

**Самбриш Елена Юрьевна** – кандидат искусствоведения, доцент департамента «Музыковедение, композиция и джаз», Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Республика Молдова).

**Sambrish Elena Iu.**, Candidat of Arts Criticism (PhD), Associate Professor, Department of Musicology, Composition and Jazz, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Republic of Moldova).

## **Звездное небо и моральный закон: художественные коды кантовского концепта в музыке В.А. Беляева**

В статье исследовано проявление концептуализма в современной музыке. Концепт трактуется как художественно-смысловой код произведения, имеющий культурно-философскую проекцию. Он представляется не жесткой схемой, а гибкой моделью или мифологемой, допускающей многоплановую трактовку. В качестве подобного концепта трактуются космогонические идеи, насчитывающие в музыке длительную историю. В данном случае они выражены идеей И. Канта о взаимосвязи космоса и человека, устанавливающей равенство моральных законов и законов вселенной.

Реализация этой идеи рассмотрена на примере трех инструментальных сочинений 2012–2019 гг. современного композитора Республики Молдова Владимира Беляева. В одном из них в заглавии автор цитирует И. Канта – «...Und der Schtternenhimmel über uns...» («...И звездное небо над нами...») для симфонического оркестра. Два других произведения воплощают данную мысль завуалированно: «Passion-XXI» для симфонического оркестра и органа и «Concert pentru un compozitor» («Концерт для композитора») для ансамбля инструментов. В результате образуются разные художественные решения: первое произведение олицетворяет собой гимн вселенной и человеку, во втором идея гармонии между человеком и космосом воспринимается трудно достижимой, но страстно желаемой, в третьем она показана в хрупком равновесии.

«Passion-XXI» синтезирует множество идей, воплощая концепт двоемирия, концепт пути. Он наполнен сложной семантикой, содержит цитаты И.С. Баха, музыкально-риторические фигуры, символ креста, лейтмотив SOS. Жанровый гибрид соединяет черты симфонии, концерта, пассиона. «Концерт для композитора» – камерный концерт – преломляет концепт единства макро- и микромиров. Уникально воссоздание фигуры композитора в трех ипостасях: как автора биографического, автора-творца и автора художественного.

«...И звездное небо над нами...» – симфоническая поэма, подводящая итог философским исканиям. Хотя по многим критериям данные произведения различны, они образуют своеобразный макроцикл, объединенный общей идеей, поскольку преломляют единый художественно-поэтический код о неразрывной связи человека и космоса.

**Ключевые слова:** концептуализм в музыке, художественный код, концепт, философские идеи И. Канта, творчество В. Беляева, пассион, концерт.

## **Starry Sky and Moral Law: Artistic Codes of the Concept by I. Kant in Music by V.A. Belyaev**

The article examines the manifestation of conceptualism in contemporary music. The concept is interpreted as the artistic and semantic code of the composition, which has a cultural and philosophical projection. It is presented not as a rigid scheme, but as a flexible model, or a mythologeme that allows for a multifaceted interpretation. Cosmogonic ideas that have a long history in music are interpreted as such a concept. In this case, they are represented by I. Kant's idea of the relationship between space and man, establishing the equality of moral laws and the laws of the universe.

The implementation of this idea is considered on the example of three instrumental compositions from 2012–2019 by contemporary composer of the Republic of Moldova Vladimir Belyaev. In one of them, the author quotes I. Kant in the title: «... Und der Schtternenhimmel über uns ...» («... And the starry sky above us ...»), for a symphony orchestra. The other two embody this idea in a veiled way – «Passion-XXI» for symphony orchestra with organ and «Concert pentru un compozitor» («Concert for a Composer») for an ensemble of instruments. As a result, different artistic solutions are formed: the first work personifies the anthem of the universe and man, in the second the idea of harmony between man and the cosmos appears to be difficult to achieve, but passionately desired, in the third it is shown in a delicate balance.

«Passion-XXI» synthesizes many ideas, embodying the concept of a double world, the concept of a way. It is filled with complex semantics, contains quotes by I.S. Bach, musical rhetorical figures, the symbol of the cross, SOS leitmotif. Genre hybrid combines the features of a symphony, concert, passion. «Concert for a Composer» is a chamber concert that refracts the concept of the unity of the macro- and microworld. The embodiment of the figure of the composer in three forms is unique - as a biographical author, an author-creator and an artistic one.

«... And the starry sky above us ...» is a symphonic poem summing up the philosophical quest. Although the works are different by many criteria, they form a kind of macrocycle, united by a common idea, since they refract a single artistic and poetic code about the inextricable connection between man and the cosmos.

