
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 78.06+82.147+784.5

DOI: 10.31249/hoc/2023.04.08

*Романова Л.В.**

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И «ДУХ ВРЕМЕНИ» В КАНТАТЕ В. КОБЕКИНА – А. ЗАСТЫРЦА «ЕКАТЕРИНБУРГ»[©]

Аннотация. В статье впервые разносторонне анализируется произведение уральских авторов, поэта Аркадия Застырца и композитора Владимира Кобекина, – кантата «Екатеринбург». Рассматривается многообразие традиций в словесном и музыкальном текстах кантаты, определяются структура и содержательная логика произведения, специфика и истоки литературной основы, принципы текстуальной работы А. Застырца. Устанавливаются вид кантаты, посвященной юбилею Екатеринбурга (1998), традиции жанра и новое в его интерпретации В. Кобекиным. Выявляются особенности концепции произведения в его связи с «духом времени».

Ключевые слова: традиция; синтез; жанр; кантата; В. Кобекин; А. Застырец; Екатеринбург; «дух времени».

Поступила: 02.08.2023

Принята к печати: 09.09.2023

* *Романова Лариса Владимировна* – кандидат педагогических наук, музыковед, культуролог, независимый исследователь, Екатеринбург, Россия; lav_rom@mail.ru

Romanova Larisa Vladimirovna – PhD in Pedagogy, Musicologist, Culturologist, Independent Researcher, Ekaterinburg, Russia; lav_rom@mail.ru

© Романова Л.В., 2023

Для цитирования: Романова Л.В. Синтез традиций и «дух времени» в кантате В. Кобекина – А. Застырца «Екатеринбург» // Вестник культурологии. – 2023. – № 4(107). – С. 134–162. – DOI: 10.31249/hoc/2023.04.08

Romanova L.V.

**Synthesis of traditions and the “spirit of time” in the cantata
by V. Kobekin – A. Zastyrets “Yekaterinburg”**

Abstract. The article analyzes for the first time from different perspectives the cantata “Yekaterinburg” by Ural authors, poet Arkady Zastyrets and composer Vladimir Kobekin. The article considers the diversity of traditions in the verbal and musical texts of the cantata by V. Kobekin – A. Zastyrets “Yekaterinburg”. The structure and content logic of the work, the specifics and origins of the literary basis, the principles of the textual work of V. Zastyrets are determined. The type of cantata dedicated to the anniversary of Yekaterinburg (1998), the traditions of the genre and the new in its interpretation by V. Kobekin are established. The features of the cantata concept in its connection with the “zeitgeist” are revealed.

Keywords: Tradition; synthesis; genre; cantata; V. Kobekin; A. Zastyrets; Yekaterinburg; “spirit of time”.

Received: 02.08.2023

Accepted: 09.09.2023

For quoting: Romanova L.V. Synthesis of traditions and the “spirit of time” in the cantata by V. Kobekin – A. Zastyrets “Yekaterinburg” // Bulletin of Cultural Studies. – 2023. – № 4(107). – P. 134–162. DOI: 10.31249/hoc/2023.04.08

Неизменная актуальность темы традиций – как в целом, так и в отдельных аспектах (традиции в науке, культурные традиции, художественные традиции и пр.) – подтверждается обилием посвященных ей публикаций, равно в прошлом и уже в нынешнем веке¹. Будучи универсалией человеческого бытия и наиболее сильным интегратив-

¹ Об актуальности данной темы свидетельствует, в частности, Международная конференция «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.», прошедшая в ИНИОН РАН 6–7 июня 2023 г.

ным механизмом культуры, традиция особенно важна в художественном творчестве, входя в характеристику «эстетической и культурной значимости искусства целых эпох, направлений и отдельных художников» [Новая философская энциклопедия, 2010, с. 88]. Эта тема закономерно проблематизируется в эпохи радикальных обновлений, в том числе в XX веке, отмеченном историческими переломами, научно-техническими революциями, художественным авангардом и постмодерном. Не случайно в 1980–1990-х годах традиции посвящается ряд изданий философского, культурологического и художественного профилей¹, включая и музыковедческий. В музыкознании возникают две обобщающие публикации, привлечшие наше внимание, поскольку исследуемое произведение создано в конце XX столетия и к тому же инспирировано историческим юбилеем; тем самым оно вызывает вопрос о «традициях и современности» и апеллирует к исторической памяти, питающей традицию. Суммируем вкратце положения обеих публикаций.

