

УДК 78.071.1:398

## ВОПРОСЫ ИСТОРИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ РОССИИ

Лескова Т.В.

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

Значимой тенденцией профессиональной музыки Дальнего Востока России 1930–2000-х годов стал композиторский фольклоризм. Его актуальность определяется тем, что он способствовал сохранению дальневосточного (аборигенного и переселенческого) фольклора как специфически локального явления в формах профессиональной композиторской музыки. Жанрово-стилевые руслa регионального фольклоризма множественны и связаны с фольклорными предпочтениями композиторов, с системой музыкальной выразительности, в которую был помещён фольклор. В середине 1980-х годов, во-первых, наблюдается переключение с аборигенного фольклора (у Н.Н. Менцера, Б.Д. Напreeва, А.Т. Гончаренко) на восточнославянский (у А.В. Новикова, С.П. Москаева), во-вторых, у композиторов более молодого поколения происходит вытеснение условно обозначенного в статье умеренно-академического стиля, как авторского контекста фольклора новейшими приёмами письма XX века. Это позволяет оценить композиторский фольклоризм как сферу стиливых экспериментов, выстроить его периодизацию.

**Ключевые слова:** композиторский фольклоризм, жанрово-стилевые процессы, периодизация, региональное творчество

## THE QUESTIONS OF HISTORY OF THE COMPOSER FOLKLORISM IN THE FAR EAST OF RUSSIA

Leskova T.V.

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

A significant trend of professional music of the Far East of Russia 1930–2000-ies became composer folklorism. Its relevance is determined by the fact that he contributed to the conservation of The Far Eastern (indigenous and migrant) folklore as specific local phenomena, in the form of professional composers' music. Genre-style bed regional folklorism multiple and are associated with folklore preferences of composers, with a system of musical expression, which was placed folklore. In the mid-1980's, first of all, there is a switch from aboriginal folklore (N.N. Mencer, B.D. Napreev, A.T. Goncharenko) to East Slavic (from A.V. Novikov, S.P. Moskaev), secondly, the composers of the younger generation is replaced provisionally designated in article moderately-academic style, as a copyright context of folklore, the newest techniques of letters of the twentieth century. This allows you to evaluate composer folklorism as a field of stylistic experimentation, to build its periodization.

**Keywords:** composer folklorism, genre and stylistic processes, periodization, regional creativity

Композиторский фольклоризм является самостоятельной тенденцией в профессиональной музыке Дальнего Востока. Основным объектом анализа выступает творчество авторов Хабаровска и Владивостока на основе фольклора. Эпизодически привлекаются материалы и сведения, связанные с другими географическими районами – Сахалином, Камчаткой. Ведущее положение композиторского фольклоризма в профессиональном творчестве дальневосточного региона середины 1930–2000-х годов, отражение в нём наиболее значимых явлений жанрового и стилового развития региональной музыки определили актуальность данной статьи. Её целью является создание целостной картины дальневосточного композиторского фольклоризма. Рассмотрение музыкальных жанрово-стилевых явлений в основном через призму синхронического и диахронического методов позволяют проанализировать совокупность явлений в их общем объёме и иерархии, отметить особенности процесса и перспективы развития.

В аспекте истории первоочередные позиции занимает исследование факторов становления, саморазвития композиторского фольклоризма. К ним относятся разномастные явления. Наиболее крупным выступает культурное пространство региона. Гетерогенное в своей основе, оно примечательно плюралистичностью культур малочисленных этносов, архаическим типом цивилизации.

Традиционная культура и фольклор народов русского/советского Дальнего Востока (например, чукотский, эскимосский, эвенкийский – на севере, нанайский, ульчский, нивхский – на юге) при некоторой роли дальневосточного зарубежного фольклора (китайского, корейского, японского) оказались наиболее значимы для композиторского творчества. Зарубежный, непосредственно не наблюдаемый композиторами в бытовой традиционной среде, в экспедициях, на концертах, не имел влияния, присущего аборигенному фольклору российских территорий.

Эти неевропейские типы с середины XVII века соседствовали с европейской традиционной культурой восточных славян-переселенцев, а с конца XIX века началось их взаимодействие. Сосуществующие типы культур были представлены народным творчеством, а европейская/восточнославянская – ещё и концертно преподаваемыми формами профессионализма и любительства.

В ряд факторов социокультурной динамики композиторского фольклоризма следует поставить развитие региональной этнографии и фольклористики. Этнографические исследования конца XIX века продолжились этнофилологическими изысканиями первой половины XX века, глубинным постижением коренного и переселенческого музыкального фольклора во второй половине XX века. В фольклористических исследованиях систематизированы жанры, инструментарий, проведён анализ музыкально-поэтической стилистики, уделено внимание проблемам взаимодействия и эволюции коренных этнических музыкальных культур советского времени [4]. Всё это стимулировало первичный интерес композиторов к аборигенному фольклору с его функционально-обрядовой исключительностью, художественно-эстетической новизной. Композиторский фольклоризм на аборигенной основе первоначально существовал на значительном для региональной профессиональной музыки промежутке времени: с конца 1950-х до середины 1980-х годов (табл. 1).