**Keywords:** conceptualism in music, artistic code, concept, philosophical ideas of I. Kant, works of V. Belyaev, passion, concert.

DOI: 10.25791/musicology.3.2022.1241

## Введение

Невероятная этическая мощь заключена в знаменитом высказывании И. Канта: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – *звездное небо надо мной и моральный закон во мне*» [1, 562–563]. И хотя эти слова были написаны более двухсот лет назад, они по-прежнему притягивают внимание. В них утверждается универсальная связь космоса и человека, опирающаяся на единые законы, где мир только тогда обретает целостность и гармонию, когда в центре его находится высоконравственная личность. Так вселенная и человек становятся продолжением друг друга – макромир отражается в микромире.

Мысль И. Канта нашла отражение в искусстве, например, в русской лирике рубежа XIX–XX веков (Вяч. Иванов, Д. Мережковский), в современной поэзии (Ф. Искандер)<sup>1</sup>. Не осталась в стороне и музыка: демонстрируя собственный подход при обращении к философским идеям, композиторы наделяли произведения определенным художественно-поэтическим кодом – индивидуальным концептом, дававшим ключ к пониманию замысла.

### Космогонические идеи и концептуальность в музыке

Воплощение космогонических установок имеет в музыке давнюю традицию, продолжающуюся и в наши дни<sup>2</sup>. «...Сама эта связь между звездами в небе и человеческими делами в сознании людей присутствует давным-давно и достаточно тривиальна» [2, 23], например, можно вспомнить астрологические предсказания, востребованные на протяжении тысячелетий. Люди всегда сверяли свои дела с «указаниями» звезд, но лишь у И. Канта нравственность человека уравнилась по значению с космическими законами, что придало его мысли высочайший этический накал.

В музыке подобные идеи отражаются опосредованно ввиду ее особого статуса – внепонятности, отсутствия словесной конкретности. Здесь гармония мирового порядка нередко сопряжена с магией числа, поэтому композициям, по словам И. Снитковой, свойственны «философское созерцание, теоретическое рассуждение, вычисление», а сами произведения воспринимаются как «идея, философско-математический трактат, теорема, звуковая "тайнопись", "книга", "храм"» [4, 20], им соответствует «концептуально-символическая парадигма искусства» [4, 21].

Опору на философские идеи демонстрирует современный концептуализм. Г. Григорьева пишет: «Концептуальный аспект произведения – это его *новая программность*, под которой подразумевается любой характер "направляющего" авторского пояснения. В отличие от программности в ее старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает, прежде всего, некий код для "организации смысловой формы музыки"» [5, 28]. С. Лаврова уточняет: «Философские концепты представляют собой "коды" реальности-представления. И анализ этих "кодов" позволяет составить общую картину художественного смысла, дешифруя их» [6, 19].

В целом, концепт являет собой особую модель, «ячейку ментальной культуры» (С. Лаврова), которая, будучи положенной в основу произведения, становится его художественно-поэтическим кодом. Концептуализм нередко объясняется как постфилософская практика<sup>3</sup>, а сам концепт трактуется многопланово: не как жесткое предписание, а как мифологема или ментальная проекция, обладающая определенной семантикой<sup>4</sup>. Приобретая «культурную открытость», концептуализм, «с одной стороны, дает уже известным сюжетам и идеям современное решение, с другой – возвращает зрителя, читателя, слушателя к серьезным, масштабным вопросам и концепциям, стремясь найти ответ на нерешенные проблемы, тем самым наделяя их культурфилософской перспективой» [10, 9].

Возвращаясь к космогоническим идеям и определяя мысль И. Канта как одну из концептуальных моделей, подчеркнем, во-первых, ее яркую художественную форму, содержащую выразительную метафору, во-вторых, сильную нравственную интенцию, что вместе сообщает ей суггестивную заряженность. Последняя передается и произведению искусства, созданному на ее основе. В культуре поставангарда с его преобладанием иронии, сарказма, горького размышления над несовершенством мира, подобные сочинения особенно выделяются своим положительным идеалом. Образы хаоса и разрушения отступают перед идеей великой гармонии между человеком и вселенной – пусть трудно достижимой, но страстно желаемой.

Пути реализации такого концепта в современных сочинениях многообразны. Рассмотрим три работы известного композитора Республики Молдова Владимира Анатольевича Беляева (р. 1955): «... Und der Schternenhimmel über uns...» для симфонического оркестра (2018), «Passion-XXI» для симфонического оркестра и органа (2012) и «Concert pentru

un compozitor» для ансамбля инструментов (2015, 2-я ред. 2019). Хотя по многим критериям произведения различны, их художественно-поэтические коды объединяет концепт взаимосвязи космоса и человека, а в заглавии первого из них цитируются слова И. Канта.

