Менцера, отдельные песни вокального цикла «Золотая просека» Ю. Владимирова. Поэтому обозначим эту группу жанров как *нейтральную* по отношению к сфере композиторского фольклоризма.

Две следующие – это группы смежных жанров для сфер фольклорного и нефольклорного, получившие более основательную разработку в фольклоризме, нежели *нейтральные*. Ко второй группе относятся жанры песни, симфонии, в меньшей степени хоровые жанры (кантата, оратория, сюитный цикл, миниатюра *a' cappella*), распределение которых по двум стилистическим сферам (нефольклорной – фольклорной) близко к *паритетному*. В нефольклорной сфере можно лишь наблюдать некоторое количественное преобладание жанра песни, сохраняющей первостепенные связи с советской массовой песней (в творчестве

С. Томбака, Ф. Садового), манерой популярной эстрадной песни 1960–1970-х годов и джазом (в творчестве Ю. Владимирова, А. Гончаренко). Симфонии нефольклорной стилистики принадлежат Б. Напрееву (№ 1), В. Пороцкому («День поэзии»). На основе фольклора композиторские песни созданы Н. Менцером («Каюрок», «Пароход»), В. Румянцевым («Песня о советско-китайской дружбе»), Г. Угрюмовым и целым рядом композиторов-любителей, а также возникли симфонии Ю. Владимирова (Четвёртая с включением спектра восточнославянских переселенческих и других прообразов регионального и иного характера), Э. Казачкова («Памяти Веры Хоружей» на белорусском материале), И. Бродского (с приемами полистилистического переосмысления русского фольклора), Н. Менцера (Симфония-концерт для скрипки с оркестром на основе аборигенных истоков). Стиль крупных хоровых циклов избрал множество элементов, тяготея в основном к русским истокам. Таковы оратории «Щит и меч» Н. Менцера, «Нет! Найн! Но пассаран!» Э. Казачкова, «Первопроходцы» Ю. Владимирова и др.

Третью группу образовали *приоритетные* для сферы фольклоризма малые симфонические жанры, симфоническая сюита, музыка для оркестра русских народных инструментов (ОРНИ). Симфонические жанры концентрировались в основном в творчестве Н. Менцера, по количеству созданного значительно превосходя остальную композиторский опыт дальневосточников в этой жанровой области. Вне фольклора эти жанры встречаются, к примеру, у Э. Казачкова, у некоторых композиторов-любителей, например В. Наумова.

К четвертой группе относятся жанры, специфичные только для композиторского фольклоризма, занимающие *доминирующие* позиции в фольклоризме. Это:

1) вокально-хоровая, инструментальная обработка на основе восточнославянского (у В. Румянцева) и инонационального (у Н. Менцера, Г. Угрюмова) фольклора;

2) вокально-инструментальная (вокально-хореографическая) сюита, в основном у Н. Менцера.

Жанры *приоритетной, доминирующей* групп были связаны с региональным развитием дальневосточной симфонической культуры (симфонические жанры), практикой художественной самодеятельности (вокально-инструментальные сюиты создавались для конкретных исполнительских составов: солистов, хора и фортепиано/баяна или камерного ансамбля).

Таким образом, в дальневосточном творчестве 1960–1980-х годов обозначились группы, различные по степени фольклоризации жанров профессиональной музыки. В *приоритетной* и *доминирующей* группах дальневосточный композиторский фольклоризм раскрылся наиболее полно (табл. 1).

вых формах, наиболее продуктивных для дальневосточного фольклоризма, отошла на второй план. Появившиеся ее «заместители» – бардовская лирика, эстрадно-джазовые формы популярной музыки – не соприкасались с фольклоризмом. Положение этой группы упрочилось продуктивным развитием кантаты, хорового

Таблица 1

Фольклорная и нефольклорная жанровые области в музыке Дальнего Востока 1960–80-х годов

Позиции жанров Стилевые сферы	Нейтральные	Паритетные	Приоритетные	Доминирующие
Нефольклорная сфера	Музыкально-сценические, камерные жанры	Песня, симфония, хоровые жанры	Мал. симф. ж-ры, сюита, ОРНИ	Обработка, вокально-инструментальная (вокально-хореографическая) сюита
Сфера фольклоризма		Песня, симфония, хоровые жанры	Малые симфонические жанры, симфоническая сюита, музыка для ОРНИ	

Дальневосточная музыка выступала контекстом для развития фольклоризма. Однако соотношение общего и части (сферы фольклоризма) было двусторонним. В связи с этим отметим особую роль композиторского фольклоризма в жанровом развитии дальневосточной музыки 1960–1980-х годов. В *нейтральной* и *паритетной* группах переинтонирование фольклора имело эффект упрочения достигнутого, закрепляя нефольклорные жанры в сфере фольклоризма. В *приоритетной* и *доминирующей* группах композиторский фольклоризм способствовал расширению жанровых границ, выступал жанрообразующим началом, продвигая общий процесс становления профессионального творчества Дальнего Востока за грань ранее освоенного и, следовательно, формируя его структуру в целом.