В интервью с композиторами и в статьях музыковедов традиция предстает как иерархическая система, охватывающая все элементы *системы музыкальной* – от идейно-эстетического уровня до языковых компонентов. При этом очевидно признание ее продуктивной роли: «Мне кажется, что без опоры на традиции вообще не может быть и настоящего, и нового у любого композитора» (Т. Хренников) [Новая жизнь традиций ... , 1989, с. 273]. Фундаментально значима *национальная* традиция, неотъемлемая от субъекта творчества: «Мне представляется, что национальная традиция проявляется в любом случае, независимо от воли и намерений композитора. Она предопределена тем, где он родился, вырос и живет. В этом смысле она как бы гарантирована ему всегда. <...> Национальная традиция – это огромный потенциал, абсолютно не реализованный еще по-настоящему» (А. Шнитке) [там же, с. 348]. Одна из самых практически актуальных и устойчивых – *жанровая* традиция, с которой следует обращаться бережно: «Мне интереснее то, что изнутри обновляет каждый

¹ В.Б. Власова, 1980; Э.С. Маркарян, 1981; Б.С. Ерасов, 1982; В.М. Каиров, 1994; И.Т. Касавин, 1990; В.Д. Плахов, 1982; Традиции и революции в истории науки, 1991; Традиции и обновление. Диалог мировоззрений, 1995; Теория социальных эстафет, 1997; Человек и культурно-историческая традиция, 1991; На грани тысячелетий: Судьба традиций в искусстве XX века, 1994; и др.

жанр...» (С. Слонимский) [там же, с. 297]. Все композиторы свидетельствовали о наличии *персональной* традиции, заложенной выдающимися творцами, о влиянии корифеев советской эпохи (прежде всего Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича), но и о своих глубинных исторических корнях, европейских и отечественных. «Глинкинская традиция – вечно искать новое»; Стравинский – «прямой внук Глинки, он в вечном поиске, он вечно предъявлял нечто новое и неожиданное» (Н. Сидельников) [там же, с. 318, 319]. Общим стало признание диалектического взаимодействия *традиции* и ее *личной интерпретации, традиции и обновления*: «Надо использовать историческую традицию в том ракурсе, который тебе близок» (Н. Сидельников) [там же, с. 327]; «...традицией становится только то, что было в свое время передовой мыслью композитора, удачей гения или таланта» (А. Эшпай) [там же, с. 285].

Такие явления музыки XX в., как неоклассицизм, неофольклоризм, неопримитивизм, неоромантизм, полистилистика, приемы коллажа и цитации оцениваются и композиторами, и музыковедами как «возвращение новой музыке... ее глубокого духовного смысла», включение новых произведений в движение исторического времени [Тараканов, 1989, с. 23]. Особенно близки нам мысли Ю. Паисова о новом синтезе традиций в современном русском хоровом искусстве [Паисов, 1989], к которым мы еще вернемся. В обобщающей статье Н. Шахназаровой исследуется логика музыкальных процессов XX в., с акцентом на авангардных, и делается вывод: «...путь, на который практически вступила музыка последних десятилетий XX века, – путь синтеза авангардных новаций с традиционными системами мышления» [Шахназарова, 1997, с. 14]. С этих позиций перейдем к рассмотрению кантаты «Екатеринбург»; наша задача обозначена в заглавии настоящей статьи.

История создания и авторы

К 275-летнему юбилею Екатеринбурга Управление культуры Администрации города предложило двум авторам написать кантату, завершенную в начале 1998 г., исполненную публично и записанную на

компакт-диск¹. Оба числа (275 и 1998) существенны для материала произведения и его связи с «духом времени». Авторами стали известные екатеринбуржцы – поэт Аркадий Валерьевич Застырец (1959–2019) и композитор Владимир Александрович Кобекин (род. 1947), о них – ниже.

Юбилейная кантата относится к *кантатам «на случай»* – исторически достаточно давней (с XVII века) и востребованной разновидности жанра. «Случай», то есть повод для создания, может быть как государственный, общественный (коронации, открытие памятников, победы), так и частный (личные и семейные события); при этом *юбилейные* кантаты «вхожи» и в приватное, и в официальное пространство. В статье В. Крыловой [Крылова, 2009] говорится о строго детерминированных признаках жанра, связанных с его функцией и социальным предназначением. Признаки отвечают традициям высоких жанров прославления – панегириков, од и особенно гимнов. От гимнов, в частности, унаследованы три основные образно-композиционные линии кантаты: восхваление виновника события, повествование о его подвигах и молитва во здравие или заклинание. Как словесный, так и музыкальный текст должны здесь сочетать художественные достоинства с традиционностью и доступностью.

