

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Дунаевская А.Е. Интертекстуальность как форма диалога в симфоническом творчестве Андрея Эшпая // Человек и культура. 2025. № 2. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.2.72704 EDN: PМОНSH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72704

Интертекстуальность как форма диалога в симфоническом творчестве Андрея Эшпая

Дунаевская Агла Евгеньевна

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра Истории и теории музыки; Академия хорового искусства имени В. С. Попова

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ novalyo@yandex.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.2.72704

EDN:

PМОНSH

Дата направления статьи в редакцию:

13-12-2024

Аннотация: Статья продолжает исследования автора, посвященные явлениям симфонического творчества Андрея Яковлевича Эшпая – выдающегося мастера современного отечественного музыкального искусства. Избранные опусы композитора рассмотрены в аспекте интертекстуальности, который является одним из наиболее востребованных в гуманитарном знании, в том числе и в музыкальной науке. В силу многообразия существующих научных интерпретаций и наличия широкого спектра исследовательских перспектив данный аспект изучения представляется нам особенно актуальным. В статье предпринимается попытка осмыслить интертекстуальность как значимую, но не единственную форму диалога, функционирующего в музыкально-текстовом пространстве сочинений Эшпая, и, благодаря этому, дифференцированно подойти к такому неоднозначному понятию как межтекстовые диалоговые взаимодействия. В рамках данной работы нам представляется необходимым обратиться к марийскому фольклору, как одному из основополагающих аксиологических ориентиров творчества композитора. В фокусе внимания оказываются цитаты марийских народных песен, использованные во Второй симфонии «Хвала свету!», а также в Третьей и

Восьмой симфониях, посвященных памяти отца – Я.А. Эшпая. При изучении механизмов интеграции марийского фольклора в авторский текст и выявлении стратегий функционирования соответствующих текстовых элементов применялся комплексный подход, включающий в себя системно-структурный метод, а также методы компаративного и семиологического анализа. В результате исследования выявляется роль интертекстуальных стратегий в реализации художественных концепций симфонических сочинений. Устанавливается, что цитированный материал концентрирует в себе глубинное содержание и обладает существенным потенциалом для его развертывания, активизируя процессы взаимодействия и контраста. Существенным оказывается трансформирующее влияние фольклорного компонента на языковые механизмы текстов и на их композиционно-драматургические решения. Одновременно реализация интертекстуального диалога происходит через интонационные преобразования народных мелодий в сочетании с их темброво-фактурным и гармоническим "озвучиванием". При этом весьма примечательным стилистическим маркером становится бережное отношение композитора к цитатам. В заключении подчеркивается, что интертекстуальная диалогика текстов симфонических партитур близка явлениям стилистического синтеза. Стратегии такого типа определяют поэтику жанра и создают неповторимую ауру сочинений Андрея Эшпая.

Ключевые слова:

интертекстуальность, диалоговые стратегии, Андрей Эшпай, симфония, симфоническая драматургия, концептуальность, современная музыка, марийский фольклор, цитата, музыкальный жанр

Прежде чем приступить к изучению специфики интертекстуальных стратегий в симфоническом творчестве Андрея Эшпая, необходимо подчеркнуть, что имя мастера наряду с именами других величайших симфонистов второй половины XX — начала XXI века — А. Шнитке, С. Слонимского, Б. Чайковского, Б. Тищенко, А. Пярта, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Караманова, Н. Кондорфа и многих других, определило те уникальные качества современной симфонии, которые не только обеспечили её сохранность как жанра, но и позволили ей развиваться, сохраняя высокий художественно-ценностный уровень. Не случайно, в настоящее время симфония предстала в музыкальном искусстве новой многообразной палитрой сочинений, обладающих яркой индивидуальностью и особым смысловым динамизмом.

Симфоническое творчество Андрея Яковлевича Эшпая, представленное объемным корпусом сочинений, продолжает лучшие традиции отечественной школы. Этому во многом способствовало блестящее образование, которое Эшпай получил в Московской консерватории в классе Н. Я. Мясковского, а затем у Е. К. Голубева и А. И. Хачатуряна. Композитор рассказывал: «Беспримерные личные качества Николая Яковлевича Мясковского в сочетании с его высоким авторитетом, как главы московской композиторской школы, делали общение с ним в высшей степени притягательным. <...> Я чрезвычайно благодарен и другим моим учителям — Евгению Кирилловичу Голубеву и Араму Ильичу Хачатуряну, которые открыли мне многие секреты композиторского мастерства. Мне в жизни повезло. У меня были прекрасные учителя» [\[1; с. 19\]](#).