В 1990–2000-х годах общая картина дальневосточной музыки и сферы композиторского фольклоризма стала иной. Во-первых, практически рассеялась *приоритетная* группа. Однако в 2000-е годы ее отголоском выступили симфоническая картина «Танец охотников» А. Гончаренко (как репрезентант малых симфонических жанров), «Сюита для симфонического оркестра и музыкального бревна» А. Вольф на аборигенном материале, перейдя в *нейтральную* группу. Процессы жанрового рассеяния частично коснулись и *паритетной* группы. Так, песня в ее прежних ансамблево-хоро-

цикла в творчестве А. Новикова, симфонии (№ 1–3) и ее жанров-«спутников» – фортепианного концерта (№ 1), крупного цикла, тяготеющего к симфоническому («Российский диптих»), в творчестве С. Москаева.

Во-вторых, при видимой эквивалентности периоду 1960–1980-х годов внутренне изменилась специфическая для фольклоризма группа *доминирующих* жанров. Вокально-хореографическая сюита и обработка продолжали и продолжают развиваться, но весомость их, существующих теперь за пределами профессионального творчества, на уровне любительства (поэтому в табл. 2 они отмечены обычным шрифтом), в общей системе региональной музыки оказалась несколько сниженной. Данная группа укрепилась путем «миграции» в нее произведений для ОРНИ С. Москаева на русской национальной основе.

В-третьих, в *нейтральной* группе прежними остались позиции музыкально-сценических и камерных жанров (музыка к 50 спектаклям, опера «Разговор человека с собакой» А. Новикова, вокальный цикл «Звенья» С. Москаева). Сфере фольклоризма принадлежат музыка к спектаклю «Золотой петушок», опера «Верую», вокальный цикл «Черная калина» А. Новикова. В миниатюрах «Хомус», «Нанайские игры», «Когда поют бубны» А. Гончаренко, с фольклоризмом сомкнулась и джазовая стилистика (табл. 2).

Таблица 2

Фольклорная и нефольклорная жанровые области
в музыке Дальнего Востока 1990–2000-х годов

Позиции жанров Стилевые сферы	Нейтральные	Паритетные	Приоритетные	Доминирующие
Нефольклорная сфера	Музыкально-сцени- ческие, камерные, симф. картина, сюита, джаз	Хоровые жанры, симфония		Музыка для ОРНИ Обработка, вокально-инстр. (вок.-хореограф.) сюита
Сфера фольклоризма		Хоровые жанры, симфония		

Значимым фактором развития на рубеже XX–XXI веков выступает серьезная модификация общего жанрового фундамента дальневосточного композиторского фольклоризма. В распределении сфер нефольклорного – фольклорного наблюдается переход большинства фольклоризованных жанров в группу *нейтральных* и *паритетных*. Это свидетельствует о развитии композиторского фольклоризма на более узкой, по сравнению с 1960–80-ми годами, жанровой основе, в чем просматривается волнообразность развития фольклоризма, спад региональной «фольклорной волны» к началу XXI века. Однако в данном неоднозначном процессе перспективные позиции заключаются во внутреннем – музыкально-стилевом – переосмыслении композиторских подходов к интерпретации фольклора.

В стилевом развитии дальневосточной профессиональной музыки 1960–2000-х годов и сферы композиторского фольклоризма видны две противоположные тенденции, формировавшиеся еще с 1930-х годов. Первая из них – условно *умеренно-академическая* – проявилась в опоре на исторически сложившиеся и хорошо апробированные стилевые закономерности западноевропейского романтизма, русской, советской музыки (первой половины XX века). Ко времени возникновения ДВО СК оперирование этим общераспространенным в отечественной музыке стилем было сложившейся региональной практикой. Причем к подобным моделям музыкального мышления дальневосточные композиторы склонялись как при недостаточности опыта, так и при его наличии (что может объясняться и «заказным» характером конкретного произведения, и стремлением быть понятым и принятым широкой демократической аудиторией). Проявления академизма составили одну из линий в «полифонии стилей» дальневосточной музыки и в конце XX века. Они встречаются, например, у Н. Менцера –

представителя старшего поколения, продолжавшего развивать ранее апробированный стиль, а также в творчестве дальневосточных композиторов-любителей (в основном песенников) в начале XXI века.