Поколенчески старший Кобекин ко времени создания кантаты был уже зрелым мастером, заслуженным деятелем искусств РСФСР и лауреатом Государственной премии (1987) за оперный триптих «Пророк» в свердловском Театре оперы и балета. Этот чрезвычайно плодовитый во всех жанровых сферах автор прославился как приверженец музыкального театра: в его творческом багаже ныне двадцать две оперы разных субжанров и балет, причем почти всё поставлено (sic!) в России и за рубежом, что говорит о высокой востребованности, следовательно, – о союзе актуальности и художественной значимости произведений. Кобекин – обладатель многих премий (среди них две «Золотые маски»), подтверждающих, что он – художник как вдохновения и эксперимента, так и отточенного мастерства, достойный ученик С.М. Слонимского, унаследовавший и ген нестандартности, и универсализм художественных интересов.

¹ См. Источники в Списке литературы.

По закону «избирательного сродства» эти же качества отличают и творчество Аркадия Застырца, преждевременно ушедшего из жизни, но много успевшего как поэт (девять поэтических сборников), драматург (десять пьес), прозаик (два романа, книга *Materies*), переводчик, редактор (в том числе многолетний – газеты УрО РАН «Наука Урала»), журналист, а по образованию – философ. Существенно, что Застырец был музыкально просвещенным человеком, причем в разных пластах музыкальной культуры, начиная с музыкальной комедии и оперетты (постоянные впечатления детства), рок-музыки (тексты для рок-групп, молодость) и придя к оперному театру (либретто, зрелость). Творческий тандем с Кобекиным сложился в конце XX в. именно на екатеринбургской тематике¹ и впоследствии породил ряд исключительно нетривиальных театральных произведений.

Отношение к традиции у обоих было непосредственно-творческое и, разумеется, осознанное. Застырец как переводчик начал с французской (де Сад, Вийон) и английской (Толкин) литературы; позже как драматург перерабатывал трагедии и комедии Шекспира; как прозаик посвятил роман Пушкину. При этом взгляд на классику у Застырца философски-раскрепощенный: «Я причисляю себя к неокиникам. А поскольку считаю романтизм эпохи Пушкина первым сполохом неокинизма, определенная связь здесь налицо»². В оригинальной энциклопедии «Уральская поэтическая школа», где каждая персона имеет «филологическую маркировку стихов», маркер «Традиции, направления, течения» у Застырца включает: «...традиции европейской поэзии нового времени, барочность, классика, акмеизм, модернизм, постмодернизм, метаметаморфизм» [Энциклопедия. Уральская поэтическая школа, 2013, с. 153]. Наследование, как видно, исторически глубокое.

Что касается Кобекина, то, будучи представителем ленинградско-петербургской школы, он столь же прочно опирается на художественные традиции, сколь и оригинально их претворяет. Знаток Античности и библейско-евангельских сюжетов, русской и европейской классики и современности, Кобекин свободно интерпретирует литературу от Гераклита Эфесского до Хлебникова и Шукшина и от древнерусских

¹ Кроме кантаты, Кобекин тогда же написал хоровую сюиту «Екатеринбургские элегии» на стихи из сборника А. Застырца «Волшебник, отшельник и шут» (1996).

² См. авторскую аннотацию. – URL: https://ridero.ru/books/ya_prosto_pushkin/

летописей до Уайльда и Лорки. Подобно учителю – С.М. Слонимскому, он создал свой универсум, в котором музыковеды отмечают необыкновенный диапазон подходов: от «высокого философского обобщения» до «эпатажно-фарсового» [Растворова, 2012, с. 253]. В музыкальном плане он неистощимо изобретателен, обновляя традиционные жанры «изнутри», как завещал учитель. Поэтому тандем с Застырцем оказался чрезвычайно продуктивен, что поэт оценил определенно: «Мы понимаем друг друга почти с полуслова. Я знаю, что Кобекин как композитор может всё, он знает, что я, работая со словом, могу всё. У нас за плечами несколько удачных совместных проектов, и я надеюсь, что мы еще сделаем немало впредь»¹. Крайне интересно, что же «смогли» авторы в канонизированном жанре кантаты «на случай».