### Воплощение мирового порядка

«...Und der Schternenhimmel über uns...» («...И звездное небо над нами...»)⁵ транслирует частично измененное высказывание философа, однако идея предельно обнажена. Очевидно, она формировалась постепенно, поскольку из трех композиций это самая поздняя по времени создания. Сочинение не снабжено жанровым указанием, но близко одночастной программной симфонической поэме или картине. Драматургическая линия представляет единое нарастание и приводит к итоговой кульминации, провозглашающей величие и непоколебимость гармонии вселенной и человека.

В начальном разделе показано бескрайнее звездное небо. Тихие звоны треугольника и подвешенной тарелки, тающие «переливы» гlockenspiel, *tremolo* вибратона, *glissando* высоких трубчатых колоколов передают завораживающие краски космоса. Огромное пространство, пустынное и далекое, постепенно наполняется небесными телами – тусклыми и сверкающими, мелкими и массивными. Это звезды, планеты, кометы, астероиды, разные по объему, массе, скорости, – мы словно погружаемся в глубины вселенной. Появляются протянутые флажолеты у двух скрипок в высочайшем регистре, к ним постепенно присоединяются остальные струнные. Выстраиваемый квинтовый аккорд приобретает важное драматургическое значение. Он встречается и в других произведениях В. Беляева, становится «кочующей лексемой», авторским стилевым знаком, допуская варианты, как разновидности «обертонной гармонии». В кульминационной точке квинтовый аккорд складывается из двенадцати восходящих звуков, символизируя мировой порядок.

Плавно вводятся деревянные духовые инструменты, их краткие мотивы напоминают зовы, шорохи, таинственные мерцания, мимолетные всплески. Они образуют сонорную полифонию, постепенно уплотняющуюся, создающую эффект пространственного приближения. Усиливается динамика, и в величественной поступи в широком трех-октавном изложении у деревянных духовых возникает тема космоса. Ее крупные длительности словно уподобляются массивным колоннам, а ясная диатоника и тональность *C-dur* подчеркивают образ первозданного света.

В следующих проведениях подключаются два тромбона, затем туба в контроктаве: звучащая на *ff* в пять октав тема космоса концентрирует всю свою мощь (пример, приведена только партия I и II тромбонов).

В кульминации соединяются три пласта: протянутый квинтовый аккорд, распыленные мотивы мерцающего звездного неба и тема-гимн. Обрыв звучания и пауза воспринимаются как фигура риторического молчания перед новой мыслью, квинтовое созвучие из двенадцати восходящих звуков вновь напоминает о первоистоках гармонии.

Второй раздел представляет гимн человеку. Вслед за мощными ударами на *ff* литавр, большого барабана и том-томов вновь интонируется квинтовый аккорд и появляются звонкие фанфары у восьми валторн и восьми труб. Композитор берегает этот тембр и увеличивает количество инструментов по сравнению с традиционным составом оркестра, при этом четыре трубы и четыре валторны располагаются над сценой (или на балконе), что создает ощущение охвата большого пространства. Маршевая тема на органном пункте *C* утверждает веру в нравственность и совершенство человека. Последующий контрапункт двух тем подчеркивает их единство: на фоне выдержанной квинтовой гармонии у струнных валторны и трубы проводят гордую тему человека, остальные – величественную тему космоса. В небольшой коде многократно закрепляется тоника, после *grand pauza* ненадолго возникает отголосок-эхо космического шепота планет словно мысль: «а космос был и будет, он останется вечно...».

Простая по драматургии, но возвышенная по идее и яркая по художественно-выразительным средствам, эта музыка производит сильное впечатление. В ряду трех произведений она как будто подводит итог «комическим исканиям» композитора. Вместе сочинения воспринимаются как макроцикл, и «...Und der Schternenhimmel über uns...» – его своеобразный финал, главный философско-поэтический вывод, который подготавливали «Passion-XXI» и «Concert pentru un compozitor». Первое произведение макроцикла наиболее драматическое, второе соединяет медитативность и действенность, третье завершается гимном.