Композитор часто вспоминал высказывание Н. Я. Мясковского: «Вам всего-то и нужно — быть искренним, пламенеть к искусству и вести свою линию» (из беседы с композитором). Это наставление учителя во многом сформировало его собственную

творческую позицию, заключающуюся в стремлении к индивидуальности, определяемой сочетанием таланта, вдохновения и мастерства: «Великая музыка идет от сердца. Музыка, написанная только путем приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана» (из беседы автора статьи с композитором).

Принято считать, что симфонические достижения Эшпая, как и, например, достижения Б. Чайковского, Б. Тищенко, М. Вайнберга были реализованы в классической парадигме современной музыки, характеризующейся как «обновление жанра внутри канона» (М. Г. Арановский). Действительно, творческий метод мастера предполагает частичное сохранение канонических принципов, то есть, по Ю. М. Лотману, речь идет об эволюции, «основанной на преодолении канона как художественной системы с максимально выраженным числом ограничений путем снятия определенных запретов или переводе их в разряд факультативных» [\[2; с. 72\]](#).

Н. С. Гуляницкая уточняет определение направления современного композиторского творчества, в основе которого находится канон, как «не совсем классическую классику», и называет его одним из ведущих в музыкальном искусстве. «Соприкасаясь с современным произведением, — пишет исследовательница, — мы можем очутиться в формате “сонаты”, “кантаты”, “симфонии” и др. — при неординарной форме, композиционных принципах, звуковысотном модусе и других параметрах» [\[3; с. 141\]](#).

Немаловажно то, что в духовной ситуации рубежа веков, когда «мир утратил структурированность и упорядоченность, снял все запреты и священные табу» [\[4; с. 266\]](#), композиторы, следующие за обновлением традиции, так же, как и авторы, радикально трансформирующие симфонию, всё более перестают быть оппонентами. Их начинает объединять поиск уникальной эстетической идентичности, стремление к синтезированию новых способов и правил сочинения жанра по отношению к каждому конкретному сочинению. «Старый инвариант жанра симфонии сегодня абсолютно не работает, — справедливо считает А. Л. Виноградова-Черняева, — и его применение к современным симфониям дает лишь разочарование, поскольку от симфонии (в прежнем понимании) остаются руины» [\[5; с. 1642\]](#). Современное отношение к жанру демонстрирует устойчивую тенденцию к расширению способов воспроизведения картин мира, когда выбор композиционно-драматургического профиля сочинений, техник письма, способов звукоизвлечения определяется индивидуальностью авторского замысла.

В то же время факт многообразия композиторских подходов к симфонии актуализирует существование и тех «необходимых и достаточных условий» (С. Аверинцев), идентифицирующих её и обеспечивающих её сохранность. Одним из таких условий становится концептуальность, которая предполагает наличие в качестве надтекстового компонента глубинной философской идеи, формирующей содержательную насыщенность жанра. Проследившая развитие данной тенденции, Н. С. Гуляницкая утверждает, что «в современной симфонии не исчез такой существенный жанровый признак как концептуальность — признак, ставший центральным в симфоническом мышлении» [\[6; с. 32\]](#). Эту же особенность подчёркивает и И. И. Никольская. Согласно автору, современная симфония «продолжает оставаться средоточием концепционности: это взгляд на мир и отношение к жизни, это раздумья над её смыслом и всегда актуальные поиски её нетленных гуманистических ценностей, это человек с его сомнениями, страданиями, наедине с самим собой или с внешними проявлениями бытия» [\[7; с. 39\]](#).

Симфоническое творчество Эшпая, охватывающее более чем полувековой период,

отмечено многообразием подходов к жанру: каждое из сочинений демонстрирует индивидуальную поэтику, отличается неординарной «художественной мощью» (А. Ф. Лосев). Композитор, который мастерски владел оркестровым письмом, утверждал, что оркестр незаменим для воплощения масштабных философских идей: «Я считаю, что состав симфонического оркестра — это гениально найденный организм, способный выразить самую глубокую мысль» [8; с. 54].

