

НАРТОВСКИЕ АРХЕТИПЫ В МУЗЫКЕ ОСЕТИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Т. Э. БАТАГОВА

Неотъемлемой составляющей российской ментальности последних десятилетий стало комплексное изучение национальных культур. Обновленная научная парадигма характеризуется опорой на широкий культурологический контекст, совмещением исследовательских методов различных гуманитарных специальностей. Осуществляемые в русле названных курсов исследования, в том числе и музыковедческие, не ограничиваются собственными ресурсами и все чаще обращаются к категориям смежных наук. «Возникла необходимость и возможность рассмотреть музыкальное искусство в зеркале многих новых областей знаний и вывести наиболее общую теорию музыки на новый, современный уровень научного исследования» [1,3].

В число осевых понятий, открывающих перед специалистами по изучению национальных культур перспективы новых глубоких выводов и обобщений, вошла категория «художественного образа мира». Рассматривая художественный образ мира, воплощенный в музыке осетинских композиторов XX века, исследователь непременно стал-

кивается с комплексом тем, сюжетов и образов, связанных с национальным героическим эпосом «Нарты». Для осетинского духа нарты — это те вечные образы, что, по словам К. Юнга, «должны привлекать, убеждать, очаровывать, потрясать». Это основополагающие элементы модели национальной культуры, тяга к которым «нормальна, для того они и существуют... Эти образы уложены во всеохватывающую систему мироупорядочивающих мыслей» [2, 101].

Сокровища нартского эпоса, вобравшего в себя многовековые духовные ценности осетинского народа, постоянно привлекают внимание осетинских композиторов. Богатейший мир нартских сказаний, составляющих, по словам В.Ф. Миллера, «самый важный отдел между произведениями осетинского эпического творчества» [3, 243], находит глубокое и разнообразное художественное воплощение в музыке. С первых лет становления профессиональной композиторской школы нартская тема волнует воображение музыкантов, так или иначе воздействуя на основные составляющие их творчества,

включая стилистику, поэтику, жанровые предпочтения.

Одной из репрезентативных в свете поставленной проблемы является область музыкально-сценических жанров. Сюжеты эпических сказаний служили основой музыкально-драматических спектаклей, балетов, опер, визуально-прикладных произведений для композиторов нескольких поколений — от первопроходцев до современников. Характерно, что появление первых национальных музыкально-театральных опусов — музыкальной драмы и балета — было инициировано обращением именно к национальному эпосу «Нарты». Так, в конце 30-х — 1940-х гг. осетинский драматург А. Болаев и московский композитор А. Соколов-Камин совместно работали над балетом «Яблоко нартов», который, по всей видимости, не был завершен. В сезон 1941–42 гг. в Юго-Осетинском театре им. К. Хетагурова режиссером и художественным руководителем театра З.М. Чабиевой была поставлена музыкальная драма композитора Бориса Галаева и драматурга М. Шавлохова «Нарт Батрадз». А через двадцать лет на свет появился балет «Ацмаз и Агунда», созданный композитором Дударом Хахановым на либретто Давида Туаева по мотивам нартовских сказаний. Названные сочинения манифестировали два образно-тематических наклонения — героическое и сказочно-легендарное, ставшие надолго основными и для осетинского музыкального театра, и для трактовки нартовской темы.

В 1940-50-е годы «нартовский» в системе национальных художественных ценностей означало в первую очередь «героический», «доблестный», «отважный». Именно в это время в осетинском искусстве появилось три «Нарта

Батрадза»: драматический спектакль, музыкальная драма и симфония.

Музыкальная драма Б. Галаева «Нарт Батрадз» встала в один ряд с такими любимыми зрителями драматическими спектаклями Северо-Осетинского театра, как «Потомок Сырдо-на» Н. Соколовского (1940) с музыкой Т. Кокойти и «Нарт Батрадз» К. Казбекова, В. Корзуна (1941) с музыкой А. Поляниченко. Как справедливо писал критик, «спектакль «Нарт Батрадз» получился суровым и мужественным, овеянным поэзией молодости и оптимизма. Драматургия, режиссура, мастерство актеров, музыка композитора Б. Галаева, художественное оформление, костюмы и сценография М. Туганова, хореография Г.Габараева заставили зрителя погрузиться в мир древнего осетинского фольклора, почувствовать его красоту и драматизм, его высокую поэтичность и эпическую возвышенность» [5, 15-16].