В возникновении второй тенденции, условно *синхронно-дискретной*, оказался объективно значим авторский состав ДВО СК, складывающийся с середины 1930-х годов из приезжих творцов [2]. Каждый из них репрезентировал свою манеру, во многом восходящую к принципам письма их учителей по консерватории, к самостоятельным достижениям. Приверженность разным стилям характеризовала композиторов старшего поколения 1960–1980-х годов. Так, В. Румянцев (его творчество воплощает описанную выше первую тенденцию), окончивший как хормейстер Ленинградскую консерваторию, больше тяготевший к жанрам песни, хоровой миниатюры («За кустами краснотала»), разрабатывал в них стиль, известный по обработкам русских народных песен Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, советских композиторов. Близкая этим параметрам, манера Е. Казановского в хоровом творчестве (цикл на стихи А. Блока «Поют и плачут хрустали», сюита *a`cappella* «Пять пятистиший японских поэтов») отличалась усложнением гармонии и тембро-фактурной выразительности. В симфоническом творчестве Н. Менцера видна опора на ориентализм А. Бородина. Ю. Владимиров (воспитываемый в Одесской консерватории К. Ф. Данькевичем) больше склонялся к передовым для своего времени позициям советского эпического симфонизма первой половины XX века (Четвертая симфония, «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром, поэмы). Композиторская молодёжь 1970-х годов тяготела к разнообразию поисков, например в области хроматической тональности (Б. Напреев), додекафонии (В. Пороцкий), джаза (А. Гончаренко).

С середины 1980-х годов стилевое развитие усложнилось напластованием тенденций, связанных с влияниями двух авангардных волн XX века (его начала и 60-х годов), а также синтезирующих тенденций. Аprobация современных приёмов письма проходила, например, в симфонии «День поэзии» В. Пороцкого, квартетах Ю. Владимирова, Э. Казачкова, С. Сафонова, Концерте для фортепиано и симфоджаза А. Гончаренко, оказав определяющее воздействие и на становление молодых композиторов 1980-х годов А. Новикова и С. Москаева.

Обе тенденции проявились и в сфере фольклоризма. Влиятельность первой, умеренно академической, объяснима множеством «встречных» импульсов, способствовавших смыканию фольклорной и нефольклорной стилистики в единое целое в произведении. При общей вариабельности конкретных композиторских приемов отметим особый тип мелодики, восходящий к обобщённо-русским истокам, интонационным моделям советской массовой песни. Разнообразие музыкального тематизма способствовало внедрению в песенно-хоровые жанры большого круга речевых интонаций, а также типичных элементов марша, хорала, вальса, гимна и других общеевропейских жанров, инструментальной сигнальности в их различных «освещениях». Такой жанрово-стилевой комплекс в фольклоризованных ораториях Н. Менцера, Э. Казачкова, Ю. Владимирова свободно совмещался с элементами русского, дальневосточного переселенческого фольклора, а вальсовость женских и маршевость мужских тем в симфонических произведениях Н. Менцера – с элементами аборигенного фольклора. В хоровых жанрах названные фольклорные модели местного и общеевропейского типа обобщались манерой «крупного штриха», аналогичного обработкам фольклора в хорально-гомофонной или полифонизированной фактуре, приемам инструментального письма русских композиторов-классиков XIX века, советских композиторов-песенников 1930-х годов. Фольклорный колорит нередко возникал вследствие «внешних» факторов: народно-академической манеры любительского хорового пения, традиции которого были широко развиты на Дальнем Востоке, или тембра ОРНИ, реже – этнического инструментария, активно воссоздаваемого в 1970-е годы Н. Менцером и т.п. Важным фактором утверждения общей традиционности стиля в сфере фольклоризма явилось первоначальное, недавнее, короткое по времени освоение жанров академической музыки в совокупности с фольклорными прообразами. В 1930–1950-е годы

произведения создавались в большинстве своем начинающими авторами, многие из которых не получили профессионального композиторского образования.