Эшпай воплотил в своих симфонических произведениях целый спектр концептуальных идей: от субъективно-психологических, находящихся в ключе авторской сокровенности, до социально-нравственных и патриотических с их глубокой прорисовкой архетипов; а также сакрально-религиозных и медитативно-мистических, сопровождающихся пространственно-временной деконструкцией. «Все симфонии Эшпая разные и по замыслу, и по временным масштабам, — отмечал Е. Светланов, — но их безусловно объединяет одно — чрезвычайно насыщенное, ёмкое содержание, положенное в основу каждой из них» [9; 48].

В качестве определяющего «рабочего принципа» (С. Авернцев), обеспечивающего функционирование концептуально-текстовой парадигмы симфонических сочинений, выступает диалогичность, которая с одной стороны является категориальным свойством любого текста, а с другой стороны имплицитно находится в «памяти» симфонического жанра.

В музыковедении в последние десятилетия проблема диалога, опираясь на основательные достижения смежных наук, получает довольно разнообразную аспектацию. «Музыкальный диалог», — считает Н. А. Брагинская, — имеет очень широкий спектр применения, что приводит подчас к размыванию его границ» [10; с. 9]. Мы, вслед за выводами исследовательницы, также отметим отсутствие единого подхода к понятию «диалог» в музыкальном искусстве, поскольку, на наш взгляд, такой подход не является необходимым и едва ли возможен ввиду широты и смысловой насыщенности феномена. Напротив, особую ценность представляет корпус работ, характеризующихся многовекторностью научного осмысления рассматриваемой проблемы. Исследования фокусируются на различных типах и функциях диалога, среди которых:

- интертекстуальный диалог (Л. С. Дьячкова, Н. С. Гуляницкая, М. Г. Арановский, И. С. Стогний, В. Н. Холопова, Е. Э. Лобзакова, Т. И. Эсаулова и др.);
- диалог как жанровый признак концертности (Б. В. Асафьев, Е. М. Самойленко, Е. Н. Денисова);
- диалог различных семиотических систем, например музыки и слова (Ю. М. Опарина, А. Г. Кремер); академической и массовой культуры (А. М. Цукер);
- диалог как феномен смыслообразования (М. Е. Пороховниченко, Г. А. Демешко, В. В. Медушевский);
- диалог музыкально-языковых средств: темброво-фактурный диалог (Т. Н. Красникова, Е. Г. Захарова),
- диалог звуковысотных систем, полиструктурность (Н. С. Гуляницкая).

Универсальное определение диалога, где он трактуется как имманентное свойство культуры, было предложено Ю. М. Лотманом. Выступая как форма соотношения между элементами системы, диалог становится основополагающим механизмом формирования культуры как динамической модели. Взаимодействие семиотических систем, неизбежно возникающее в диалоговом дискурсе, приводит к генерированию смыслов и созданию новых культурных кодов. Кроме того, для нас важно, что диалог, по Лотману, может быть

представлен как межтекстовыми взаимосвязями, где в состав диалогом включены элементы, принадлежащие к различным историческим и культурным традициям, так и внутритекстовыми, происходящими между жанрами или «разнонаправленными структурными упорядоченностями» [\[11; с. 144\]](#).

В рамках симфонического жанра диалог, аккумулирующий в себе межтекстовые и внутритекстовые стратегии, выполняет ключевую роль в формировании концептуального пространства, фиксируя точки пересечения смыслов — их развития, объединения или разъединения, трансформации или исчезновения. Специфично то, что внутритекстовые диалогемы как правило оперируют одним из важнейших принципов, заложенным в глубинную «память» жанра, а именно, принципом бинарности, опирающимся на амбивалентную природу противоположностей и их способность к активному диалогу. Идея бинарности предопределяет логику симфонического мышления, обуславливая форму сочинений, их драматургические установки и способствуя выбору соответствующих комплексов художественных приёмов.

Данная мысль во многом близка выводам Е. В. Назайкинского, который рассуждает о диалоге именно в этом ракурсе, указывая на различные аспекты его реализации в музыкальном тексте — тематический, тонально-гармонический, интонационный — и делая вывод о принадлежности диалога синтаксическому масштабному уровню музыкальной формы [\[12; с.2 14\]](#).

Что же касается межтекстовых взаимосвязей, то они, будучи устремленными вовне, и направленными к созданию многомерного музыкально-стилевого пространства сочинения, суть — процесс художественной коммуникации авторского текста с иными языками, стилями, культурными дискурсами, осуществляемый на различных структурных уровнях.