Спектакли на фольклорно-исторические темы, среди которых были североосетинские «Амран» Е. Бритаева с музыкой А. Поляниченко (1941), «Вождь Багатар» (1941), «Æфхæрдты Хæсанæ» (1945) Д. Мамсурова с музыкой Т.Кокойти и другие постановки, в условиях военного времени трактовались как героико-романтические. Смелость и сила духа героев любимых сказаний оказались созвучны настроениям постановщиков и зрителей, проникнутых идеями патриотизма, самоотверженности, сплочения в борьбе с врагами. Романтическому пафосу действия вторила музыка, основанная на народном песенно-танцевальном мелосе. «Мощью была проникнута музыка спектакля [«Нарт Батрадз». — Т.Б.], в которой А.Поляниченко с большим мастерством использовал народные мотивы» [6, 76].

Поэтику первого завершеного и поставленного на сцене одноактного осетинского балета «Ацамаз и Агунда» Д. Хаханова (1961) определили лирико-романтические и лирико-эпические образы. Не случайно источником балета стало сказание о женитьбе Ацамаза, эпического героя, стоящего, по замечанию В. Абаева, в ряду «знаменитых певцов-чародеев: Орфея в греческой мифологии, Вьянмейнена в Калевале, Горанта в «Песне о Гудруне», Садко в русской былине» [6, 199-200].

Нарт Ацамаз обладает особым статусом в осетинском художественном пространстве. История сватовства к красавице Агунде выдает в Ацамазе не столько воина, сколько поэта, музыканта, творца. Фигура нартовского героя, сконцентрировавшая в себе национальные представления о чудесной преобразующей силе искусства, натолкнула авторов на создание сказочно-эпического произведения, пронизанного поэзией и лиризмом. Лирико-эпическая концепция балета проявилась в опоре на три образно-интонационные сферы: лирическую, лирико-драматическую и жанрово-танцевальную. В первых двух интонационных комплексах, характеризующих заглавных героев, преобладают кантиленные и грациозно-танцевальные лексемы, проявленные особенно отчетливо в сольных и дуэтных номерах — Адажио Ацамаза и Агунды, Вариациях Агунды. Жанрово-танцевальная стихия, основанная на национальных квази-фольклорных интонациях, вбирает в себя преимущественно массовые танцы, в числе которых «Танец девушек», «Танец нартовских юношей», Финал.

Элементы эпико-драматической и эпической драматургии были развиты и воплощены в балетах, написанных по поэмам К. Хетагурова, — двухак-

тном балете Д. Хаханова «Хетаг» (1963) и трёхактном балете Ж. Плиевой «Фатима». По-своему развили и продолжили сказочно-эпические традиции композиторы Х. Плиев в балете «Лесная девушка» (1962), Ж. Плиева в опере «Дети Солнца» (1981), В. Хачатурян в балете «Дочь нартов» (1990), Р. Цорионти в опере-балете «Поляна влюбленных» (1996).

Попыткой создания широкого эпико-драматического полотна стала трехактная опера композитора Татаркана Кокойти на собственное либретто «Нарт Сослан» (1970). Так и не поставленная на сцене национального музыкального театра (известная сегодня по одному фрагменту — весьма популярным куплетам Сырдона), опера, однако, ознаменовала важный этап в художественном освоении нартовских сказаний. Композитор создал масштабное произведение, в котором сказочно-эпический образный мир преломился сквозь призму современности. «Нарты» послужили основанием для размышлений о корнях, историко-мифологическом прошлом, вечных духовных ценностях. Истории о подвигах любимого народного героя Сослана воплотились в произведении, синтезирующем жанровые направления народно-героической, лирико-драматической и эпической оперы.

Композитору было важно показать не только цельность главных героев, благородство их поступков, но и силу народного духа, красоту и своеобразие быта, верований и обычаев. Поэтому наряду с сольными номерами и ансамблями, в драматургии оперы существенную роль играло хоровое начало. В таких номерах, как хор девушек, идущих за водой, хор чертенят, многочисленные хоры нартов, проявились лучшие черты композиторского дара

Т. Кокойти — мелодическая выразительность, эмоциональная сочность, ритмическая изобретательность. Как развернутые народно-жанровые сюиты решены сцена свадьбы Сослана из первой картины I действия и сцена на нартовском ныхасе из второй картины I действия. В основе песенно-танцевальных номеров лежат как известные фольклорные напевы и наигрыши, например, «Ханты цагъд», застольная «Аникъойы зарæг», так и удачно стилизованные автором оригинальные мелодии. В целом музыкальный язык сочинения опирается на синтез осетинского фольклора, профессиональной национальной музыки и оперной классики XIX — первой половины XX века.