### Крушение вселенной

«Passion-XXI»⁶ – крупная одночастная композиция, отражающая мировые катаклизмы, светлую надежду и исчерпание жизни как завершение земного пути человека. С взрывной силой автор сталкивает антагонистические образы: война, разрушение, смерть – с одной стороны, сопротивление,



В. Беляев «...Und der Schternenhimmel über uns...», тема космоса

философское осмысление, возвышенный идеал, плач-реквием, восхождение к свету – с другой. Композитор поясняет: «Вирус агрессии, заразивший человечество, скоро нас убьет. Нам нужна срочная помощь. Идейный посыл сочинения – вопль-молитва о прекращении агрессии, обращенная в космос» [цит. по: 11, 394]. Связь вселенной и человека предстает в ином ракурсе: достижение гармонии требует невероятных усилий и неизбежных потерь, но человек готов на любые жертвы. Сочинение преломляет концепты двоимирия (добро и зло), пути (утрата и обретение идеала, жизнь и смерть человека), единства космического и земного<sup>7</sup>.

Произведение обнаруживает отдельные признаки симфонии, концерта, инструментального пассиона. Сложность и диалектичность музыкального становления, многоплановость контрастных образов, поданных в напряженном драматургическом развитии на основе системы сквозных тем, служат атрибутами симфонизма. Ведущая роль органа как солиста и яркая тембровая персонификация выявляют генезис жанра концерта. Черты пассиона присутствуют в художественном содержании, наполненном образами страдания, боли, отчаяния, жертвы, смерти, просветления; их подчеркивают специфический тембр органа, диссонантность музыкального языка.

В произведении используется большое количество музыкально-риторических фигур, цитат и символов. Среди них: темы прелюдии *c-moll*, фуг *dis-moll* и *g-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, мотив креста (*es-d-f-es*), символ времени (размеренные звуки арфы), символ света (флажолеты и *glissando* струнных в высоком регистре), фигура *anabasis* (восхождение к небесным далям). Ведущим лейтмотивом становится сигнал бедствия SOS – ритмическая фигура из *трех шестнадцатых / трех восьмых / трех шестнадцатых* на звуке *fis*<sup>3</sup> у органа, флейты *piccolo*, ксилофона, а в кульминации – у всего оркестра. Мотив SOS у органа, замирающий вместе с гаснущим в зале светом в последних тактах Пассиона, не оставляет сомнений в трагическом исходе.

Это – боль вселенского масштаба, оплакивание разрушенного мира. Философский концепт получает новую трактовку, выступая как предостережение. В. Барбас верно отмечает: «Анализируя спектр тематики творчества композитора, мы наблюдаем склонность к драматической, трагической трактовке, к фокусировке на темах человеческого бытия, фундаментальных антагонизмах, таких как очевидная антинomia жизни/смерть. В этом смысле заметно влияние доромантической немецкой философии и литературы второй половины XVIII века, приверженность композитора гетевскому духу, к фаустовскому видению в подходе к проблеме разрушительных страстей или борьбы антитез – между добром и злом, раем и адом» [12, 32]<sup>8</sup>. Исследователь пишет, что «...духовная, священная, гуманистическая тема переходит в сферу космической тематики, оптика расширяется в поисках выхода во внеземные измерения», а Пассион оказывается метафорой, символом XXI века [12, 33].

### Автор и мир

«Concert pentru un compozitor» («Концерт для композитора») отмечен необычным замыслом, предполагающим участие автора в исполнении: на премьере он выходит на сцену как дирижер и пианист (в последней части). Это также глубоко концептуальное сочинение, в котором выстраивается модель мироздания, раскрывается микрокосмос человека, представляется автор-творец. Различные образные планы накладываются друг на друга, порождая насыщенное смысловое поле.

Концерт предназначен для девятнадцати исполнителей, содержит Пролог, семь Композиций и Постскрипtum. Камерный ансамбль разбит на группы: Пролог – хельдер-тенор (продольная теноровая флейта); № 1 – скрипка и вибрафон; № 2 – квинтет деревянных духовых; № 3 – струнный квартет; № 4 – фортепиано и малый барабан; № 5 – две скрипки; № 6 – трио медных духовых; № 7 – весь состав (кроме хельдер-тенора); Постскрипtum – фортепиано.

В основу циклической формы положен принцип концертирования небольших ансамблей. Сольный тембр в крайних частях подчеркивает их функцию обрамления, шесть основных частей образуют развернутую экспозицию участников. Драматургические линии сходятся в Композиции № 7, объединяющей все инструменты и темы предыдущих частей. Развитие устремлено к концу, в результате Концерт сближается с финалоцентристскими сонатно-симфоническими циклами.

Но есть и другая композиционная идея, восходящая к литературной форме венка сонетов – одной из самых сложных структур: в поэме из пятнадцати сонетов первые четырнадцать связаны повтором, так как начальная строка каждого сонета тождественна последней строке предшествующего, а пятнадцатый сонет, называемый магистральным, складывается из первых строк предыдущих. В нашем случае Концерт содержит семь основных частей, между которыми прослеживаются интонационные арки, и Композиция № 7, подобно заключительному сонету, включает все прозвучавшие темы.