Теория межтекстового диалога в системе культуры имеет давнюю традицию, причём выводы и достижения различных сфер гуманитарных наук, её исследовавших, обладают безусловной ценностью и для музыковедения. Данной проблематикой занимались, например, виднейшие философы: К. Леви-Стросс, М. Хайдеггер, Н. С. Трубецкой. В XX веке теория диалога, прирастая новыми смыслами, стала частью других научных парадигм — прежде всего, языковедения и литературоведения, культурологии и социологии. Она рассматривалась в аспекте этнографии и межкультурных взаимодействий (Л. Н. Гумилёв), изучения культуры как всеобщего разума (В. С. Библер).

Исключительно важными в понимании теории диалога становятся идеи М. М. Бахтина, который называет диалог универсальным, всеохватывающим способом существования культуры и человека в культуре [\[13; с. 71\]](#). Конкретизируя культурный диалог в понятии полифонизма и отмечая разнообразие его составляющих, которыми могут являться стили, эпохи, жанры, языки, Бахтин указывает на постоянное обновление смыслов в диалоге. Словно преодолевая «время во времени», диалог открывает новые смысловые возможности культурам прошедших эпох: «При встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [\[14; с. 508\]](#).

На теорию диалога Бахтина, как известно, опирается теория интертекстуальности философов-структуралистов Ю. Кристевой и Р. Барта, одним из базовых критериев которой выступает диалогичность. Так, бартовский «полифонический текст» — это «пространство цитации» или код, который порождает «осколки чего-то, что уже было

читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже» [15, с. 45]. При этом автор, по мнению ученого, лишь черпает буквы из безмерного словаря Культуры.

Высоко оценивал значение теории диалога Бахтина музыковед М. Ш. Бонфельд. Обосновывая категорию «художественная действительность», исследователь характеризует её как акт диалога с прошлым, опираясь на высказывание Бахтина: «В каждом слове — голоса, иногда бесконечно далекие, безымянные, почти безличные (голоса лексических оттенков, стилей и проч.), почти неуловимые, и голоса близкие, почти одновременно звучащие» [Цит. по: 16; с. 126].

Вектор научного осмысления диалогии, которая мыслится как результат интертекстуальных и межкультурных взаимодействий, просматривается и во множестве других музыковедческих работ. Так, М. Г. Арановский утверждает: «Интертекстуальность необходимо рассматривать как коммуникацию между объектами искусства. Коммуницируют сами тексты. Они воздействуют друг на друга и той информацией, которую несут, и теми способами, с помощью которых её кодируют» [17; с. 65].

Н. С. Гуляницкая на основе анализа зарубежных музыковедческих трудов определяет интертекстуальность как «диалог со стилистикой «инога», разграничивая при этом понятия чужого текста как заимствования («borrowings») и непосредственно интертекстуальности («intertextuality»), предполагающей более широкие конвенциональные связи [18; с. 78]. На музыкальный язык современности, звучащий в тональности диалога различных культур и исторических эпох и обусловивший явление полистилистики, указывает В. Н. Холопова [19; с. 125].

В нашей работе продуктивной может оказаться теория межтекстовых связей, предложенная французским литературоведом Жераром Женеттом, где интертекстуальность характеризуется в более узком смысле, а именно, как непосредственное присутствие одного текста в другом, представленного в виде цитат, аллюзий, реминисценций, стилизаций [20; с. 54-55]. Использование типологии Женетта представляется нам достаточно обоснованным и может способствовать более дифференцированному анализу, поскольку симфоническое творчество Андрея Эшпая, несмотря на отсутствие в нём радикального эклектизма, активно оперирует разнообразными формами межтекстового диалога. Так, в соответствии с теорией Женетта, часть сочинений отмечена *паратекстуальными* связями: они актуализируются через программные названия (такова Вторая симфония «Хвала свету!», Шестая симфония «Литургическая», Девятая симфония «Четыре стихотворения» и т. д.); через эпиграфы (например, в Первой, Второй, Седьмой, Восьмой симфониях); через поэтические и духовные тексты (Шестая, Девятая симфонии). Специфично, что Четвертая симфония отличается *гипертекстуальностью*, будучи сочинением, производным от балета «Круг» («Помните!»). *Метатекстуальность* инспирирует взаимосвязи между сочинением «Переход Суворова через Альпы» и оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя», а также Торжественной увертюрой П. И. Чайковского «1812 год» через знаковые цитаты, приобретающие в новом контексте значение культурных и исторических символов с их высокой степенью узнаваемости и способностью вызывать устойчивые ассоциации.