На принципиально новый уровень сценического понимания / воплощения национального героического эпоса выходят музыканты послевоенного поколения, родившиеся в конце 40-х — начале 50-х годов. На исходе тысячелетия, когда в мировом искусстве окрепли позиции мифологизма, осетинские композиторы обратили свои взоры к мифологической составляющей эпоса. Нартовский эпос, дающий, по мнению исследователя, «благодатный материал для двухаспектного комплексно-эзегетического подхода» [6, 213], теперь осмысливается в свете весьма актуальной проблемы взаимосвязи музыки и мифа. Обращаясь к эпосу как к мифу, желая «услышать в нём голос далёкого и более мудрого прошлого» [3, 94], композиторы чувствуют невозможность воплощения своих фантазий и замыслов в рамках традиционных театральных форм, в частности, оперы, с её сюжетной прямолинейностью и событийной конкретикой. Эпос, ставший, подобно мифу, «носителем собственной истины, недоступной рациональному объяснению» [7, 94], потребовал созда-

ния оригинальных, исполненных символистского смысла, музыкально-сценических жанров.

Не удивительно, что мифопоэтическое прочтение эпоса ведётся композиторами в русле собственного мифотворчества, осуществляемого нередко в соавторстве с художниками-единомышленниками. Примером подобных исканий стало музыкально-обрядовое действие Ж. Плиевой «Арвайдæн» («Небесное зеркало») для одноимённого обрядового театра, руководимого художницей В. Ходовой. Здесь нет прямых нартовских цитат или коллажей, однако в концепции действия просматривается идея художественного освоения/воссоздания архаичного мира, в котором фольклорное, обрядовое неразрывно с мифоэпическим. Хронотоп действия «Арвайдæн» внеисторичен, но вполне реален. Герои безымянно-символичны, и вместе с тем конкретны, совсем как нарты, которых, по мысли Ж. Дюмезиля, «осетины представляют себе ... существами сверхъестественными и в то же время горцами на свой лад» [8, 10].

Индивидуально яркий музыкальный язык Жанны Плиевой необычен, бросок, впечатляет переплетением-игрой стилей — актуального (в традиционно-академической и электронной версиях) композиторского, архаичного фольклоризованного и современного эстрадно-рокового. Постановка оказалась небесспорной, но всё же достаточно органичной, переплавившей в единое целое художественную идею, её креативное воплощение, энергетически наполненное исполнение. Синтез талантливой музыки и остальных новаторских составляющих обрядового действия, включающих сценографию, исполнение, хореографию, обеспечили ему успех и признание.

Новые аспекты раскрытия нартовской темы сумела выявить Жанна Плиева в музыке к анимационному фильму «Волшебная свирель». Неожиданным предстало в музыке соединение двух начал — лирики и героики, что было спровоцировано и замыслом режиссера, и спецификой визуального жанра. Композитор шла вслед за режиссером М. Тумелей и художником Д. Суриновичем, разделившим художественное пространство анимационного фильма на два мира героический и лирический. Музыкальной реализацией данного структурно-образного деления явилась бинарная оппозиция двух осетинских танцев — симда и хонги. В осетинской культуре эти танцы издревле выполняют функцию архетипических моделей, ассоциирующихся с комплексом вполне определенных образов и смыслов. Симд — это массовый танец, демонстрирующий мощь духа, «сохранивший характер мистерии даже сегодня, когда в нем «магическая сторона начинает уступать свои позиции зрелищности» [9,176].

Изначальная функция танца, бывшего когда-то мужским, заключалась в том, «чтобы отвести беду и вселить в воинов силу и веру в удачу» [9,175].

Именно поэтому символом воинственного мира нарта Сослана Ж. Плиева избрала группу интонаций и ритмов, опирающихся на лексемы фольклорного симда. Мир лирических образов — нарта-музыканта Ацамаза и его невесты, красавицы Агунды, — также характеризуется народно-танцевальной мелодикой. Только в её основе — интонации хонги, единственного по-настоящему лирического осетинского народного парного танца. Создавая точные и выразительные музыкальные портреты анимационных нартовских героев, Жанна Плиева не случайно использо-

вала лексемы фольклорно-танцевального генезиса. Осетинские танцы симд и хонга отвечают культурологическим представлениям о том, что «танец — есть игра идеями, перебрасывание конфигурациями мирового пространства, жонглирование измерениями бытия» [10, 86-87].