Произведение насыщено яркими коннотациями: игра слов в заголовке актуализирует социокультурный аспект, апеллируя к композитору как личности и исполнителю. Опус становится его рефлексией; оглядываясь назад в связи с юбилеем, автор оценивает пройденный путь. Его слово представлено в Постскриптуме, который в эпистолярном жанре обычно выражает особое мнение адресанта. Сочинение можно трактовать и как творческий вечер-концерт из ряда номеров. Исполнители, сменяя друг друга на сцене, воссоединяются в финале в общем «славильном хоре».

Несмотря на подчеркнутую фигуру автора, опус не автобиографичен, хотя содержит некоторые детали, уточняющие географическую локацию (молдавское скерцо в Композиции № 6). Произведение воспринимается как творческий отчет, при этом форма венка сонетов сама оказывается коннотацией, давая намек на юбилейную дату и транслируя скрытый смысл («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»).

Таким образом, программно-комментирующее название фокусирует внимание на композиторе, акцентируя его роль в современном мире. Супертема сочинения – «композитор и мир», являющаяся одним из вариантов романтической темы «художник и общество». В работе «Автор в музыкальном содержании» Л.П. Казанцева отмечает, что присутствие композитора в произведении – очень тонкий вопрос, поскольку необходимо различать автора биографического, автора-творца и автора художественного, выведенного как самостоятельный образ [13, 12].

В Концерте уникально продемонстрировано «единство трех статусов одной творческой личности» [там же]:

- автор биографический реально выступает как дирижер и пианист;
- автор творческий обрисован в Прологе, где музыка словно рождается из окружающего мира, а тембр хельдер-тенора наделяется символическим значением (флейта предстает как мифологема дыхания, образ самой жизни, означающий единство автора-творца с универсумом);
- автор художественный показан в Постскриптуме, его «голос» введен в произведение, он подводит итог, демонстрируя ясный и позитивный взгляд на мир.

Таким образом, Пролог – вхождение в мир звуков, Постскриптум – отражение ключевой мысли. Между ними семь Композиций образуют контрастную циклическую форму с множеством семантических планов, которые объединяет авторский взгляд на мир. Образы динамичные, лирические, медитативные, жанровые, юмористические представляют богатый ряд жизненных картин и впечатлений.

#### Модель макро- и микромира

Идея единства макро- и микромира не является новой для искусства, но получает необычное воплощение. В камерном концерте<sup>10</sup>, как последовательности нескольких концертирующих ансамблей с *tutti* в финале, принцип объединения частей близок сюитному, но за счет интонационных связей возникают более сложные отношения. Главным фактором целостности, как и в сонатно-симфоническом цикле, становится образно-семантический план произведения:

Пролог: сонорика, микромир звука – *праматерия, первоистоки жизни*;

№ 1: постдодекафония, мерцания атональности – *космические дали*;

№ 2: скерцо с импрессионистскими «отступлениями» – *движение частиц*;

№ 3: сонорика, сжатие и расширение пространства – *охват горизонта*;

№ 4: сонатное *allegro* с джазовыми идиомами – *реальность, действие*;

№ 5: изысканный неоклассицистский менуэт – *ироничный танец*;

№ 6: скерцо, сельская сценка с фольклорными элементами – *юмор и игра*;

№ 7: синтезирующий финал – *величественная картина мироздания*;

Постскриптум: монолог автора – *философский итог, катарсис*.

Может ли такой «смысловый сет» стать моделью современной симфонии? Очевидно, что может, поскольку предлагает новую концепцию мира – полицентричного и безгранично расширяющегося, охватывающего микрокосмос и макрокосмос. Вплоть до 4-й части устанавливается мир звука, потом идут основные части сонатно-симфонического цикла, завершаемые эпилогом.

Важнейшую роль играет Пролог с подзаголовком «Магия звезд», где мягко звучащий тембр хельдертенора ассоциируется с дыханием жизни. Известно, что во многих мифологиях различные божества изображаются с флейтой в руках: Пан, Гермес, Дионис, Марсий, Кришна. В связи с этим В. Давыдова отмечает: «Искусство XX столетия во множестве выразительных смыслов придает особое значение отождествлению образа флейты с Человеком-творцом, душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей, стонущей от боли, умирающей...» [15, 16].