«Эшпай является примером истинно современного художника, аккумулировавшего в своем творчестве самые различные пласты (будь то марийский фольклор или классическое искусство, музыка XX века и особенно любимый им Равель или, наконец, джаз) и нашедшего ту «золотую середину», которая определяет его композиторское лицо — то, что мы называем яркой самобытностью, индивидуальностью» [8; с. 8].

Интертекстуальность, как одна из ведущих форм диалога, становится показателем композиторского стиля, отмеченным образованием разнонаправленных музыкально-стилевых контрапунктов. В рамках данной статьи мы ограничимся рассмотрением диалогических взаимодействий с марийским фольклором — одним из доминантных языково-интонационных пластов в творчестве композитора. При обращении к марийской народной песне Эшпай неоднократно высказывал мысль о том, что «чем художник национальнее, тем он индивидуальнее» (из беседы с композитором). Андрей Яковлевич, отмечая важные для себя особенности использования фольклорных источников в профессиональном искусстве, считал, что обращение к ним требует большого мастерства, вкуса, такта: «Расстояние от фольклорного образца до своего слова в музыке особенно ответственно: здесь рождается композитор, становясь личностью в искусстве» (из беседы с композитором).

Творческая убежденность художника в том, что взаимосвязь с народной песней является вневременной национально-художественной формой, сближает его как с традициями русской композиторской школы прошлых эпох, так и с неофольклоризмом современности. Именно почвенность, глубинная связь творчества Эшпая, как уроженца марийской земли, с эстетикой и языком своей родной культуры становится важнейшей чертой его авторского мышления. Причём большинство марийских песен, танцев и наигрышей, наполняя своей самобытной интонационностью звучание множества эшпаевских сочинений — от симфоний и концертов до камерных произведений и фортепианных пьес, были в большинстве своём заимствованы из этнографических сборников отца, Я. А. Эшпая — композитора и музыковеда-фольклориста, оказавшего серьезное влияние на формирование творческой личности мастера.

«Моя родина — Волга. Мама — русская, отец — мари. Отец родился и вырос в марийской деревне Кокшамары, мать — на другом берегу великой русской реки, в селе Акулеве. Я родился в 1925 году в городе Козьмодемьянске. Жизнь нашей семьи всегда была связана с марийской народной песней. Мой отец, композитор и фольклорист, посвятил ей всю свою жизнь» (Из беседы композитора с З. Дудиной. URL: <https://kidsher.ru/ru/people/1512/>).

Являясь постоянными объектами рецепции, фольклорные образцы выступают в музыкальном тексте в качестве концептуальных единиц художественного мира автора, транслирующих близкие ему сущностные характеристики. Такова, например, цитата марийской песни «Солнце-то восходит», на основе которой строится одна из главных тем первой части Второй симфонии, смысловой генезис которой глубинно сопряжен с понятиями красоты и духовного преобразования. Специфично, что интонационный облик марийской мелодии здесь полностью сохранен. А. Хасанова и О. Орехова, сравнивая эту тему с первоисточником, отмечают неизменность звуковысотного строя народной песни. «Интонационные преобразования, — утверждают авторы, — коснулись лишь одной ноты форшлага во второй мелостроке, что позволило сохранить пентатонный строй напева [21: с. 20].

Марийская мелодия, представляя собой структуру, основанную на кварто-квинтовом мелодическом движении, осуществляемом в рамках ангемитонного лада, словно пронизана мягким сиянием, экспонируясь солирующим фаготом, контрафаготом и виолончелью.

Коммуникация авторского текста с фольклорным образцом осуществляется через особую стилистику тембро-фактуры, определяемую вариационно-полифоническими «условиями»,

способствующими сохранности цитаты и, одновременно, динамизирующими её. Если экспозиционное изложение темы обрамлено вариативно-остинатным фоном, напоминающим колыбельную, то в первой вариации фоновые голоса включают в себя новые элементы — лёгкие аккорды деревянно-духовых и труб, а также синкопированные нисходящие квартовые мотивы; при этом сама тема окрашивается тембрами бас-кларнетов, фаготов и дублируется альтами в квинту. Стреттное соединение регистрово контрастных звуколиний, лежащее в основе второй вариации, воссоздает цитату в кварту (флейты пикколо, флейты, гобои и фаготы, контрафаготы, виолончели и контрабасы). Фактурный фон, представленный кварто-квинтовыми и тритоновыми дублировками «колыбельного» мотива, значительно увеличивает напряженность звучания, чему способствует и изменение ладового статуса на E-миксолидийский.