В музыковедческой литературе кантата «Екатеринбург» рассмотрена, насколько нам известно, лишь в одной работе – новаторской по идее монографии А. Жаровой [Жарова, 2011, с. 61–64]. Но рассмотрена кратко, в ракурсе своего предмета исследования и, по обстоятельствам, при отсутствии письменной партитуры. Партитура, впрочем, до сих пор существует только в рукописи². Поскольку композитор, по его словам³, опирался на готовый текст, с него логично и начать.

Традиции в литературном тексте Аркадия Застыльца

Номинация «Екатеринбург» является здесь смысловой моделью (топом) «имя» как источником развития мыслей поэта. Ему предстояло создать образ города, вызванного к жизни волей Петра и ставшего центром «опорного края державы» – «батюшки Урала» (А. Твардовский). Стержнем предсказуемо стал исторический, но отнюдь не хроникальный подход. Поэт выделяет основные, объективно и субъективно значимые вехи в судьбе города. Объективные вехи, которые историк Н.С. Корепанов называет «екатеринбургским чудом», – это прорывы в металлургии (начиная с 1720-х), золотодобыче (с 1820-х), машиностроении (с конца 1920-х) [Корепанов, 2005, с. 233–235]; они

¹ См. беседу с авторами и др. – URL: <https://www.muzkom.net/about/repertoire/belaya-gvardiya>

² См. Источники: Кобекин В. Кантата «Екатеринбург» [Ноты]. – 1998.

³ Информация из телефонной беседы с композитором 22.04.2023.

отражены Застырцем с нарастающей обобщенностью и аллюзийностью. Субъективно значимое подготавливается постепенно и кульминирует после завершения основного событийного ряда.

Масштабная *историческая референция*¹ определяет модус текста как повествовательный, но Застырец вносит и лирическое переживание, следуя традициям лироэпических жанров (романтической поэмы). Для личного высказывания автор избирает жанр *здравницы* – обряда застольного приветствия, идущего из Древней Руси (XI–XII вв.). В отечественной музыке он получил разнообразное отражение, сначала (благодаря Пушкину) в романсах и хорах от Глинки («Мэри», «Заздравный кубок») до Свиридова; в симфоническом варианте у Римского-Корсакова («Здравница» А.К. Глазунову, 1906), в кантате Прокофьева («Здравница», к юбилею Сталина, 1939), в киномузыке (Дунаевский, «Заздравная» из кинофильма «Весна»), в рок-музыке («Машина времени»: «Я пью до дна за тех, кто в море»). У Застырца перед финалом кантаты здравницу возглашает декламатор как прямой «голос от автора»:

Я пью за любимый город, / За тех, кто нашел это место, / За тех, кто вначале строил, / За тех, кто погиб бессудно, / За тех, кто хранил надежду, / за ратуши звон спокойный, / за наших детей и внуков, / за город любви и мира, / за душу и плоть России, / за этот прекрасный город!

По сути, это личный финал всего текста, его *summa summarum* и одновременно сольный «запев» к тутти финала.

Но вернемся к истории. Единицами сюжета являются: 1) момент основания города на Рифейских / Уральских горах; 2) расцвет города как металлургического завода; 3) расцвет добычи золота и самоцветов; 4) революционные события и Великая Отечественная война; 5) наступление мирной эпохи и обновления. При этом в тексте разделы не нумеруются, их связывает декламатор, в основном выполняющий функцию нарратора, что идет от эпической традиции. В литературном плане тексты декламатора излагаются прозой (иногда ритмической, с элементами стопности), остальной текст – поэтиче-

¹ Референция понимается здесь широко как «связь с реальностью» (Н.Н. Михайлов).

ский. Композитор распределяет его по исполнительскому составу, который указываем ниже.

По содержанию, драматургии и логике композиции можно выстроить следующий концептуальный ряд: *пролог* «Рождение и грядущее» (декламатор, хор, бас соло¹); *центральная часть* в четырех разделах: «Старый Екатеринбург» в двух частях: «Город-завод» (хор мальчиков, декламатор, хор) и «Люди города» (декламатор, хор, тенор соло); драматический центр – «Исторические катастрофы» (декламатор, оркестр); лирический центр – «Мирная весна» (соло сопрано); *кульминация* – «Здравица» (декламатор) и *финал-апофеоз* «Мечта» (все участники, tutti). В дальнейшем будем использовать эти условные концепты для ориентации в смысловом пространстве текста. При этом в содержании и стилистике текста проступает и триада образно-композиционных черт гимна, свойственных кантате «на случай», о которых уже сказано и которые будут затронуты ниже.