Звук как будто извлекается из окружающего пространства, навеявая ассоциации с зарождением жизни из космической пыли. Это не столько тоновая интонационность, сколько сонорно-артикуляционная: ритмические *crescendo* и *diminuendo* на одном звуке, шум выдуваемого воздуха, *glissandi*, пассажи *frullato ad libitum* и «обертоновая гармония» как краткий участок натурального звукоряда. Она напоминает перебор открытых струн и восходит к комплексу первоначальных элементов, как и стук клапанов деревянных духовых во 2-й части, пульсирование звука у струнных в 3-й части, многочисленные *tremolo*, трели – все, что воплощает «празвуковую» материю.

Композиция № 1 демонстрирует дуалистичный мир, обрисованный с помощью постдодекафонной техники. В партиях вибратона и скрипки используются микросерии из шести тонов, их поля противопоставляются, но не смешиваются. Загадочное скерцо с легкой игрой бликов выстраивается в Композиции № 2, где обилие стаккатного движения шестнадцатыми в быстром темпе ассоциируется с хаотичным движением микрочастиц.

Значительный контраст образуют сонорные звучания Композиции № 3, показывающие «внутреннюю жизнь» звука с разной ритмической пульсацией, регистровыми и динамическими сдвигами. Они дают толчок развитию, приводящему к появлению новой темы – символа света. Сложная драматургия воплощает принцип диалектического становления, что отвечает методу симфонизма. Так создается «маленькая симфония» для струнных, музыкальный сюжет которой повествует о рождении звукового первообраза, завоевании пространства и устремленности

в небесные дали. Как итог, определяются ведущие идеи Концерта: Пролог и первые три части показывают окружающий мир, затем действие переносится на новый уровень – в социум.

В 4-й части драматургия переходит к фазе активного действия. Дуэт фортепиано и малого барабана наполнен блеском, эффектными диалогическими перекличками, яркими кульминациями. Модус концертного жанра подчеркнут введением сольной каденции малого барабана, а джазовые лексемы добавляют пьесе остроту современного звучания. Virtuозная моторика сменяется в следующей части изысканной «игрой в классицизм» в исполнении двух скрипок. Напоминая о традиции введения менуэта в сонатно-симфонический цикл, автор подает его сквозь призму утонченного эстетства, демонстрируя постмодернистскую рефлексию на искусство прошлого.

Еще одно скерцо звучит в 6-й части, где труба, валторна и туба напоминают простенький ансамбль деревенских музыкантов. Воссоздавая черты молдавского танца сырба (фольклорные попевки, двухдольный размер, быстрый темп, синкопы), композитор рисует комическую сценку с меткими подробностями: нестройная игра, фальшь, хрипы инструментов на низких звуках. Неофольклорные краски дополняют пеструю панораму стилей, и в цикле это крайняя точка удаления от философских проблем.

Они вновь актуализируются в 7-й части, где соединяются все линии драматургии, раскрывающей идею неразрывной связи человека и универсума. Тематические элементы, прозвучавшие ранее, предстают как персонажи в конце пьесы, что добавляет эффект театральности. Сначала интонируется мотив-микросерия из 1-й части, своим холодным внетональным звучанием напоминая мерцание звезд; в масштабах сочинения его можно определить и более широко – как тему мироздания. Сквозная развивающаяся форма из четырех разделов с кодой построена на контрапунктировании различного тематизма. Показывая его новыми гранями, композитор использует в последнем разделе обратный порядок тем, что символизирует круговорот бытия. Кода олицетворяет достижение гармонии с универсумом – это «музыка небесных сфер», складывающаяся из протянутых звуков скрипок в высоком регистре, арпеджированных пассажей «небесной арфы», нисходящего мотива вибратона – темы мироздания; звук рассеивается и изживает себя.

Постскриптум являет нам голос автора, возвращая в сферу личного. Мягкие свободные пассажи на фоне медленно спускающегося баса (фигура *catabasis*) воплощают успокоение и исчерпание. Равновесие восстанавливается, утверждается светлый

*C-dur* с заключительным «знаком вопроса» – замирающим звуком *d*, «ведь на душе осталось еще так много невысказанного...».

Концепт мироздания оказывается ключевой идеей произведения, дополняемой темой круговорота бытия и «композитор и мир». При внешней близости к сюите, девятичастная структура обнаруживает принципы сонатно-симфонического цикла, где первые четыре части – разросшаяся прелюдия, затем основной блок – сонатное *allegro*, менуэт, скерцо, финал – и в дополнение эпилог. Обрисовав пространство универсума как «места драмы», автор переходит к действию как «сути драмы», соотносящейся с поэтикой сонатно-симфонического цикла и его «художественной структурой» (М. Арановский) как показом разных ипостасей личности – так объединяются темы космоса и человека.