Иным «смысловым заданием» определён диалоговый дискурс в Третьей и Восьмой симфониях, которые посвящены памяти отца. Андрей Яковлевич всегда отзывался об отце с особой трепетностью и любовью, неизменно высоко оценивая его вклад в марийскую культуру: «Отец был удивительно талантлив. Я говорю не только о музыке, хотя и здесь его творческая натура проявилась очень своеобразно. Мне кажется, он многим поступил как автор собственных музыкальных идей, чтобы показать истинную природу еще малоизвестной в те годы марийской пентатоники» [\[1, с. 17\]](#).

Мемориальные симфонии, исполненные трагизма и размышлений о смысле человеческой жизни, представляют собой, по сути, диалог с отцом, в формировании которого важным языковым приёмом становится цитирование марийских фольклорных образцов. Коммуникация авторского текста и заимствованного материала становится «генератором смысла» и жанрообразующим фактором сочинений, где цитаты выполняют функцию репрезентантов памяти об отце.

В тексте Третьей симфонии цитаты находятся в основе главной и побочной партий первой части: это марийские песни «*По твоей улице*» (главная партия) и «*Воды текут*» (побочная партия). Сам процесс цитирования здесь основан на преобразовании заимствованного материала в авторском художественно-языковом контексте. Обе фольклорные темы переосмысливаются при помощи тембрового колорирования, фактурной работы, интонационных и жанровых трансформаций.

Особенно это касается песни «*По твоей улице*», которая, выполняя функцию главной тематической идеи всей симфонии, переосмысливается наиболее значительно. Так, уже в начале её скорбно-лирическое изложение у ансамбля струнных, отмеченное постоянным превышением диапазона и увеличением количества голосов, сменяется мистически-запредельным хоралом деревянно-духовых, сопровождающимся хроматизацией диатонической мелодии. Характерно, что в основе среднего раздела главной партии находится одна из ключевых интонаций цитированного напева – интонация малой терции. Излагаясь в уже узнаваемом синкопированном ритме, именно она становится зерном имитационного пятиголосия, где «искажается» в условиях серийности, поочередно меняя структуру на ум₃, б₃, ум₄, ч₄. В третьем разделе главной партии марийская тема присутствует, но почти неслышна в многослойном плотном *tutti*, скандирующем жёсткие аккордовые диссонансы — квартакорды, октавно-симметричные комплексы.

Заключительное же проведение темы «*По твоей улице*» в финале симфонии насыщено фанфарно-«колокольными» звучаниями: здесь увеличена временная продолжительность темы, «озвученной» медными духовыми инструментами и сопровождающейся повторами квартово-секундовых гармонических оборотов.

О фольклорной мелодии «Воды текут» Эшпай рассказывал, вспоминая трагические события: «Отец умер 23 февраля 1963 года. В последние дни он только лежал, не разговаривал. Тогда я сел за рояль и наиграл мелодию «Воды текут». Отец прослезился. Я в тот момент не знал слова этой мелодии. «Воды текут – берега остаются... Мы уходим – вы остаетесь...» Когда я узнал содержание песни, был потрясён слезами отца» (Из беседы композитора с З. Дудиной. URL: <https://kidsher.ru/ru/people/1512/>).

Обладая скорбной семантикой, марийский напев «Воды текут» инкрустируется в неподвижный фактурный континуум струнных, образованный замедленной пульсацией педалей квинтаккордов. Благодаря интонированию солирующей флейтой, здесь создана атмосфера поэтичности и, одновременно, сквозящей таинственности, усиленной ритмическими «замираниями» на последних звуках фраз, лишенных временной симметрии.

Обратимся также к двум марийским мелодиям, использованным в Восьмой симфонии. Диалогическое общение с марийским музыкальным материалом здесь происходит при помощи иных приёмов, которые прежде всего направлены на воссоздание смены пространственно-временного вектора. Преодоление линейного течения времени осуществляется с помощью техники монтажа, сообщающей каждой цитате локальный характер и создающей впечатление кратковременного хронопического переключения.