Эпическое у осетинских композиторов связано не только с конкретными темами и сюжетами, но с традиционными национальными представлениями о нартовском как о чем-то замечательном, выдающемся, достойном. Образно-эмоциональное содержание одной из самых популярных в Осетии симфонических миниатюр — «Симды фæз» А. Кокойти — окутано шлейфом разнообразных нартовских коннотаций. Танцевально-симдовый образ, с его мелодической грацией, непрерывностью развития, ритмической моторикой, легкостью и стремительностью движения, одновременно радостен и горделив, строг и красив. Характер музыки и ее название связаны с длинным понятийным рядом, включающим представления о чем-то подлинно осетинском, национальном, лучшем, достойнейшем, праздничном и т.п. Название пьесы — «Симды фæз» («Площадь симда») — в национально-культурном контексте воспринимается не как «метафора, а обозначение направленности ее смысла и образного строя» [11, 869].

Давая своей оркестровой пьесе столь емкое название, композитор А. Кокойти интуитивно почувствовал, что между музыкой и названием возникнет ассоциативная связь, означающая «нечто, что введено внутрь произведения как тема, как смысл, как образный строй и так далее» [11, 869].

К концу XX века обнаруживается тенденция все более расширительного понимания осетинскими композитора-

ми национально-эпического. Возникают произведения, трактующие нартовское как нечто величественное, связанное с героикой, уходящей в древнюю и славную историю народа. Таковы симфоническая поэма «Нарты» Л. Ефимцовой (1974), поэма «Нарты» для струнного оркестра Д. Дзлиевой (1999). Таков «Нартовский гимн» для смешанного хора, оркестра и органа Ж.Плиевой (1992) с его величественной красотой, мощью и горделивостью. Таковы электроакустические фрески «Аланы», написанные на основе музыки к одноименному спектаклю Юго-Осетинского драматического театра (1993). Шесть частей электроакустических фресок — «Шествие», «Мираж», «Празднество», «Молитва», «Allegretto», «Сборы. Ритуальный пляс. Битва» — погружают слушателя в атмосферу истории, борьбы, воинско-рыцарской аланской славы.

Спектакль «Аланы» по исторической драме В.Ванеева повествовал о средневековой Алании X века и был поставлен режиссером Т. Дзудевым в необычном абстрактно-современном ключе. Отсутствие реалистических изобразительных декораций, воспринимаемое в рамках эстетики условного эпического театра, компенсировалось выразительностью актерской игры/пластики/мимики, экспрессией сценических ситуаций и «участием» в драматическом действии музыки. Музыка Ж. Плиевой выстраивала структуру и темпоритм спектакля, создавая яркие, контрапунктирующие игровым пластически-визуальным, образы «неистовых аланов» [12, 46]. Суровая красота эпико-героических, архаичных построений увертюры и интерлюдий вводила в атмосферу древней и славной истории Аланского царства. Рыцарственные танцевальные в духе симда и хонги, а также торжественные, гимнические мелодии созда-

вали экспрессивное смысловое поле. Сценическое действие динамизировалось выразительными военно-музыкальными эпизодами — царственными фанфарами, призывными сигналами и взрывной барабанной дробью. Изобретательные шумовые описания военных схваток, битв, скачек, природных стихий выполняли функцию звуковых декораций, усиливающих эмоциональное напряжение. Когда-то Г. Товстоногов предложил простую формулу, характеризующую качество театральной музыки: необходимо убрать музыку из действия и проверить, состоится ли спектакль. Воображаемая проверка по Товстоногову приводит к мысли об идеальном композиторском решении, ибо без музыки Жанны Плиевой полноценный спектакль «Аланы» не состоялся бы.

Отражение нартовской тематики в инструментальных жанрах — симфонических, камерных — тесно связано с программностью, предоставляющей авторам широкие возможности воплощения национально-музыкальной специфики. Трактовка понятия «нартовское», вбирающего в себя несколько смыслов, претерпевает в сознании композиторов разных поколений определённые трансформации. Первоначально и довольно долгое время категория нартовского мыслилась как синоним национально-осетинского. Не случайно Виктор Долидзе, создавая в 1926 году сюиту «Осетинские песни и танцы», включил в неё пьесу «Марш в стране нартов», ставшую одной из первых в осетинской музыке программных пьес. Лишенная фольклорных и каких бы то ни было других этнических черт, пьеса все-таки замысливалась автором как национальная: торжественно-эпическая, героическая, то есть осетинская по духу.