Кроме исторической референции, сложно организованный текст Застыльца имеет и иные, главные из которых – *екатеринбургско-уральская и религиозная*.

К *екатеринбургско-уральской референции* можно отнести: квази-указ об основании Екатеринбурга, горнозаводские (в том числе социальные²) и бытовые реалии, мотивы золота и самоцветов, образ «поворотного города». В силу ограниченности объема статьи приводим лишь отдельные примеры.

Пример 1. Начальный текст декламатора воспринимается как императорский «указ» об основании Екатеринбурга: «Да будет град сей, именем Святой Екатерины, / граду Петрову достойною парой! / Да преумножит от недр и трудов / блеск и силу державы Российской!» Указы разных инстанций об именовании Екатеринбурга имели место в конце 1723 – начале 1724 г., но именно указ Петра не дошел до нас

¹ В печатном тексте – бас (см. Источники: Кантата «Екатеринбург» [Текст]. – 1998); в партитуре солист-бас заменен на солиста-баритона, этому соответствует и звукозапись.

² Социальные референции связаны с аллюзиями на ужасающие условия труда горнозаводских рабочих («железа-оковы»), на его плоды как «дань» двум столицам «на пиры и брань», на «золотую лихорадку» XIX в. и с переживанием рудничными своего «горя-злосчастья».

(или пока не найден)¹; к тому же указы имели совершенно иной, «канцелярский» стиль. Таким образом, Застырец создал мистификацию. Тем не менее идея «достойной пары» вполне реальна, о ней писал генерал-майор Виллим де Геннин Екатерине, но не о паре «граду Петрову» (что было невозможно), а о паре Екатеринбургского завода-крепости Петровским заводам на Олонце². Однако Застырец предлагает *взгляд из будущего*, ибо Екатеринбург в XVIII в. оказался самым динамично развивающимся городом в империи, в XIX в. – единственным «горным городом» страны, со своим управлением, и «сам себе был столицей» [Корепанов, Блинов, 2007, с. 76], в XX в. – неофициальной столицей Урала. Допущенная поэтом «ошибка»: Екатеринбург именован не в честь Святой Екатерины, а в честь супруги Петра, – имеет свой смысл, о котором далее.

Пример 2. Такие *горнозаводские реалии* текста, как гремящий молот («Гремит завод веселым молотом»), огненные печи («плещет пламя в печах громадных»), кайла («Ой, кайли-кайли его кайлой!») – атрибуты города-завода и рудодобычи. Пуск в ноябре 1723 г. двух бóевых молотов (мóлотовой фабрики), выковавших первые листы железа, стал днем рождения города; доменные печи пустили в следующем году. Выделим роль кайлы – забытого орудия заводских и рудничных работ. Кайла не только увековечена в фольклоре – песнях, частушках, в прозвищах, – но даже у самой Хозяйки Медной горы, как пишет П.П. Бажов, «платье зеленое, коса черная, в одной руке каелка махонькая, в другой цветок» [Бажов, 1957, с. 133].

Пример 3. Среди колоритных *бытовых реалий* отметим «рябиновый настой» (раздел «Люди города»). Выяснилось, что рябиновка – издавна фирменная местная выпивка (хотя не только уральская): когда в 1829 г. по Уралу путешествовал А. фон Гумбольдт с коллегами, то в его честь «устраивали торжественные обеды и душили старика шам-

¹ В связи с указами Петра мы консультировались со специалистом по истории административного управления Российской империей доктором исторических наук, профессором УрФУ Д.А. Рединым.

² «Для того во имя вашего величества велел именовать, что на Олонце построены заводы и именованы во имя его императорского величества, а сим заводам надлежит именованным быть во имя вашего величества, однако ж о том ожидаю указу» [Генин, 1995, с. 91]. В конце датировка: «Екатеринбурх, июня 12 день 1723 году» [там же, с. 92].

панским, но Гумбольдт предпочитал пить рябиновку, которую окрестил Uralwein-ом» [Мамин-Сибиряк, 1947, с. 216].

Религиозная референция в тексте Застыльца задумана как последовательная линия развития с самого начала, с подмены Екатерины Первой на Святую Екатерину: он не мог не знать исторических фактов (до ноября 1917 г. императрица почиталась основательницей города), но специально «освятил горный город» именем покровительницы горняков. К *религиозной линии* относятся: лейтсимвол колокола-звона, мотивы Божьего суда, воскресения (Христового и человеческого), молитвы, преступления и наказания / искупления (второе проявление Божьего суда), святых имен, веры и надежды, символы голубя, креста, рая, неба и света. Развитие этой линии происходит во всех разделах, что и проследим.