культурного пространства). Воплощение фольклора стимулировалось и задачами разработки дальневосточной («местной») тематики, которые ставились методистами Домов народного творчества, исполнительскими коллективами.

Фольклор как специфически локальное явление заинтересовал двух корифеев дальневосточной музыки – Николая Николаевича Менцера (1910–1997) и Владимира Александровича Румянцева (р. 1914) [6]. Они приехали жить и работать на Дальний Восток соответственно в 1935 и 1939 году. В их творчестве конца 1930-х – 1950-х годов сложились определённые предпочтения в сфере этнических источников. Опорой на аборигенный стиль, пентатонику характеризовалась увертюра «Горячее сердце» (1942), обработки, песни на основе коренного фольклора, вокально-инструментальные, симфонические сюиты («Нивхские сюиты»; 1959), миниатюры («Эвенкийская рапсодия»; 1958) Н. Менцера. Обработки и песни В. Румянцева (к примеру, «Песня молодых бойцов», «Песня советских соколов», «Комсомольская прощальная», 1938–1940 годы) воплощали восточнославянские переселенческие прообразы исторических и хороводных казачьих, партизанских песен.

Различные приоритеты Н. Менцера и В. Румянцева в области фольклорных источников творчества позволяют условно подразделить дальневосточный композиторский фольклоризм на два типа – *менцеровский* и *румянцевский*. *Менцеровский* тип характеризуется преимущественным

**Таблица 1**

Соотношение композиторского интереса к фольклору и результатов творчества

	1930–50-е годы	Конец 1950-х – середина 1980-х годов	Середина 1980-х – 2000-е годы
Композиторский интерес к фольклору	Первенствующий – к аборигенному Второстепенный – к восточнославянскому	К русскому	К русскому
Значимые творческие результаты в перинтонировании	Восточнославянского, переселенческого фольклора	Аборигенного фольклора	Русского фольклора
Преобладающий тип фольклоризма	Румянцевский	Менцеровский	Румянцевский

Фактором развития дальневосточного фольклоризма стала и региональная культурно-творческая среда, формируемая с середины 1930-х годов приезжающими в регион исполнителями и композиторами [5]. Воплощение русских и инонациональных прообразов в их творчестве изначально определило этностилевую специфику местной музыки (кстати, само её бытование усилило гетерогенность регионального

воплощением аборигенного фольклорного материала российского Дальнего Востока, *румянцевский* – восточнославянского (в том числе дальневосточного переселенческого). Это не исключало эпизодического обращения обоих композиторов к источникам противоположного плана. К примеру, Н. Менцер обработал для женского хора образец восточнославянского фольклора – песню казаков-переселенцев Чукотки «Как на

этой на долинке» (1942), а В. Румянцев написал «Нанайскую сюиту» (1944), «Корейскую рапсодию» (1960) для симфонического оркестра.

Определяющим моментом для становления творческого стиля обоих авторов стало наследие XIX века, воспитание, обучение молодых музыкантов в европейских традициях письменного музыкального профессионализма. Европейское начало в виде классико-романтических принципов письма, моделей русской классической музыки XIX века стало основополагающей составной частью музыкального текста их «фольклорных» произведений (то есть созданных на фольклорной основе). Указанные наиболее общие принципы конкретизировались при помощи ориентальных или славянских моделей фольклоризма XIX века. Среди ориентальных – «русской музыки о Востоке» – влиятельными стали стилевые приёмы Н. Римского-Корсакова (более свойственные манере В. Румянцева в «Нанайской сюите»), А. Бородин (проявившиеся в симфонических произведениях Н. Менцера). Среди славянских утвердились принципы (в основном фактурно-гармонические) обработок русских народных песен Н. Римского-Корсакова и М. Балакирева, распространенные дальневосточными авторами и на другие жанры.

Помимо произведений самих зачинателей дальневосточного композиторского фольклоризма к *менцеровскому* типу относятся также оперетта Д. Пекарского «Ки-Сань» (1935) на китайском материале, обработки и песни Г. Угрюмова (1950–1960-х годов) на основе ульчского, нанайского фольклора (в этих же жанрах оба автора обращались и к восточнославянским истокам). К *румянцевскому* типу следует отнести творчество группы композиторов-песенников 1940-х годов: А. Шинкаренко, М. Магиденко, И. Горенштейна, В. Левашова, Л. Жуковой, Л. Шишенина. Русская национальная основа проявилась в произведениях 1940–50-х годов: песнях, камерных и театральных произведениях С. Томбака, Ф. Садового, П. Мирского, И. Ипатова, В. Белица, трёх симфониях и кантате «О воссоединении Украины с Россией» Ю. Владимирова. Созданные Ю. Владимировым в одесский период в опоре на русско-украинские истоки, они составили потенциальный багаж дальневосточного фольклоризма.