Одночастная программная симфония «Нарт Батрадз» появилась на свет в 1949 году как дипломная работа выпускника Ленинградского музыкального училища Ильи Габараева. Первое в ряду программных симфонических «нартских» сочинений, эпико-драматическое произведение Габараева было проникнуто духом борьбы и героики. Симфония «Нарт Батрадз» отразила сложные настроения времени, когда жизнеутверждающие, победные чувства смешивались с горечью и болью от потерь военных лет. Именно о таких чувствах говорил Сергей Прокофьев в послевоенные годы: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого изнасесть незалеченные раны: у одного погиб близкий, другой потерял здоровье.... Об этом не следует забывать» [13,184]. Одночастная студенческая симфония И. Габараева по сути была близка многочисленным симфоническим поэмам, появившимся в советской музыке в 40-50-е годы. Это «была серия симфонических поэма—сочинений с конкретной или обобщенной программной направленностью. Многие из них явились откликом на события Великой Отечественной войны, посвящались ее героям» [14,181]. Еще одной чертой симфонических поэма и национальных жанрово-эпических симфоний тех лет была «опора на особенности локального фольклорного колорита (ладогармонические, ритмические, фактурные, структурные)», которые «прежде всего создавали ощущение первозданной свежести, новизны» [14,184].

Отдавая дань эпическим сюжетам как истинно национальным, осетинские композиторы нередко обращались к жанрам программной инструментальной сюиты. В инструментальных сюитах и циклах (например, в пятичастной оркестровой сюите «Нартские

картины» А. Поляниченко) композиторские замыслы реализуются в музыке с сюжетным, картинным, портретно-психологическим типами программности, воздействующей на образный строй, систему контрастов, музыкальный язык, структуру, драматургию и прочие художественно-выразительные решения. Элементы этнопоэтики закреплены в названиях, не оставляющих сомнений для слушателя, знакомого с осетинским эпосом. Между музыкальным содержанием и названиями возникает ассоциативная связь, и «пусть она слабая, все равно это не метафора, это обозначение того, что есть в произведении» [11,869]. Например, не случайно так подробно называет каждую пьесу из серии фортепианных сюит «Нартский эпос» Р. Мамиев: «Нарты в походе», «Сырдон действует и выручает нартов», «Девушки в плену у уаигов», «Наказы Шатаны» и т.п.

Наследником композиторов-романтиков выступает в своих программных фортепианных произведениях Тамерлан Хосроев. Авторский замысел накладывает отпечаток на образно-эмоциональное и композиционное решение, драматургию его увертюры для двух фортепиано «Сказания нартского эпоса» (1994). Прототипами основных, по-театральному ярких, броских музыкальных тем увертюры стали герои и эпизоды известных осетинских эпических сюжетов. В частности виртуозно-концертный характер изложения материала, соревновательно-соподчиненные взаимоотношения двух роялей, ямбическая энергия ритма, боевой дух и стремительная моторика движения-скачки главной партии, лиризм, женственная мягкость и кантиленность темы побочной партии, звукоизобразительность «водно-струящегося» центрального ре-бемоль мажорного эпизода

оркестра Д. Дзлиевой, фортепианная пьеса «Маленький нарт собирается в поход» А. Макоева.

Особая притягательность художественного смысла-архетипа пира/праздника порождает достаточно регулярное появление в осетинской музыке как программных, так и внепрограммных произведений, связанных с песенно-танцевальной жанровостью. Архетипическая ситуация пира/праздника обладает столь устойчивыми и характерными нартскими коннотациями, что эпическая тема без особого труда «прочитывается» в произведениях самых разных жанров и форм. Случается это вне зависимости от того, заявлена нартская тема в названии/словесном тексте/сценической ситуации, как, например, в композиции «Пир нартов» для духового оркестра Н. Фарниевой, хоре «Нæртон фысым» Б. Галаева, музыке к спектаклю «Пир нартов» А. Макоева или нет, как в оркестровой миниатюре А. Кокойти «Симды фæз» («Площадь симда»), финале Четвертой симфонии З. Хабаловой.

Характерным примером индивидуально-музыкального прочтения сказаний о нартах, воспроизводящего этнические архетипические смыслы-ситуации, является оркестровая сюита Тотурбека Хосроева «Симфони-

работ две историко-этнографические (№3 — «Солнце — вестник тревоги», №4 — «Цоппай») и три, являющиеся иллюстрациями нартского эпоса. Образы тугановских рисунков и картин выстраиваются автором в единый художественно-культурный ряд, где этнографическое становится продолжением фольклорно-мифологического. Пять частей сюиты — это оркестровые миниатюры, две из которых (первая и третья) отражают общие впечатления от картин, их эмоциональные состояния и настроения.

Первая часть сюиты — «Создание двенадцатиструнной осетинской лиры» — основана на четырнадцатизвучной (иногда семнадцатизвучной) музыкальной фразе, являющейся по замыслу автора инструментальной передачей горестной речитации-возгласа Сырдона-отца, в один день потерявшего своих сыновей и сделавшего из их останков арфу. «О, мæнæ мын цы бакуыстой ацы нæртон адæм!» («О, что сделали со мной эти нарты!») — этот плачевный возглас пронизывает всю музыкальную ткань оркестровой пьесы (пример №2). Горестная, с хроматическими нисходящими интонациями и изломанным ритмом фраза создает мрачное, трагическое настроение.