Символ колокола-звона вводится в заключительной строке пролога «Хребет страны, где колокол поет», после чего хору мальчиков поручается звукопись: «Динь – дон – дон – дон...» (переход к разделу «Город-завод»). Так возникает аллюзия на «Русь колокольную» – глубочайшую константу-традицию русской культуры в целом и музыкальной в особенности, связывающую «Русь-пространство» и «Русь святую». Образ колокола появляется следом в текстах декламатора («звенит и колокол над Божьим храмом») и хора, где роднится с молотом и кандалами через звон: «Динь – дон – / идет по кругу звон – / ударами в загон, / и колокол, и молот, / железа-оковы, / труд – полон». В разделе «Мирная весна» звон сопрягается с небом как защитный нимб («синева и / колоколен звоны / обвели простор / жилого места»), а в «Здравице» и финале секуляризируется («ратуши звон спокойный», «окна – волны блеска, звона»). Естественно, что символическую линию колокольности в разных семантиках реализует музыка.

В разделе «Город-завод» очевиден мотив Божьего суда и оправдания: «Навались на ворот, / поворотный город, / проклят и спасён / проклят и спасён»; следом раскрывается смысл воскресного дня, противопоставленного обыденному трудовому:

День-день – дан, / А воскресный – зван.
Верой обнесён, / Мёртвый воскрешён.

В тексте декламатора, предваряющем самый «приземленный» раздел «Люди города», где действует народная масса, возникает сопряжение земного и небесного, материального и духовного, физического и душевного:

Труд ходил по кругам проторённым терпенья. / Человек, набивая мозоли, следом шел, / становился / крепче камня, сильнее железа. / Но живая душа то и дело / поднималась над городом в молитве, / разливалась по улице песней, / воскресала в беспечном гулянье.

Хор подхватывает мотив воскресения и образ неба, но увязывает их с телесными утехами – столь же парадоксально, сколь и естественно для человеческой природы.

Воскресая от трудов, / Наедемся пирогов,
Наедемся пирогов, / За питьем без берегов!
Ходи браво, гляди прямо на рябиновый настой.
Ходи браво, гляди прямо в небеса над головой.

В разделе «Исторические катастрофы», порученном декламатору и оркестру, экспрессивно иносказание о трагедии революционной эпохи – подразумеваемой гибели Николая Второго и его семьи. От него сразу перебрасывается нить к Великой Отечественной войне: город-плаха становится городом-госпиталем, преступная казнь искупается спасением жизней – еще один прозреваемый Божий суд (текст ниже).

Раздел «Мирная весна» (соло сопрано) уникален по религиозно-семиотической концентрации:

<...> сумрак тает / разлетается лёд / над городом голубь / в колесе облаков /
синева и / колоколен звоны / обвели простор / жилого места /
озарили снова / имена святые / наполняют / вера и надежда / <...>
в городе – крест / на стечении дорог / над городом – рая /
побелённый порог.

Создан сакрально-символический пейзаж: голубь в облаках как вестник мира и как дух святой, нимб колокольного неба, возрождение святых имен и ценностей, охранительно-мемориальный крест на перекрестке, видение рая-дома. Возникает многоплановость: оригинальное

сочетание реальности с визионерством и традиционный символ «весеннего обновления» природы и социума.

В «Здравце» декламатора и в финале-апофеозе «Мечта», как уже говорилось, мотив звона обмирщается, звуча с ратуши, проникая в дома людей вместе со светом, но и возвышается до космизма: *свет и небо* становятся образной кульминацией-доминантой кантаты: «Ради света, ради неба / стали рядом быть и небыль».