Во второй, синхронно-дискретной, тенденции композиторские методы переинтонирования фольклора оказались весьма индивидуализированными. В отдельном произведении или их группе это требует специального рассмотрения, так как вариабельность законов «смыкания» европейского стиля с определенными фольклорно-стилевыми клише, моделями произведений значительно выше, чем это наблюдалось в первой тенденции. Как общую закономерность здесь можно отметить оперирование более сложными видами ладотональной организации, а также усложнение всей системы музыкальной выразительности. «Подключённость» фольклоризма к общим инновационным идеям дальневосточного региона 1970–1990-х годов проявилась в смелых сочетаниях фольклора и начатом в регионе освоении полистилистики («Дальневосточный концерт» Ю. Владимирова, Кантата на народные тексты А. Новикова). Сочетание фольклора и джаза характеризует миниатюры А. Гончаренко. Фольклор в ракурсе авангардных исканий представлен в «Российском диптихе» С. Москаева. Эти и другие явления синтезирующего плана нередко индивидуализировали авторские «фольклорные» стили, приводя к «растворению» фольклорности в моностилистических произведениях, примером чего является кантата «Игры солнца и росы» А. Новикова. Таким образом, стилевое расслоение 1970-х годов, закрепившись в общем процессе творчества и в фольклоризме Дальнего Востока, завершилось выходом к новому качеству стиля, связанному с композиторским письмом XX века. Стилиевые эксперименты в сфере фольклоризма увеличили множественность разнонаправленных векторов развития. В этом плане Дальневосточную композиторскую организацию можно назвать конгломератом индивидуальностей с ярко выраженными свойствами дифференциации и центробежности. От 1960-х к концу 2000-х годов они уверенно нарастали.

Условность разделения двух тенденций подчеркивается единовременностью их проявления. Соотношение их таково, что первая играет роль устойчивого фона, на котором вторая выступает эпизодически. Разделение является условным и ввиду относительности новаций в историческом времени. Так, «традиция Менцера» – один из индивидуальных композиторских фольклорных стилей – своей перспективностью, творческой смелостью в конце 1950-х

и в 1960–1970-е годы контрастировала по черку фольклоризма В. Румянцева, С. Томбака, Ф. Садового, П. Мирского [3, 21–22]. В 1980–1990-е годы она постепенно академизировалась, также отличаясь от общих, на тот момент инновационных начинаний, существуя без ярко выраженных линий преемственности.

Обе тенденции проявляются в произведениях одного композитора. К примеру, в творчестве Н. Менцера 1970-х годов созданная на русском материале кантата «Сергей Лазо» в целом ассоциируется с умеренной, а возникшая на аборигенном материале поэма «Первый ревком Чукотки» – с индивидуально экспериментальной сферой. Традиционно и новаторски-индивидуально воспринимаются разнотипные по истокам произведения А. Гончаренко – «Русское скерцо» для симфонического оркестра и джазовые композиции, например «Хомус». В тексте одного произведения, например «Дальневосточного концерта» Ю. Владимирова, действие обобщающей и индивидуализирующей тенденций ощутимо в приемах полистилистических сопоставлений, типичных для дальневосточного творчества с начала 1970-х годов,

Обе тенденции в дальневосточном фольклоризме различны по своему стилевому потенциалу к обобщению и индивидуализации, контрастны в обращенности к прошлому опыту и мере инновационности, а также в возможностях интеграции всего процесса композиторского творчества на Дальнем Востоке.

Первая тенденция в большей степени унифицировала, а не интегрировала процесс. Ее интегрирующая роль, как представляется, ограничена редукцией инновационности. Но и здесь не может быть однозначного подхода, так как произведения, не отличающиеся очевидным новаторством и вполне органичные в своём умеренно-академическом стиле, также возможно рассматривать как сферу эксперимента, чем, собственно, и является переинтонирование фольклора в формах европейской профессиональной музыки.

Практически все композиционно-стилевые модификации, присущие дальневосточной музыке, проецировались на фольклорное направление: сжатие симфонического цикла (у И. Бродского, Э. Казачкова) и его гибридизация (у Ю. Владимирова), опора на симфонизм Д. Шостаковича. К «знакам» его стиля – моделям воплощения революционного фольклора – обратились в своих симфонических поэмах Ю. Владимиров («Героическая») и Н. Менцер («Первый ревком

Чукотки»). В дальневосточном фольклоризме встречаются и приёмы оперирования сложными фактурно-гармоническими, интонационными, темброво-ритмическими средствами, в том числе восходящими к русскому модерну начала XX века и стилю И. Стравинского (например, в Симфонии И. Бродского), современным ладогармоническим средствам (в Квинтете Б. Напрева). Постоянно происходившее осовременивание стиля в фольклоризме расширяло внутренне допустимые границы композиторских новаций в умеренном академизме, вытеснив его из сферы дальневосточного композиторского профессионализма к концу XX века.