Пример №2



ческие эскизы по картинам Махарбека Туганова» (1980, 1996). В своём произведении композитор обращается к творчеству выдающегося осетинского художника, выбирая из всех его

Плачущий возглас Сырдона повторяется в разных тембровых обликах, динамически усиливается и уплотняется в соответствии с композиционной идеей оркестрового крещендо. Однако,

дойдя до кульминации, волна фактурного нарастания и эмоционально-психологического сгущения разрешается ладово просветленным до мажорным трезвучием оркестрового tutti, словно напоминающем о катарсическом преодолении в творчестве жизненной трагедии.

Нисходящие интонации плача, с «всхлипывающими» малосекундовыми форшлагами, пронизывают третью часть сюиты «Солнце — вестник тревоги». Эта музыкальная зарисовка является своеобразной иллюстрацией к полной трагизма картине М. Туганова.

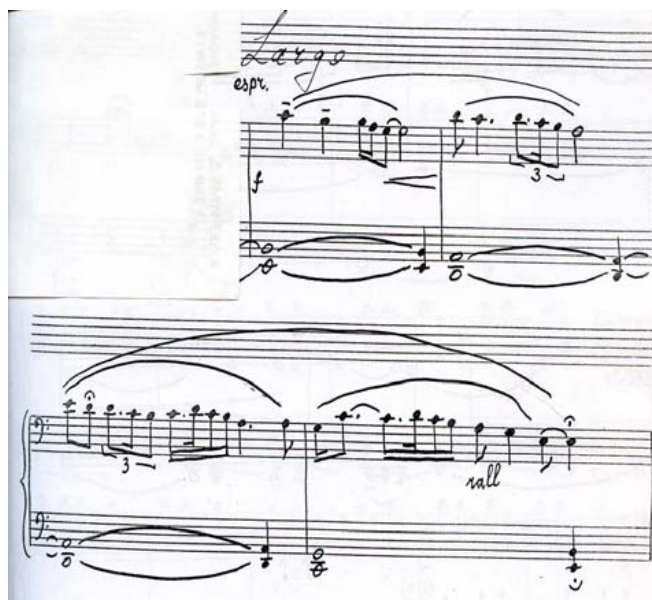
Яркий контраст трагическим «плачевым» номерам «Симфонических эскизов» составляют три другие части. Здесь композитор достигает художественного параллелизма с внемузыкальными образами через сочные жанровые танцевальные зарисовки. По-разному, в зависимости от художественно-смыслового контекста, звучит симфония во второй и двух финальных частях. В оркестровой картинке «Ацамаз играет на свирели» (№ 2 сюиты) строгая красота мелодии массового танца оттеняется пасторально-пастушьими зарисовками вступления и заключения. Интересно решен композитором «Цоппай» (№ 4) обрядовый танец вокруг убитого молнией человека. Амбивалентность композиторского танцевального образа восходит к двойственности его изначально-традиционного смысла. С одной стороны, танец был связан с гибелью человека, с другой, — «смерть пораженного молнией в народе считалась особой милостью неба, и оплакивать покойника ни в коем случае не полагалось» [15, 5]. Отсюда сочетание в музыке таких качеств, как внушительность изложения, в частности, оркестровая мощь тройного состава, плотность фактуры, использование специфиче-

ских тембров и выразительных приемов (расширенная группа ударных, грозные мелодические тираты-молнии громовержца Уацилла) и свойственная ритуальным танцам простота мелодики, ритма, гармонии, структуры. Достойным финалом сюиты служит пятая часть — «Пир нартов», в которой идея торжества и ликования проведена последовательно на всех музыкально-технологических уровнях — от мелодического, с включением известных фольклорно-обрядовых мелодий (например, застольной «Айс æй, аназ æй»), до темброво-фактурного, темпового, драматургического.