Общелитературные корни текста охватывают огромный диапазон от литературных традиций Древней Руси до конца XX в. Они проявляются через разные приемы и корреляции: стилизация, цитация, символизм и его техники (символизация, звукопись, цветопись), «лирический авангард», плакатность, центонность, аллюзии. Так, после квазиуказа хору поручен текст «Орле Российский, Орле Российский / над горами реет», включающий название популярного канта Петровской эпохи, созданного на победу под Полтавой. Это и исторический маркер, и исходный образ для дальнейшего соло баса / баритона, создающего величественный символический пейзаж («Над дикими Рифейскими горами...» (текст ниже)). Сам квазиуказ («Да будет град сей... Да преумножит...») использует высокий риторический стиль, идущий от церковнославянского (да будет, да святится, да исполнится, да приидет) и одического (Ломоносов, Державин) к стилю «Медного всадника», поскольку лексика Застырца не имеет избыточных архаизмов. Налицо торжественность с панегирическим оттенком, как у Пушкина:

Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия.
Да умирится же с тобой / И побежденная стихия.

Одическая традиция видится и в продолжении пролога (соло баса):

Над дикими Рифейскими горами / Разрезав высь могучими крылами,

Орел российский счастливо парит / И твердо в даль грядущего глядит.

За облаками будущих столетий / Видны ему земли суровой дети, /
Хребет страны, где колокол поет.

Воспарение над миром и обозрение бескрайних просторов, масштабность пейзажа, утверждение величия страны и ее светлого будущего – черты оды как жанра¹; одновременно это и характерный для гимна зачин-прославление.

Фольклорная традиция пронизывает текст раздела «Люди города»: две большие составные строфы по 14 строк, при этом первые шесть строк (хор) повторяются в точности в начале второй строфы. Восемь следующих строк (соло тенора) изменяются во второй строфе, продолжая свой сюжет. Константные шесть строк – тоже составные: 4 + 2. Специалисты² определяют первые четыре строки как распространенную в фольклоре форму двухстиховой строфы (каждый стих по 7 слогов) с междустрофными цепными повторами, характерными для фольклорного строфообразования; сам стих – цезурированный силлабический; прием – авторская *стилизация*.

Воскресая от трудов, / Наедемся пирогов, [строфа 1]
Наедемся пирогов, / За питьем без берегов! [строфа 2]

После этой лаконичной картины воскресного разгула, с обширными коннотациями в уральской литературе, привлекает внимание фольклорная *цитация*:

Ходи браво, гляди прямо на рябиновый настой.
Ходи браво, гляди прямо в небеса над головой.

Оборот «Ходи браво, гляди прямо» встречается в припевах многих народных песен, причем особенно характерен для вариантов песни «Посеяли девки лен»; продолжение зависит от предыдущих строк, но Застырец продолжает припевку новым текстом, о смысле которого сказано выше. Приведем интересные примеры из записей на Новгородчине и в Сибири:

¹ См.: Костин А. Как понять торжественную оду XVIII века. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1162>

² По фольклорным вопросам мы консультировались у известного этномузыколога, доктора искусствоведения, профессора Т.И. Калужниковой.

Посеяли девки лен, / Посеяли девки лен. / Девки лен, девки лен. /
Ходи прямо, гляди браво, / Говори, что – девки лен!
[Традиционный фольклор Новгородской области, 1979, с. 75]

Посеяли девки лён, посеяли девки лён...
Ходи браво, гляди прямо, говори, что девки лён, посеяли в огород!
Ходи браво, гляди прямо, говори, что в огород!¹

Перестановки слов типичны для устной формы бытования фольклора, к тому же перенос с севера европейской России в Прибайкалье – «дистанция огромного размера»; возможно, что через столетия до нас дошли песни предприимчивых новгородских купцов, некогда осваивавших Урал и Сибирь, или беглых крестьян². Далее вступает соло тенора:

Ой, кайли-кайли его кайлой! / Плачет камешек.
Ой, от слёз его, от слёз его / много радости.
По рублю, рублю на Божий день / всем отрубится.
Девки, парни, ой, пойдут гулять / вдоль по городу!

Эта *стилизация* отталкивается от таких фольклорных идиом, как «ой, жги, жги, жги, говори, / договаривай!» Многократное «ой» усиливает эмоциональный посыл, причем с противоречивым подтекстом. В тексте присутствуют и рудничные атрибуты-антагонисты (кайла и камень), и результат трудов – воскресное вознаграждение, расточаемое на гулянье.

Практически текст всего раздела – своего рода фольклорная цепь, большой *центон*³.

¹ См.: Донских А.С. Родовая земля. – Иркутск, 2009. – URL <https://azbyka.ru/fiction/rodovaya-zemlya-aleksandr-donskix/12/>

² У припевки «Ходи браво, гляди прямо» своя интереснейшая история, заслуживающая отдельной публикации.