По самостоятельности воплощения фольклора, органичности синтеза с композиторским стилем характерно преобладание *румянцевского* типа, отличающегося именно опорой на традиции отечественного славянского фольклоризма XIX века,

их творческим развитием. В композиторских песнях В. Румянцева, например песне «Шуми, Амур» [4, 33–36] происходит подлинное «присвоение» фольклорных прообразов (термин Г. Головинского [1]) – оперирование элементами русско-украинского, казачьего переселенческого фольклора как собственными, авторскими. *Менцеровский* тип больше ассоциируется с подражательным аспектом в воплощении опыта русского ориентализма того же столетия – «этнографизмом» (термин Н. Шахназаровой [10, 138]), предельно бережным сохранением аборигенных истоков. Представляется, что в «Нанайской сюите» В. Румянцева [4, 40–46], произведениях Н. Менцера за пиететным копированием приёмов «русской музыки о Востоке» стояли композиционно-стилевые трудности воплощения импровизационности – основной черты дальневосточной традиции [7].

Тем не менее итогом первоначального развития 1930–50-х годов стало формирование профессиональной стилевой основы фольклоризма. Она характеризовалась принципами тонального мышления, классико-романтическими чертами гармонии, фактуры, оркестровки, композиции, развитым мелодизмом. Условно обозначим этот стиль как «умеренный», помимо фольклоризма присущий дальневосточной профессиональной музыке в целом.

Подлинный расцвет регионального фольклоризма наступил с образованием в 1960 году Дальневосточного отделения Союза композиторов России, присоединив к себе несколько предшествующих лет «предстартовой активности» композиторов [8]. Данный период охватил более четверти века, продолжившись вплоть до середины 1980-х годов.

Тенденция фольклоризма развивалась систематично, отличаясь массовым обращением авторов к фольклору. В конце 1950–1960-е годы развитие шло по пути накопления опыта, более глубокого освоения существующих принципов письма. О продуктивности процесса говорит образование стержня жанровой структуры, расширение уже существовавших жанровых групп произведений. Значение сквозных вплоть до середины 1980-х годов занимали обработка и композиторская фольклоризованная песня на аборигенной и переселенческой основе (1), малые симфонические жанры (2) и симфонические, вокально-инструментальные сюиты (3) в основном на аборигенной основе.

Обозначенные сквозные жанры нашли воплощение в сфере *менцеровского* фольклоризма. Глава направления – Н. Менцер

наряду с песенной обработкой, вокально-хореографической начал разрабатывать и симфоническую сюиту («Чукотская сюита», «Чукотские танцы», «Женские танцы Чукотки», «Танцевально-игровая», «Ульчская», «Амурские фрагменты», «Ночь на Амуре» и др.), многочисленны его поэмы («Чайка и буревестник», «Первый ревком Чукотки»), фантазии («Оленьи гонки», «На темы песен народов Приамурья», «Он и она», «Северная»), картины («Катока», «Восход солнца»), каприччио («Чукотско-эскимосское»). Дополняющий характер имели крупные циклы первой половины 1980-х годов: две симфонетты, Симфония-концерт для скрипки с оркестром. Тем самым симфоническая сфера дальневосточного фольклоризма существенно обогатилась.

По-иному выглядели жанровые приоритеты *румянцевского* фольклоризма. Помимо песен и обработок В. Румянцева, композиторами Ю. Владимировым, И. Бродским (Богдановым), Э. Казачковым на фольклорной основе было создано по одной симфонии (1961, 1959–1965, 1967). Восточнославянские истоки вводились этими и другими композиторами в кантаты, оратории, хоровые сюиты и миниатюры (в том числе *a' cappella*).

Тенденция преобладания определённых жанров в *менцеровском* и *румянцевском* типах фольклоризма отчасти объяснима следующими причинами. Преимущественно симфоническое воплощение аборигенного фольклора было обусловлено импровизационностью, иноязычием (для русских композиторов) фольклора, свойствами периодичности в композиции. Эти особенности органично воплотились в вариационно-инструментальных формах. Ориентиром для работы дальневосточных авторов выступило, во-первых, наследие отечественного ориентализма XIX века, во-вторых, практика аборигенной художественной самодеятельности, развиваемой с 1920-х годов. Переинтонирование коренных форм фольклора на европейской стилиевой основе в песнях и танцах, проходившее в самой аутентичной народной среде, образовало сферу «модернизированного синкретизма» [9]. В области обработки и песни дальневосточные композиторы руководствовались сходными принципами переинтонирования, значительно профессионализируя, как правило, двуязычные версии одного произведения.