Самобытно трактуется национально-эпическая тема Жанной Плиевой в сочинениях, названных подчеркнуто определенно: «Из эпоса» (фортепианная пьеса, пример №3), «Из героического эпоса» (третья часть хорового цикла «Слышу..., умолкло»), «Из осетинского эпоса» (вокальный цикл). Здесь эпическое напрямую предстает как историко-героическое. Исследователи нартовского эпоса не раз отмечали, что «в нем многообразно и причудливо сочетаются и переплетаются мифы и история», что народный эпос способен «к адаптации и абсорбции элементов той исторической действительности, в которой ... бытует в данный момент» [6, 213]. Нартовские герои для Ж. Плиевой — не сказочные полубоги, а реальные люди-богатыри, предки тех осетин, что были воспеты в народных песнях. Поэтому не удивительно, что эпическое композитор связывает с миром осетинской героической песни. Вступительный/заключительный разделы фортепианной пьесы «Из эпоса» (1989) и хоровая миниатюра «Из героического эпоса» (1989) выдержаны в стилистике осетинской героической песни, с ее метроритмической свободой и нерегу-

лярностью, двухголосно-трехголосной, бурдонного типа фактурой, разделением голосов на сопровождающие, протяжно-«хоровые» и речитативный, «солирующий» (пример №3).

Пример №3



музыкально-языковые поиски в области хоровых жанров. Отображая один из самых драматичных нартовских сюжетов в композиции для смешанного хора «Бальсагово колесо», композитор Тамерлан Хосроев добивается образной

конкретизации через элементы звукоизобразительности и прием обобщения через жанр. Хоровая миниатюра делится на две контрастные части: быструю (Allegro), основанную на оstinatном повторении трихордовой попеvки, ритмически упругую, имитационно-полифоническую, и медленную (Lento) хоральную, а cappella. В первом разделе хоровыми звукописными приемами (интонирование согласных на неопределенной высоте, возгласы «эй», «гъей»), методами ритмического учащения, имитационной полифонии, использова-

нием оstinатных звукоизобразительных ударов металлофона воссоздается картина движущегося с постепенным ускорением колеса (пример №4).
Своеобразной поэтизированной «реконструкцией» древнего песенного памятника, несущего мощный заряд энергии, сохраняющего национально-генетическую память, воспринимаются аллюзии на жанр героической песни в вокальном цикле Ж. Плиевой «Из осетинского эпоса» для тенора, сопрано с фортепиано в трёх частях» (1977).

Своеобразной поэтизированной «реконструкцией» древнего песенного памятника, несущего мощный заряд энергии, сохраняющего национально-генетическую память, воспринимаются аллюзии на жанр героической песни в вокальном цикле Ж. Плиевой «Из осетинского эпоса» для тенора, сопрано с фортепиано в трёх частях» (1977).

Пример №4

Обращение композиторов к героическому эпосу «Нарты» становится источником не только инструментальной программности, но провоцирует авторов на



Вторая часть — это хоровое оплакивание нартовского героя Сослана, выраженное в трагическом си-бемоль минорном, тихом, медленном, бестекстовом хорале (пример №5).

Пример №5

социаций, особому эмоциональному характеру музыкального содержания. Такова, в частности, «Третья осетинская рапсодия» И.Габараева, в которой определение «осетинская» увязывается композитором, а за ним и слушателями,

Обладающая мощным этнохудожественным потенциалом, эпическая тема находит впечатляющее претворение и в непрограммных, не связанных с музыкальным нарративом или визуальнотеатральными образами, сочинениях. Нартовские образы, прямо не заявленные в названии, угадываются слушателем благодаря семантике использованного композитором фольклорного материала, богатству его образных ас-

с архаичными нартовскими образами. В рапсодии в качестве основной темы композитором разрабатывается одна из широко известных фольклорных мелодий, известных под названием «рагон симд» («старинный симд»), или «нæртон симд» («нартовский симд»). Впервые этот наигрыш звучит затаенно, сдержанно в исполнении фagота соло (пример №6).

Пример №6

Композиция (оркестровые вариации) и драматургия (оркестровое crescendo) рапсодии словно вырастают из идеи нартовского танца, выраженной в сказаниях словами «симд стынги» («симд усилился»). Как пишет В.И. Абаев, «это выражение дает основание думать, что танец начинался в медленном темпе, и, постепенно ускоряясь, достигал такой бурной силы и стремительности, что более слабые участники рисковали в нем целостью своих

конечностей и даже жизнью» [6,227]. Старинная симдовая мелодия звучит, многократно повторяясь, поднимаясь из низкого регистра (сначала мелодию ведёт фагот соло, затем английский рожок, далее — кларнет и т.д.) в верхний, фактурно уплотняясь (сначала проводится у отдельных инструментов, затем у группы, далее — tutti), динамически усиливаясь от *p* к *fff*, ритмически увеличиваясь (пример №7).

Пример №7

The musical score for Example No. 7 is presented in three systems. The first system (measures 21-47) features a woodwind ensemble (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings, all playing a melodic line marked *sim.* (similando). The second system (measures 48-64) includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba, with the Horns and Trumpets playing a harmonic accompaniment marked *a2*. The third system (measures 65-81) features the strings playing the same melodic line. The score is marked with *Allegro* and *sim.* throughout, and the dynamics range from *p* to *fff*. The tempo is marked *Allegro* and the dynamics range from *p* to *fff*.