Три рассмотренных произведения В. Беляева демонстрируют в разных аспектах и эмоциональных модусах воплощение единого художественно-поэтического кода о неразрывной связи человека и вселенной. Звездное небо и моральный закон находят точку схода в душе композитора, пересекаются «на острие раненого сердца», поскольку, как очевидно, «...сущностное родство человечества со звездным миром, всекосмическая сущность человека, провозглашенная философским гением, вечно будет будоражить поэтическое сознание» [2, 48].

#### Список литературы

1. Кант И. Критика практического разума // *Собрание сочинений*, т. 4. М.: Чоро, 1994. С. 373–565.
2. Калинин Л. Звездное небо и моральный закон – поэтическая тема с вариациями // *Кантовский сборник*. 2006. № 1. С. 23–49.
3. Горячкина Е. *Творческая интерпретация космоса в музыке XX века*. Авт. дисс. канд. иск. Москва, 1995. 14 с.
4. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // *Музыка в контексте духовной культуры*. Сб. трудов. Вып. 120. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 8–31.
5. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // *Теория современной композиции* / Ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 23–39.
6. Лаврова С. *Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма*. Авт. дисс. д-ра иск. Казань, 2016. 50 с.
7. Бычков В. *Эстетика*. М.: Кнорус, 2012. 528 с.
8. Бобринская Е. *Концептуализм*. М.: Галарт, 1993. 216 с.
9. Амрахова А. *Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов)*. Авт. дисс. д-ра иск. Москва, 2005. 35 с.

10. Зайцева М., Горбенко А. Особенности проявления концептуализма в современном отечественном музыкальном искусстве // *Музыковедение*. 2017. № 3. С. 3–11.

11. Мироненко Е. Трансформация образов агрессии в симфоническом творчестве начала XXI века // *Двадцатый век. Музыка войны и мира. Материалы международной научной конференции* / Ред.-сост. Е. Власова и др. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 387–405.

12. Barbas V. Complementaritate stilistică în *Passion-XXI* pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev // *Arta*. 2016. № 2(25). С. 32–39.

13. Казанцева Л. *Автор в музыкальном содержании*. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.

14. Березовикова Т., Бурунова А. "Concert pentru un compozitor" Владимира Беляева: композиционно-драматургические и жанровые особенности // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020. № 2(37). С. 57–63.

15. Давыдова В. Флейта-человек, человек-флейта: музыкально-поэтический образ искусства XX века // *Музыковедение*. 2006. № 1. С. 16–23.

#### References

1. Kant I. *Kritika prakticheskogo razuma* [Criticism of practical reason]. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 4. M.: Choro [Moscow: Publishing house "Choro"], 1994. P. 373–565.
2. Kalinnikov L. *Zvezdnoe nebo i moralnyy zakon – poeticheskaya tema s variatsiyami* [Starry sky and moral law – a poetic theme with variations]. *Kantovskiy sbornik* [Kantian collection]. 2006. № 1. P. 23–49.
3. Goryachkina Ye. *Tvorcheskaya interpretatsiya kosmosa v muzyke XX veka* [Creative interpretation of space in 20th century music]. Avt. dis. kand. isk [Thesis for the degree of PhD]. Moscow, 1995. 14 p.
4. Snitkova I. *Kartina mira, zapechatlennaya v muzykalnoy strukture (o kontseptualno-strukturnykh paradigmakh sovremennoy muzyki)* [The picture of the world, captured in the musical structure (on the conceptual and structural paradigms of modern music)]. *Muzyka v kontekste dukhovnoy kultury. Sb. Trudov. Vyp. 120* [Music in the context of spiritual culture. Collection of works. Vol. 120]. M.: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house "State Musical and Pedagogical Institute by Gnesins"], 1992. P. 8–31.
5. Grigoreva G. *Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya* [New aesthetic trends in music of the second half of the twentieth century. Styles. Genre directions]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii*. Red. V. Tsenova [The Theory of Contemporary Composition. Eds. V. Tsenova]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house "Music"], 2007. P. 23–39.
6. Lavrova S. *Proektsii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma* [Projections of the Basic Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Post-serialism]. Avt. dis. d-ra isk [Thesis for the degree of DA]. Kazan, 2016. 50 p.
7. Bychkov V. *Estetika*. M.: Knorus [Moscow: Publishing house "Knorus"], 2012. 528 p.