*Румянцевский* тип фольклоризма интенсивно развивался в хоровых жанрах, что было связано с русской словесно-текстовой основой, в симфонии – с историческим багажом жанра, в создание которого свою лепту внесли Ю. Владимиров, Э. Ка-

зачков (в одесский и белорусский периоды их творчества). Качества вокальности, песенности их мелодики восходят к фольклорно-песенным традициям русского эпического, советского симфонизма XIX – первой половины XX веков.

Помимо разработки трёх обозначенных стержневых групп (обработки/песни, сюиты и малых симфонических жанров) развитие сопровождалось освоением новых жанров. Дальневосточными авторами впервые осваивалась область произведений для оркестра русских народных инструментов (ОРНИ). В творчестве Н. Менцера (в основном в переложениях его симфонических произведений и некоторых оригинальных сюитах, миниатюрах), сюите В. Наумова «Рассвет над стойбищем» конца 1960–1970-х годов, симфоджазовых пьесах, сюитах А. Гончаренко 1980-х годов («третьем направлении» дальневосточной музыки, по выражению Н. Менцера) переинтонировались аборигенные истоки. Это существенно дополняло и разнообразило *менцеровский* тип фольклоризма. Несколько баллад и поэм для ОРНИ В. Наумова дополнили *румянцевский* тип.

В плане стиля процессы 1960–1980-х годов отличались сочетанием продолжающей тенденции «умеренности» и некоторых более креативных, экспериментальных направлений.

Продолжающая линия регионального фольклоризма, по аналогии с российским, может быть названа линией Г. Свиридова (термин Г. Григорьевой [2]), не противореча «умеренному» стилю дальневосточной музыки. Свиридовская линия в центре России характеризовалась приоритетом русских фольклорных источников. Но в русле этой линии дальневосточные композиторы Н. Менцер, В. Наумов и др. разрабатывали и аборигенные прообразы. Следовательно, в региональном фольклорном направлении отмечается расслоение свиридовской линии фольклоризма по этностилевому признаку на *румянцевский* и *менцеровский* типы.

«Традиция Менцера» в 1960–1980-е годы приобрела самостоятельное значение и репрезентировала большую часть дальневосточного фольклорного направления. Здесь убедительны и интенсивность, и продолжительность (с конца 1950-х до середины 1990-х годов) творчества Н. Менцера, и количество и жанровое разнообразие созданного им (список произведений композитора см.: [6, с. 214–215]). Внутренняя стилиевая эволюция со второй половины 1970-х годов основывалась на разработке Н. Менцером не только модернизированного синкретизма [9], но и традиционного

аборигенного фольклора. Она сопровождается усложнением авторского контекста под влиянием позднеромантической стилистики. Методы переинтонирования у композитора оказались взаимосвязаны и с жанрами профессиональной музыки. В песнях они были ближе фольклорно-стилевому этнографизму, в обработках – аранжировке-вариации, в симфонических произведениях – более свободны [3].

Преобладание *менцеровского* фольклоризма на этом этапе (табл. 1) обусловлено рядом социокультурных причин: во-первых, постоянным исследовательским вниманием к дальневосточному аборигенному фольклору; во-вторых, углублением композиторского и музыковедческого интереса к исследованию этого типа фольклора в 1960–1980-е годы; в-третьих, тем, что воплощение аборигенного фольклора стало самостоятельной художественно-эстетической целью и темой в искусстве, частью социокультурной политики советского времени, заключавшейся в дальнейшем формировании местного репертуара. Таким образом, можно говорить о социокультурной эффективности творчества Н. Менцера, актуальности его музыки в региональной слушательской и исполнительской, в том числе аборигенной среде.

*Румянцевский* тип, принадлежащий свиридовской линии, представлен творчеством Ю. Владимирова – опытного композитора в симфонической, хоровой сферах. Для его Четвёртой симфонии «Памяти Сергея Лазо» (1961) характерна сложность состава русско-украинских и дальневосточных переселенческих фольклорных прообразов. Программный замысел (основанный на противостоянии молодой советской России интервентам, в частности японцам) привёл композитора к цитированию японской народной песни как выразителя контробраза. Симфония примечательна переинтонированием собственно фольклорных первоисточников и вторичных фольклорных «знаков» стиля [2] Д. Шостаковича, какими они известны, например, по его Одиннадцатой симфонии. Принципы воплощения фольклора Ю. Владимировым синтезируют стилиевые приемы XIX и первой половины XX веков, в целом не выходя за пределы «умеренного» стиля. Подобный вид переинтонирования встречается и в двух его симфонических поэмах – «Героической» и «Памяти Петра Комарова» (1970, 1972), более связанных со стилем романтической поэмы монотематического плана, автоцитатами (из его цикла «Золотая просека», 1963). Несмотря на скромное количество, потенциал *румянцевского* типа, с его расши-

рением границ «умеренного» стиля фольклоризма за пределы XIX века, обращением к крупным жанрам нашёл продолжение на новой стилиевой основе в рамках данного периода и позднее.