Менее чем за столетие молодая осетинская композиторская школа прошла универсальный эволюционный путь «от цитирования и обработки народных песен и танцев, через более свободно творчество, вдохновленное национальными сюжетами и картинами родной природы, — к более трудному и ответственному симфонически-обобщенному выражению национальных идеалов вне цитат и программно-сюжетной обусловленности» [16,246]. Нартовская тема, всегда актуальная, никогда не исчезающая из национального композиторского сознания, в XXI веке вышла на новый виток своего музыкального воплощения. Уровень профессионализма музыкантов конца XX — начала XXI века таков, что им уже не интересно следовать конкретным эпическим сюжетам, живописать героические подвиги, чудесные картины природы или портреты могучих нартов. Творческую фантазию молодых композиторов стимулируют нартовские архетипы, каждый из которых, говоря словами К. Юнга, «уже не персонифицирован, но выражен типичными ситуациями, местами, средствами, путями и т.д., символизирующими типы трансформации... Они ровно настолько являются настоящими символами, насколько они многозначны, богаты предчувствиями и в конечном счете неисчерпаемы» [2,125-126].

Нартовские архетипы, являющиеся «переживанием образа и через образы» [2,126], вдохновили выпускницу Московской консерватории Нину Фарниеву на создание произведения «Аза-бæлас» для большого симфонического оркестра (2006), поэтика которого ассоциативно (через название) связана с одним из самых красочных, эмоциональных и действенных ска-

заний национального героического эпоса. Название композиции — «Аза-бæлас» — дает основания предположить, что в сочинении в той или иной форме воплощена мифопоэтическая программа. Однако в сочинении нет последовательной и подробной сюжетно-картинной и портретной иллюстративности, а есть сложные эмоционально-понятийные и ассоциативные музыкальные образы. Оркестровое произведение напоминает средневековую фреску, в которой, словно по мановению волшебной палочки, начинают оживать несколько разрушенных временем, но необычайно выразительные символические образы. Проходящие одна за другой, постепенно наплывают друг на друга темы-разделы концентрической композиции. В рождающихся из тишины и уходящих в тишину вступительном и заключительном разделах, с их напевно-подголосочной фактурой, перекличкой голосов деревянных духовых и струнных инструментов, в основных разделах, с их воинственно-пунктирными кличками меди, пробивающейся сквозь педали протяжных созвучий струнных и дерева, в центральном, плотно оркестрованном хоральном эпизоде узнаются символы-архетипы сказителя, боя/ скачки/балца, Царства мертвых.

Художественный, как и «национальный, образ мира сказывается в пантеонах, в космогониях, просвечивает в наборе основных архетипов-символов в искусстве» [10,10]. В осетинском искусстве и художественной культуре такими архетипическими символами миропонимания являются герои, сюжеты и образы нартовского героического эпоса. Нартовская тема, словно на генетическом уровне заданная осетинским музыкантам, становится одним из яр-

чайших средств этнохудожественной выразительности инструментальных и вокально-хоровых произведений. В области музыкально-сценических жанров обращение композиторов к нартовской

тематике способствовало утверждению их этнокультурной самоидентификации, становлению национально неповторимого музыкально-драматического, балетного и оперного жанров.

-
1. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
 2. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Архетип и символ. М., 1991.
 3. Миллер В.Ф. Черты старины в сказаниях и быте осетин // Миллер В.Ф. В горах Осетии. Владикавказ, 1998.
 4. Шавлохов М.М. Борис Цховребов. Цхинвал, 1989.
 5. Кариаева Т., Литвиненко М. Северо-Осетинский драматический театр. Орджоникидзе, 1960.
 6. Абаев В.И. Нартовский эпос осетин // Абаев В.И. Избранные труды: Религия, фольклор, литература. Владикавказ, 1990.
 7. Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
 8. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1977.
 9. Уарзиати В. Праздничный мир осетин. Владикавказ–Москва, 1995.
 10. Гачев Г. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М., 2007.
 11. Михайлов А.В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. М., 1997.
 12. Бахрах Бернард С. Аланы на Западе. М., 1993.
 13. Нестьева М.И. Сергей Прокофьев. М., 2003.
 14. Долинская Е.Б. Симфоническое творчество 40-х и 50-х годов // История современной отечественной музыки. Вып. 2. М., 1999.
 15. Туганов М.С. Осетинские народные танцы. Цхинвал, 1988.
 16. Крауклис Г.В. Романтический программный симфонизм. М., 2007.