8. Bobrinskaya Ye. *Kontseptualizm*. M.: Galart [Moscow: Publishing house "Galart"], 1993. 216 p.

9. Amrakhova A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki (na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov)* [Cognitive aspects of the interpretation of contemporary music (on the example of the work of Azerbaijani composers)]. Avt. dis. d-ra isk [Thesis for the degree of DA]. Moscow, 2005. 35 p.

10. Zaytseva M., Gorbenko A. Osobennosti proyavleniya kontseptualizma v sovremennom otechestvennom muzykalnom iskusstve [Features of the manifestation of conceptualism in contemporary Russian musical art]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2017. № 3. P. 3–11.

11. Mironenko Ye. Transformatsiya obrazov agressii v simfonicheskom tvorchestve nachala XXI veka [Transformation of images of aggression in symphonic music at the beginning of the 21st century]. *Dvadsatyy vek. Muzyka voyny i mira. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. Red.-sost. Ye. Vlasova i dr. [Twentieth Century. Music of war and peace. Proceedings of the international scientific conference, ed. E. Vlasova and others]. M.: Progress-Traditsiya [Moscow: Publishing house "Progress-Tradition"], 2015. P. 387–405.

12. Barbas V. *Complementaritate stilistică în "Passion-XXI" pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev*. Arta. 2016. № 2(25). P. 32–39.

13. Kazantseva L. *Avtor v muzykalnom sodержanii* [Author in musical content]. M.: RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house "Russian Music Academy by Gnesins"], 1998. 248 p.

14. Berezovikova T., Burunova A. "Concert pentru un compozitor" Vladimira Belyaeva: kompozitsionno-dramaturgicheskie i zhanrovye osobennosti ["Concert pentru un compozitor" by Vladimir Belyaev: compositional, dramatic and genre features]. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020. № 2(37). P. 57–63.

15. Davydova V. *Fleyta-chelovek, chelovek-fleyta: muzykalno-poeticheskiy obraz iskusstva KhKh veka* [Flute-man, man-flute: musical and poetic image of 20th century art]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2006. № 1. P. 16–23.

#### Примечания

<sup>1</sup> Об этом подробно пишет Л. Калинин [2].

<sup>2</sup> Е. Горячкина в диссертации «Творческая интерпретация космоса в музыке XX века» приводит примеры из музыки А. Веберна, Б. Бартока, К. Пендерезкого, В. Лютославского, К. Штокхаузена [3].

<sup>3</sup> Один из основателей концептуализма Дж. Кошут назвал его «постфилософской деятельностью» [7, 400], был провозглашен девиз «искусство как идея» [8, 6]. Визуальные искусства часто «реализуются как чистый художественный жест» [8, 6–7] и произведение «не представляет больше самодостаточной формы» [8, 7], однако в музыке звуковое выражение по-прежнему выступает основным носителем смысла, различается также и выбор концептов.

<sup>4</sup> В таком понимании он близок к явлению когнитивных моделей, рассмотренных А. Амраховой, которая вводит также понятия «ментальная модель, фрейм, сценарий, семантическое пространство» [9, 6].

<sup>5</sup> Сочинение впервые прозвучало в 2018 г. на фестивале «Дни новой музыки» в Кишиневе.

<sup>6</sup> Премьера состоялась в 2013 г. в рамках фестиваля «Дни новой музыки» в Кишиневе.

<sup>7</sup> В этом ракурсе произведение рассмотрено нами (в соавторстве с А. Путиной) в докладе «Методы концептуализма в "Passion-XXI" Владимира Беляева» на Третьей Всероссийской научной конференции «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития» 17–19 марта 2021, Ростов-на-Дону; особенности стиля и музыкального языка проанализировала В. Барбас [12].

<sup>8</sup> Перевод с румынского принадлежит автору данной статьи.

<sup>9</sup> Произведение написано в 2015 году к шестидесятилетию автора, исполнено на фестивале «Дни новой музыки» в Кишиневе. Вторая редакция прозвучала в 2019 году в Мюнхене, в анализе мы опираемся на нее.

<sup>10</sup> Жанровые истоки сочинения рассмотрены Т. Бerezовиковой и А. Буруновой [14].

#### Информация об авторе

Самбриш Елена Юрьевна,  
кандидат искусствоведения, доцент департамента «Музыковедение, композиция и джаз»

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

2009, г. Кишинёв, Республика Молдова, ул. А. Матеевич, 111

#### Information about the author

Sambrish Elena Iuryevna,  
Candidat of Arts Criticism (PhD), Associate Professor,  
Department of Musicology, Composition and Jazz

Academy of Music, Theater and Fine Arts

2009 MD, Chisinau, Republic of Moldova, Mateevici str., 111