Некоторые из стилевых приемов фольклоризма влияли на развитие нефольклорной сферы. В творчестве Ю. Владимирова, Н. Менцера, В. Румянцева в синтезе с фольклорно-жанровой стилистикой происходило передовое (для своего времени) овладение формами европейской профессиональной традиции второй половины XIX – первой половины XX веков, а в творчестве А. Гончаренко, А. Новикова, С. Москаева комплексно осваивались техники письма второй половины XX века. Факты обратного действия композиторского фольклоризма на нефольклорную сферу (см. об этом [4, 158–160]) говорят не только о взаимовлиянии, но и об относительной автономии фольклоризма в общем региональном процессе.

Действие второй тенденции было обусловлено рассредоточением инновационного потенциала вследствие его сильной индивидуализации при недостаточной по сравнению, например, с центром России, с Сибирью насыщенности творческого процесса на Дальнем Востоке. Полиэтничность прообразов, различие приёмов переинтонирования множили композиторские подходы претворения фольклора. Приведенное выше дополним примером «разброса» и разрастания фольклорных интересов в переинтонировании аборигенной традиции. Раннее творчество Н. Менцера было более ориентировано на фольклор севера Дальнего Востока, позднее – на фольклор юга. Разнятся и стилевые виды самого фольклора. В раннем, зрелом периодах его творчества, а также в «Нанайской сюите» В. Румянцева, песнях Г. Угрюмова, в сюите «Рассвет над стойбищем» для ОРНИ В. Наумова воплощались интонации «модернизированного синкретизма» [6] – вторичных форм фольклора, родившихся в среде аборигенной художественной самодеятельности.

В творчестве «позднего» Н. Менцера, хорах «Незнакомые женщины», «Эворон» А. Новикова отражены прообразы традиционного типа. Разнообразие композиторских интересов в области традиционных прообразов видно и в восточнославянском фольклоризме. В. Румянцев активно развивал дальневосточный казачий фольклор, Ю. Владимиров – стиливые истоки русско-украинского дальневосточного переселенческого плана, А. Новиков, С. Москаев больше тяготели к русским традиционным моделям.

Дезинтеграция процессов фольклоризма выражается в «распределённости» отдельных жанрово-стилевых явлений по авторским индивидуальностям. Напомним, сфера песенности и обработки представлена у группы авторов во главе с В. Румянцевым и Н. Менцером. Жанр симфонии развивался в творчестве Ю. Владимирова, малые симфонические жанры – в творчестве Н. Менцера, эстрадно-джазовое направление – у А. Гончаренко. Развитие музыки для ОРНИ происходило в творчестве В. Наумова, С. Москаева. В сфере хоровых жанров выдвинулись Ю. Владимиров, Е. Казановский, А. Новиков. Некоторые явления, могущие быть родственными в жанровом отношении (например, сюита для ОРНИ в творчестве В. Наумова и С. Москаева или хоровой цикл, кантата в творчестве Ю. Владимирова и А. Новикова) удалены во времени, существенно отличаясь по стиливым характеристикам. Таковы два вида полистилистики в фольклоризме Ю. Владимирова (оратория «Первопроходцы»; 1975) и А. Новикова (Кантата для женского хора на народные слова; 1987). У первого автора она тяготеет к альтернативному, у второго к безальтернативному виду. Нередко подобные особенности были вызваны миграцией: уехавший композитор «уволил с собой» формирующиеся жанрово-стилевые начинания. Их существование прерывалось до приезда другого автора. В области музыки для ОРНИ после отъезда В. Наумова в 1979 году развитие возобновилось в конце 1980-х годов в произведениях С. Москаева, но с радикальным (на местном фоне) стиливым «поворотом» от умеренного академизма к современному композиторскому письму.

При отсутствии тенденции, цельной в своей стиливой структуре, которая бы выступила в качестве интегратора всего процесса регионального творчества, не формировались прочные линии преемственности в ДВО СК, единая «школа», что проявилось и в композиторском фольклоризме.