Тенденцией 1960-х – середины 1980-х годов стало возникновение нескольких значимых стилиевых сфер, альтернативных линии Г. Свиридова в плане фольклорных источников и авторского музыкального контекста. Среди них – «прочтение» фольклора с позиций неомодернизма, именуемого в российских масштабах линией Б. Бартока – И. Стравинского [2]. Как и свиридовская, эта линия в дальневосточном творчестве дифференцируется на *менцеровское* и *румянцевское* направления.

В *менцеровском* типе линия Б. Бартока – И. Стравинского базировалась на архаизированном аборигенном материале и в основном была связана с хроматизацией тональности (в Фортепианном квинтете Б. Напреева), а также с разработкой фольклора на основе джаза (в пьесах для эстрадно-симфонических инструментальных составов А. Гончаренко). Интересным аспектом композиторской работы с фольклором был синтез ярко противоположных по стилистике элементов. Как общее свойство народного и профессионального мышления на первый план, как и в 1930–1950-х годах, было выдвинуто свойство периодичности структур аборигенного фольклора. Оно трансформировалось в широко применяемый композиторами принцип варьированного повтора микроструктур (мелодических, ритмо-фактурных и других), приёмы микроостинато, подчёркивающие репетитивную природу фольклорных импровизационно-мелодических структур, типовых формул творчества устной традиции.

Небольшая часть произведений *румянцевского* типа представляет восточнославянскую фольклорную жанровость в аспекте полистилистики, альтернативной по своему виду. Она воплотилась в Симфонии И. Бродского (автором статьи партитура произведения не найдена), «Дальневосточном концерте» для фортепиано с оркестром Ю. Владимирова (1970), его же оратории «Первопроходцы» (1975). В Концерте, оратории при помощи фольклорных полижанровых сопоставлений положено начало фольклоризованной полистилистике в дальневосточной музыке. Этот приём проявится и далее, в 1980-х годах в другом стилиевом преломлении.

Этап 1960-х – середины 1980-х годов – условно, первый этап дальневосточного композиторского фольклоризма – отличается подлинным стилиевым полиморфиз-

мом. Его источники – в «сложении», напластовании множественных подходов, в соседстве более ранних и современных принципов переинтонирования, в параллелизме менцеровского и румянцевского типов фольклоризма. В определённом смысле развитие было несколько несбалансированным. Во-первых, неравновесным было сочетание сфер «умеренности» (линии фольклоризма Г. Свиридова) и эксперимента-инновации (линии неоменцеровского фольклоризма Б. Бартока – И. Стравинского), где преобладала первая сфера. Во-вторых, роль подлинного «полюса стилистического притяжения», пользуясь выражением Г. Григорьевой [2], в дальневосточном фольклоризме играла «традиция Менцера». Отмеченная диспропорция в данном полиморфном и плюралистичном историко-стилевом процессе 1960–1980-х годов (в табл. 2 менцеровский тип, выделенный жирным шрифтом) при целостном его рассмотрении, с середины 1930-х годов, отвечает принципам линейности.

Москаева (р. 1955) – ныне членов Санкт-Петербургской композиторской организации. Их деятельность, несомненно, имеет большое значение для развития современной региональной музыкальной культуры этого периода.

Примечательной стала переориентация с дальневосточного аборигенного и восточнославянского переселенческого фольклора на детальную разработку русского фольклора. Произошла смена и образно-стилевых приоритетов, проявившаяся в тяготении композиторов к лирико- и этико-философской тематике. Фольклорно-бытовые прообразы трактовались с оттенками лирики, обострённого психологизма (опера «Верую» А. Новикова), отражались в шуточном, комическом ключе («Танец охотников» А. Гончаренко, Концерт № 1 для фортепиано с оркестром С. Москаева), с элементами гротеска («Лубочный концерт» С. Москаева).

**Таблица 2**

Стилевой плюрализм дальневосточного композиторского фольклоризма 1960–1980-х годов

<p><b>Линия фольклоризма Г. Свиридова</b>  <b>«Умеренная» сфера</b>  <b>Менцеровский тип</b></p>	<p>Линия фольклоризма Г. Свиридова          «Умеренная» сфера  <i>Румянцевский тип</i></p>
<p>Линия неоменцеровского фольклоризма И. Стравинского          Экспериментальная сфера  <i>Менцеровский тип</i></p>	<p>Линия неоменцеровского фольклоризма И. Стравинского          Экспериментальная сфера  <i>Румянцевский тип</i></p>

Первоначально дальневосточный фольклоризм характеризовался несовпадением приоритетных интересов в сфере аборигенного фольклора и более ценных творческих результатов при воплощении восточнославянского фольклора в *румянцевском* типе фольклоризма. Это свидетельствовало о недостаточной сформированности региональной тенденции. На фоне этих процессов совпадение интересов и творческих результатов в сфере аборигенного фольклора и *менцеровского* типа фольклоризма в 1960–1980-е годы внесло противоположные качества: стилистическое развитие стало более стабильным и сбалансированным.