Так, первая тема — цитата сиротской песни «Чем остаться без отца родного» основана на нисходящем вариантно-секвенционном развитии в переменном ладу и своей ритмической мерностью и интонационной мягкостью напоминает колыбельную. Она однократно вводится в текст вначале коды первой части, составляя контраст предыдущей, мистически-таинственной звуковой атмосфере, созданной хроматическим сплетением «кружений» деревянно-духовых и звуколиний арфы на фоне статичных педалей струнных, переходящих в скорбный многоголосный хорал. Сам композитор характеризовал мелодию как «свет и грусть» и говорил о том, что эта тема ему очень дорога, поскольку отец прикасался к ней: «Я так вижу облик отца» (из беседы с композитором).

Вторую марийскую тему, которая излагается в коде четвертой части, композитор назвал «сороковиной». Она заканчивает симфонию, противопоставляя своё рефлекслирующее звучание предыдущим трагедийным звукообразам.

Следует подчеркнуть, что обе фольклорные мелодии также окрашены тембром солирующей флейты, звучащей с особенной нежностью и грустью в атмосфере почти полностью «молчащего» оркестра. Однако, если соло первой темы при повторном проведении дополнено подголоском альтов, то вторая фольклорная цитата — это единственный голос в музыкальном пространстве. Одинокая скорбная мелодия охватывает диапазон d-дорийского ниспадающими синкопированными секундовыми ходами, акцентируя звуки «h» и «d» в качестве переменных опор, и заканчиваясь долгим распеванием основного тона на фоне равномерных ударов арфы по открытым струнам в нижнем регистре, изображающих поминальный колокол.

Итак, мы выяснили, что в рассмотренных сочинениях цитирование фольклорного материала выступает как ведущий инструмент создания диалогического дискурса, который, усиливая текстуальную многомерность, способствует органичному интегрированию марийской традиции в художественную парадигму симфоний.

Мы установили то, что, выступая в качестве языкового кода сочинений, фольклорный

материал способствует выстраиванию денотативно-коннотативной системы текста, которая характеризует принадлежность автора к марийской культурной традиции. Используясь в мемориальных сочинениях, фольклорный компонент также становится символом личной трагедии и личной памяти композитора. Цитаты, располагаясь на сильных позициях музыкального текста, определяют тип связей всех элементов системы: они формируют драматургию «сюжета», способствуют выработке композиционной логики и выбору комплекса художественных приёмов, согласующихся с принципами трансформационной поэтики.

Транслируя собственные языковые правила, напевы актуализируют процессы сонастраивания марийской диатоники и авторской лексики, результатом которых, становится сближение фольклорных цитат с технико-стилевыми параметрами современности. В то же время эти процессы приводят к отбору средств, способствующих сохранению интонационного облика напевов и их структурной целостности: здесь прежде всего речь идет о вариационном развитии, изменяющем «фактурный ландшафт» музыкальной ткани, а также о монтажных включениях цитат. Кроме того, оркестровое «переинтонирование» народной песни, отмеченное переводом принадлежащего ей слова в глубинное состояние «несказанности», сопровождается тембровым моделированием напевов, что не только подчеркивает фольклорную специфику напевов, но и выполняет функцию именованности смысла.

По нашему мнению, диалогическое взаимодействие с марийским фольклором в текстах симфонических партитур Эшпая строится на основе стилистического синтеза, являющегося, по В. В. Медушевскому, промежуточным типом диалога, находящимся между моно- и полистилистикой. Его особенность заключается в том, что избранные композитором диалоговые стратегии становятся характерными не только для одного произведения, а проявляются и в других его сочинениях, репрезентируя стиль композитора и его принадлежность марийской фольклорной традиции [22]. Интертекстуальные взаимодействия на основе стилистического синтеза, на наш взгляд, оказываются одной из наиболее мощных межтекстовых стратегий, формирующих концептуальное пространство симфонических опусов Эшпая.

Библиография

1. Эшпай А.Я. Непрошедшее время. Беседы разных лет. М.: Композитор, 2005. 112 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 448 с.
3. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
4. Бранская Е.В., Панфилова М.И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) //Инновационная наука. Т. 1. № 3, 2015, стр. 263–267.
5. Виноградова-Черняева А.Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе //Известия Самарского научного центра РАН, 2009. № 6. С. 1643–1645.
6. Гуляницкая Н.С. О современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2022. 176 с.
7. Никольская И.И. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги //Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 39–46.
8. Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. и науч. ред. Е.И. Гульянц. М.: Сов. композитор, 1988. 310 с.
9. Богданова А.В. Андрей Эшпай: монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1975. 156 с.
10. Брагинская Н.С. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: дис. ... д-ра иск. СПб., 2023. 500 с.

11. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 3: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
12. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
14. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
15. Барт Р. S/Z. пер. с фр. Изд. 2-е, испр. / под. ред. Г. К. Косикова. М.: URSS, 2001. 232 с.
16. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: URSS, 2007. С. 82–141.
17. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
18. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2015. 254 с.
19. Холопова В.Н. Музыкальное содержание // В.Н. Холопова, Н.В. Бойцова, Е. М. Акишина. СПб: Лань: Планета музыки, 2024. 148 с.
20. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах / пер. с фр. Е. Васильевой и др. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.
21. Хасанова А.Н., Орехова А.О. О некоторых особенностях претворения интонаций марийских народных песен в музыке А. Эшпая // Музыка: искусство, наука, практика, 2020. № 4. С. 18–25.
22. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 32–39.
23. Кардаш (Дунаевская) А.Е. Кардаш (Дунаевская) А.Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: дис. ... канд. иск. М., 2008. 265 с.
24. Новоселова (Дунаевская) А.Е. Интонационный облик мира в симфониях Андрея Эшпая // Вестник АХИ. М.: 2017. N 7. С. 84–90.
25. Davidson, D. Inquiries into truth and interpretation. Oxford University Press, 2001. 320 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья «Интертекстуальность как форма диалога в симфоническом творчестве Андрея Эшпая» является междисциплинарным исследованием на стыке музыковедения и прикладной культурологии методом контент-анализа: симфонические произведения Андрея Эшпая рассматриваются в контексте теории межтекстовых связей, предложенной французским литературоведом Жераром Женеттом; рассматриваются различные межтекстового диалога, которые использовал в своих произведениях Эшпай. Статья открывается развернутой теоретической прелюдией, в которой рассматриваются специфические черты симфонической музыки рубежа веков, а также проблема диалога в симфонической музыке, перечисляются типы и функции диалога. В процессе создания теоретических предпосылок своего исследования автор апеллирует к тезисам Лотмана, Барта, Аверинцева, Бахтина, Лосева и др., то есть готовится к рассмотрению конкретных музыкальных произведений Эшпая в широком культурологическом-философском контексте. Выбор в качестве основной теоретической базы концепции межтекстовых связей Женетта автор объясняет следующим образом: «... в соответствии с теорией Женетта, часть сочинений отмечена паратекстуальными связями: они актуализируются через программные названия (такова Вторая симфония «Хвала свету!», Шестая

симфония «Литургическая», Девятая симфония «Четыре стихотворения» и т. д.); через эпиграфы Специфично, что Четвертая симфония отличается гипертекстуальностью, будучи сочинением, производным от балета «Круг» («Помните!»). Метатекстуальность инспирирует взаимосвязи между сочинением «Переход Суворова через Альпы» и оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя», а также Торжественной увертюрой П. И. Чайковского «1812 год» через знаковые цитаты, приобретающие в новом контексте значение культурных и исторических символов с их высокой степенью узнаваемости и способностью вызывать устойчивые ассоциации». Собственно рассмотрение симфонических произведений Эшпая в основном сводится к выявлению использования фольклорных (марийских) мелодий в симфониях Эшпая, что собственно и является примером диалога: «Диалогическое общение с марийским музыкальным материалом.... прежде всего направлены на воссоздание смены пространственно-временного вектора». В общем объеме статьи собственно обращение к конкретным симфоническим произведениям Эшпая составляет меньшую часть относительно теоретического фундамента, многие произведения только перечислены, но не рассмотрены; в то же время это оставляет автору возможность расширения своего исследования в дальнейшем. В заключении автор приходит к обоснованному выводу: «избранные композитором диалоговые стратегии становятся характерными не только для одного произведения, а проявляются и в других его сочинениях, репрезентируя стиль композитора и его принадлежность марийской фольклорной традиции... Интертекстуальные взаимодействия на основе стилистического синтеза....оказываются одной из наиболее мощных межтекстовых стратегий, формирующих концептуальное пространство симфонических опусов Эшпая». Представляется, что автору следовало разделить довольно объемный текст на разделы, тем более что статья содержит значительный процент вводно-теоретического материала; но это замечание не носит принципиального характера, статья выполнена на должном научно-методическом уровне и рекомендуется к публикации.