Их отсутствие отчасти компенсировалось приоритетными авторскими типами письма. Так, в фольклоризме 1960–1980-х годов одним из них являлось творчество Н. Менцера на аборигенной основе в песенной и симфонической сферах [1]. Крупным явлением 1990–2000-х годов представляется вокально-хоровой и отчасти музыкально-театральный фольклоризм А. Новикова. В условиях, когда другие дальневосточные композиторы к сфере фольклоризма обращались эпизодически, выдвижение стержневых фигур Н. Менцера и А. Новикова в разные периоды развития стало «скрепляющим» явлением. Правда, в общем процессе отмечается дискретность, поскольку оба композитора обратились к разным академическим жанрам, этническим видам фольклора, генерировали разные типы авторского стиливого контекста в произведениях.

В целом роль композиторского фольклоризма по отношению к двум контрастными тенденциями сходна: и в умеренно-академической, и в синхронно-дискретной он выступал как дополнительный источник жанрово-стилевого полиморфизма, который базировался на избирательном подходе композиторов к этническим прообразам и разнообразии методов их перинтонирования.

В итоге проведенного исследования отметим взаимосвязь целого и части. С одной стороны, региональный музыкально-творческий процесс стал основой проникновения фольклора практически во все жанры академической профессиональной музыки, выполняя системообразующую роль по отношению к фольклорной сфере творчества. С другой, композиторский фольклоризм отразил общие процессы, преломляя их в специфическом ракурсе. Фольклоризм в его зрелых формах самостоятельной тенденции 1960–2000-х годов, отличался разветвленностью жанровой структуры, активностью экспериментальных импульсов. Его значение, во-первых, в том, что он выступил фактором, заметно корректирующим и обогащающим жанрово-стилевым контекст профессиональной музыки Дальнего Востока. Во-вторых, имея дифференцирующий, индивидуализирующий характер в композиторской практике, отражая общую дискретность развития ДВО СК, композиторский фольклоризм тем не менее привнес в общий процесс и интегрирующие свойства. Они заключаются в развитии фольклоризма по принципу «волны» и в направленной инновационной динамике.

Список литературы

1. Лескова Т. Жанрово-стилевые особенности композиторского фольклоризма Н. Менцера в контексте его фольклорно-просветительской деятельности // *Фундаментальные исследования*. – 2013. – № 8 часть 4). – С. 984–990.

2. Лескова Т. Кадровые процессы в Дальневосточном отделении Союза композиторов // *Состояние и проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства Дальнего Востока России: материалы Всеросс. науч.-практ. конф.* – Хабаровск, 2010. – Ч. 1. – С. 256–263.

3. Лескова Т. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Ч. 1. Становление и развитие: Монография. – Хабаровск: Хабар. гос. институт искусств и культуры, 2013. – 164 с.

4. Лескова Т. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего Востока. 1960–1990-е годы: дис. ... канд. иск. – Новосибирск, 2004. – 287 с.

5. Лескова Т. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. – Хабаровск: ХГИИК, 2012. – 360 с.

6. Соломонова Н. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. автореф. дис. ... д-ра иск. – М., 2000. – 48 с.

7. Соломонова Н. Размышляя о юбилее... // Музыкальная культура Дальнего Востока: материалы региональн. науч.-практ. конф. – Хабаровск, 2001. – Вып. 2. – С. 3–12.

References

1. Leskova T. *Fundamentalnye issledovanija*. 2013, no 8 chast 4, pp. 984–990.

2. Leskova T. *Sostojanie i problemy kadrovogo obespechenija sfery kultury i iskusstva Dalnego Vostoka Rossii: Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf.* – Habarovsk, 2010, ch. 1, pp. 256–263.

3. Leskova T. *Nekotorye zhanrovo-stilevyje tendencii professionalnoj muzyki Dalnego Vostoka 1960–1990-h godov*. Habarovsk, 2003. 20 p.

4. Leskova T. *Regionalnye tendencii russkogo kompozitorskogo folklorizma Sibiri i Dalnego Vostoka. 1960–1990-e gody: dis. ... kand. isk.* Novosibirsk, 2004. 287 p.

5. Leskova T. *Tvorchestvo kompozitorov Dalnego Vostoka Rossii: ucheb. posobie*. Habarovsk, 2012, 360 p.

6. Solomonova N. *Muzykalnaja kultura narodov Dalnego Vostoka Rossii XIX–XX vv. Avtoref. dis. ... d-ra isk.* Moscow, 2000, 48 p.

7. Solomonova N. *Muzykalnaja kultura Dalnego Vostoka: Materialy regionaln. nauch.-prakt. konf.* Habarovsk, 2001, vol. 2, pp. 3–12.

Рецензенты:

Дубровская М.Ю., доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», г. Новосибирск;

Галицкая С.П., доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», г. Новосибирск.

Работа поступила в редакцию 03.04.2015.