Эволюция середины 1980–2000-х годов – условно второго периода – проходила при постепенном снижении композиторского интереса к фольклору. Процессы середины 1980–2000-х годов определялись главенством манер фольклоризма трёх дальневосточных композиторов: Александра Вячеславовича Новикова (1952–2009), Александра Терентьевича Гончаренко (р. 1938), Сергея Петровича

В русской сфере оказались сосредоточены значительные творческие достижения, что явилось результатом действия линейно-инверсионных процессов от 1930-х к 2000-м годам. Линейность характеризует сферу приоритетных фольклорных интересов: «аборигенное → русское» начала, инверсионность – сферу творческих результатов в переинтонировании прообразов: «восточнославянских → аборигенных → восточнославянских (русских)». Принцип инверсии характеризует смену преобладающих типов регионального композиторского фольклоризма: румянцевский – менцеровский – румянцевский (табл. 1).

Стилистическое развитие середины 1980–2000-х годов по-прежнему отличалось плюралистичностью. Внутри *менцеровско-румянцевской* типологии фольклоризма сложилась обратная диспропорция. Перевес русских фольклорных предпочтений усиливался разнообразным стилистическим «ветвлением» в *румянцевском* типе, что позволило ему первенствовать (табл. 3).

Синтезирующие тенденции дальневосточного композиторского фольклоризма середины 1980–2000-х годов

<i>Румянцевский тип</i>	Полистилистика синтезирующего вида
	Моностилистика
	Авангардные влияния
<i>Менцеро́вский тип</i>	Стилевой синтез

Определение причин такого положения – первенства русского национального начала как итога развития дальневосточного композиторского фольклоризма – является отдельной проблемой. Здесь же можно лишь попытаться подойти к её решению. На фоне некоторой исчерпанности менцеро́вских приёмов переинтонирования аборигенного фольклора это может быть объяснимо, несмотря на предпринимаемые усилия деятелей дальневосточной культуры, недостаточной сохранностью аборигенного традиционного наследия, ассимиляцией коренного населения Дальнего Востока и носителей коренной традиции, отсутствием региональных национальных образований республиканского уровня, которые проводили бы определённую национальную политику в сфере развития культуры (что, наоборот, характеризует национальные республики России: Поволжья, Сибири). В аборигенной среде не удалось воспитать профессиональных композиторов письменной традиции, которые могли бы, вслед за русскими авторами, например Н. Менцером, переинтонировать свой фольклор в европейских или иных формах. (Примечательно, что талантливые носители коренной традиции – участники ансамблей народной музыки и танца – в недостаточной степени формируют репертуар своих коллективов, предпочитая выносить на сцену аутентичные аборигенные формы. В сфере европеизированной, ансамблево-оркестровой части репертуара, связанной с аранжировкой фольклорного материала, трудится ряд русских дальневосточных композиторов-любителей, например Д. Кравченко на Камчатке и др.) В этих социокультурных условиях заслуга композиторов-дальневосточников 1930–2000-х годов заключается в сохранении раритетов аборигенной музыкальной культуры. Надо признать, что в XX веке и на современном этапе композиторский фольклоризм – один из немногих, а в некоторых случаях и единственный способ фиксации этого вида фольклора.

В *румянцевском* типе многообразно, по-авторски индивидуализированно проявились полистилистические тенденции. Ранее в дальневосточном композиторском

фольклоризме они занимали периферийное положение, а теперь стали главенствовать. В отличие от 1970-х годов – времени альтернативной полистилистики, в середине 1980–2000-х годов она была представлена в разнообразии видов, на безальтернативной основе. Её другое качество было обусловлено органичным синтезом элементов. Среди них элементы фольклорной стилистики, неостилей, переосмысленные с позиций различных «техник» современного композиторского письма. Так, в Кантате на народные тексты А. Новикова (1987) фольклорная полижанровость (что наблюдалось ранее у Ю. Владимирова) явилась истоком альтернативной полистилистики, в которой эффект разностильности исходил от конкретного композиторского «освещения» фольклорного материала. С одной стороны, ряд музыкальных тем выделяется своей родственностью традиционному жанровому комплексу (особенно композиторские модели протяжной лирической, подблюдной песен), претворённому в духе неоромантизма, фольклорных «знаков» стиля Г. Свиридова. С другой, трактуя фольклор с позиций фольклоризма Б. Бартока – И. Стравинского и подключая различные конструктивистские (контрапунктически остинатные, микроостинатные, алеаторные) приёмы письма, композитор выводит тематизм за грань фольклорности. Однако в пределах отдельной музыкальной темы, особенно к концу цикла, композитор создаёт образцы безальтернативной полистилистики. Сходные приёмы переинтонирования фольклора – с внутрикмпозиционной тенденцией от фольклорной полижанровости к полистилистике – наблюдаются в кантате «Россинки», Симфонии № 1 С. Москаева.

Отдельные полистилистические произведения отличаются большой тонкостью взаимопроникновения многообразных элементов. Безальтернативная полистилистика характеризует оперу «Верую», вокальный цикл «Чёрная калина» А. Новикова, симфонический «Российский диптих» С. Москаева, его же произведения для ОРНИ, например «Лубочный концерт». В некоторых образцах фольклоризма выражена тенденция к стилевой уникальности –

к моностилистике [2], яркими проявлениями чего стали кантата «Игры солнца и росы» и хоровой цикл «Три песнопения из Екклесиаста» А. Новикова.

Говоря о *менцеровском* типе, следует отметить его подчинённое положение, прежде всего, из-за немногочисленности обращений к аборигенному фольклору в композиторской практике середины 1980–2000-х годов. К ней принадлежат поздние произведения Н. Менцера, в том числе балет «Таю» («Охотник и нерпа», созданный композитором только в клавише; 1990-е годы), где он остался верен своим обновлённым принципам переинтонирования фольклора и предпринял попытку симфонизации отдельных балетных, прежде всего лирико-психологических сцен. В то же время в некоторых иллюстративно-бытовых номерах ощущим прежний этнографический подход, обусловленный их фоновым характером.

Два хора в сопровождении фортепиано «Незнакомые женщины» и «Эворон» А. Новикова на слова А. Самара в переводе В. Наволочкина (1983) существенно отличаются от менцеровской трактовки и воспринимаются скорее как небольшие поэмы лирико-бытового, пейзажного плана. Аборигенный стиль воспроизведён А. Новиковым в условиях сложнопладовой тональности и в опоре на традиционные мелодические импровизационно-декламационные и пентатонные модели-инварианты аборигенного фольклора. Такие модели в симфонической картине «Танец охотников» А. Гончаренко (2002) синтезированы с симфоджазовым ритмо-гембровым, гармоническим контекстом. Новизна видения фольклора у этого композитора была связана с выработкой моностиля, тонкого взаимопроникновения отмеченных стилиевых компонентов. В «Сюите для симфонического оркестра и музыкального бревна» А. Вольф (2003) переинтонирование фольклора происходит с опорой на принципы, близкие альтернативной полистилистике.

В дальневосточном композиторском фольклоризме в целом можно отметить общую тенденцию нарастания стилиевого многообразия в интерпретации аборигенных и восточнославянских (русских) образов, особенно к рубежу XX–XXI веков. Сосредоточенность на искусстве, технике переинтонирования несколько отодвигает на второй план актуальность разграничения *менцеровского* и *румянцева* типов, тем более что в них обоих возобладали полистилистические тенденции. Более важным представляется то, что на итоговой стадии объектом композиторского внимания остаётся фольклор как таковой, вне

его этнической принадлежности. Однако, в плане жанров профессиональной музыки сохранилось прежнее преимущественное ассоциирование первого типа с симфонической, второго – с вокально-хоровой сферой при практическом исключении с середины 1980-х годов обработки из круга актуальных фольклоризованных жанров.

Историко-стилевые процессы дальневосточного фольклоризма протекали в опоре композиторов на разные модели мышления прошлого и современности. В 1930–1950-е годы основополагающими для «умеренного» стиля в фольклоризме выступили модели музыки второй половины XIX века: славянская (первая) и ориентальная (вторая). В 1960–1980-е годы прежние тенденции «умеренности» синтезировались с достижениями отечественной музыки первой половины XX века, развиваясь по линии фольклоризма Г. Свиридова (третья модель). Параллелизм линий неолыклиоризма Б. Бартока – И. Стравинского и полистилистики сложился под влиянием зарубежного опыта первой половины XX века (четвёртая модель). В итоге развития для середины 1980–2000-х годов оказался характерным синтез технических достижений композиции XX века в целом (пятая модель). Таким образом, в стилиевом развитии дальневосточного композиторского фольклоризма можно обозначить пять исторических типов воплощения фольклорных истоков, что является основой дальнейшего логического, теоретического осмысления механизмов переинтонирования фольклора на Дальнем Востоке.

Процесс общего усложнения, напластования и смены авторских моделей не был ординарно-линейным, однозначным. С одной стороны, для него характерны явления кумулятивного, комплементарного развития на основе принципов накопления, удержания прежнего опыта, напластования и дополнительности, сопровождающих подчас осторожные, трудно выявляемые в музыковедческом анализе завоевания нового. Так, кумулятивные явления «умеренного» стиля, прослеживаемые от середины 1930-х до середины 1990-х годов и даже далее в творчестве композиторов-любителей. Приверженность апробированным моделям – черта, типичная для слабых локальных музыкальных культур, к которой относится дальневосточная. С другой стороны, на этом фоне ярко обозначились новации, вуалирующие связи с прежним опытом. Отсюда – ярко выраженная стилиевая разнонаправленность композиторских устремлений двух основных периодов дальневосточного фольклоризма. Первый

из них больше концентрирует в себе ретроспективность, приверженность к испытанным моделям фольклорно-стилевого композиторского мышления прошлого. Во втором периоде активно проявился перспективный, инновационный подход, отразивший ориентацию авторов Дальнего Востока на современнейшие композиционно-технические приёмы работы с фольклором. Это не значит, что в аксиологическом плане ощутимые творческие достижения сконцентрированы только во втором периоде: первый не теряет своего фундаментального значения. Оппозиционное их сочетание, отмеченные линейно-инверсионные принципы развития, множественность индивидуальных композиторских устремлений сообщают всему процессу дискретность и центробежность. В дальневосточном фольклоризме оказались не сформированы линии преемственности, своя «школа». Они лишь начали обозначаться в общем процессе творчества с середины 1980-х годов, когда в регионе стали работать композиторы-профессионалы – первые воспитанники Ю. Владимирова, А. Гончаренко, С. Москаева. В плане стиля нами отмечались «скрепляющие» оба периода полистилистические и другие «умеренные» и экспериментальные тенденции.

Оба периода представляют собой две стиливые кульминации, соответствующие достижениям своего времени, а общие контуры развития 1930–2000-х годов напоминают волну со своим отрезком восхождения, накопления потенциала движения (1930–1950-е годы), кульминирующими явлениями (1960-е – начало 2000-х годов) и спадом (вторая половина 2000-х годов). Волновой характер, чередование периодов интенсивности и спада в обращении композиторов к фольклору делают процесс развития фольклоризма открытым. Это касается и Дальнего Востока России. При всём итоговом характере текущего момента важно, что сформированы первичные основания регионального наследия в области профессиональной музыки, связанной с фольклором.

#### Список литературы

1. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
3. Лескова Т. Жанрово-стилевые особенности композиторского фольклоризма Н. Менцера в контексте его фольклорно-просветительской деятельности // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 8. – Ч. 4. – С. 984–990.
4. Лескова Т. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Ч. 1. Становление и развитие: монография. – Хабаровск: Хабар. гос. институт искусств и культуры, 2014. – 164 с.

фия. – Хабаровск: Хабар. гос. институт искусств и культуры, 2014. – 164 с.

5. Лескова Т. Роль культурно-творческой среды Дальнего Востока России в формировании региональной специфики композиторского фольклоризма // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: материалы Международной научно-практической конференции, посвящённой 45-летию Хабаровского государственного института искусств и культуры (16–17 апреля 2013 года). – Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2013. – С. 102–112.

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

7. Напреев Б. Николай Менцер // Композиторы Российской Федерации. – М., 1982. – Вып. 2. – С. 191–226.

8. Никитин А. Становление Дальневосточной композиторской организации // Культурный облик Хабаровска в XX веке: материалы городской науч.-практ. конф. – Хабаровск, 1999. – С. 105–108.

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

10. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество. – М.: Композитор, 1992. – 189 с.

#### References

1. Golovinskij G. *Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX-XX vekov: Ocherki*. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.

2. Grigor'eva G. *Stilevye problemy russkoj sovetskoy muzyki vtoroj poloviny XX veka*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1989. 206 p.

3. Leskova T. *Fundamental'nye issledovaniya*. 2013, no 8, vol. 4, pp. 984–990.

4. Leskova T. *Kompozitorskij fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii: Vol. 1. Stanovlenie i razvitie*. Habarovsk: Habar. gos. institut iskusstv i kul'tury, 2013, 164 p.

5. Leskova T. *Problemy kadrovogo obespechenija sfery kul'tury i iskusstva: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhjonnoj 45-letiju Habarovskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury (16-17 aprelya 2013 goda)*. Habarovsk: FGBOU VPO «HGIIK», 2013, pp. 102–112.

6. Leskova T. *Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobie*. Habarovsk: HGIIK, 2012, 360 p.

7. Napreev B. *Kompozitory Rossijskoj Federacii*. Moscow, 1982, vol. 2, pp. 191–226.

8. Nikitin A. *Kul'turnyj oblik Habarovska v XX veke. Materialy gorodskoj nauch.-prakt. konf.* Habarovsk, 1999, pp. 105–108.

9. Solomonova N. *Muzykal'naja kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX – XX vv. Avtoref. dis. ... d-ra isk.* M., 2000. 48 p.

10. Shahnazarova N. *Nacional'naja tradicija i kompozitorskoe tvorchestvo*. Moscow: Kompozitor, 1992, 189 p.

#### Рецензенты:

Покровская Н.Н., доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов, ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск;

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

Работа поступила в редакцию 02.03.2015.