³ В тексте есть и нефольклорные центоны (в разделе «Исторические катастрофы»); полагаю, что эта техника отработана не без влияния поэта-«метареалиста» А. Еременко, чьим творчеством Застырец увлекался. Литературная центонность свя-

Укажем еще один колоритный фольклорный фрагмент. Перед разделом «Город-завод» декламатор сообщает о «чудной вести»: «злато под градом Катерины пудами меряют, / самоцветы в локоть гуще моря плывут!» Элемент архаизации в первой синтагме оттеняет своеобразную образность второй, представляющую удачный парафраз высказывания старого горщика Сергея Хрисанфовича Южакова: «...самоцветы будут гуще моря и длиной в локоть» [Ферсман, 1956, с. 95]¹.

Среди других литературных традиций очевидна *традиция символизма* – в религиозной образности, в *звукописи* раздела «Город-завод» («Динь – дон», «День-день дан») и в символической *цветописи* начала раздела «Исторические катастрофы»: «В *красную* пору выпал городу *черный* жребий. / Пала кровь на него *голубая*, / брызнули *белой* кости осколки, / сделался город роковою плахой» [курсив наш. – Л. Р.].

В начале финала Застырец прибегает к *плакатной* лапидарности:

Ради света, ради неба / стали рядом быть и небыль.

Память стала ясным словом – / в нас жива мечта о новом.

В этой связи вспоминаются и Есенин («Небо – как колокол, / Месяц — язык...»), и Маяковский («Я знаю – город будет, / Я знаю – саду цвезть...»). Репризный повтор катрена с характерным «Ради» приближает стилистику к *заклинанию*, которым мог завершаться гимн вместо молитвы.

Таким образом, А. Застырец создал уникальный текст кантаты «на случай», где свободно синтезированы разнообразные традиции, в том числе несвойственные текстам юбилейных кантат, и так же свободно интерпретированы черты поэмы (лироэпическое повествование), оды и гимна, в частности, триада признаков последнего: торжественное именование и одическое прославление; повествование об исторических деяниях / событиях; здравица вместо «молитвы во здравие» и апофеоз-заклинание. Вместе с тем лексико-синтагматическая сторона

зана с феноменом интертекстуальности, которая трактуется и как вид традиции (М.Е. Каскова, 2012; К.А. Фомин, 2015, К.К. Бауаев, 2015).

¹ В книге А.Е. Ферсмана «Занимательная минералогия» дан вариант: «бериллы будут гуще моря и длиной в локоть» [Ферсман, 2014, с. 71]. Эта конкретизация соответствует специфике месторождения в Мурзинке, о котором идет речь.

текста весьма непростая: автор не слишком озабочен доступностью и говорит собственным поэтическим языком¹. Весь текст глубоко семиотичен, насыщен референциями, коннотациями, подтекстами, символами и сам по себе интересен для чтения как высококачественная литература. Если жанр кантаты «на случай» «не предполагает отражения индивидуальности автора» [Крылова, 2009, с. 276], то это не про текст Застырца. В целом, соотнося с традициями юбилейной кантаты, можно говорить о «модификации жанра», характерной для его творчества. Перейдем к музыкальной стороне произведения.

Традиции в музыкальном тексте Владимира Кобекина

Музыкальные традиции в кантате немногим уже, нежели у Застырца, они охватывают XVII–XX вв., что объясняется и формированием кантаты как музыкального жанра, и хронотопом ее содержания. К жанру Кобекин относится крайне внимательно: «Любой жанр имеет оптимальные для него структуры, стилевое поле. Выход за пределы свойственных опере возможностей приводит к неудаче. Понимание границ жанра – вот что важно»². Поэтому «константные признаки жанра» [Крылова, 2009, с. 276] или *жанровый комплекс* кантаты «на случай» у него обнаружить несложно. К *унифицированным* компонентам музыкального языка В. Крылова относит: «мажорный лад (обычно наиболее светлые тональности C Dur, D Dur, Es Dur), торжественное звучание хора, обычно в силлабической фактуре, пунктирный ритм, яркие автентические гармонии, оркестровка (если предполагается сопровождение оркестра) с использованием tutti и ярких тембров медных духовых инструментов» [там же, с. 277]. У Кобекина видим следующее.

Мажорный лад обусловлен праздничным поводом, юбилейной атмосферой. Тональность C-Dur (До-мажор) – не просто наиболее светлая, но «имперская» по имманентно музыкальным и семантическим причинам: 1) «Центральное и централизующее положение C-Dur

¹ Так, раздел «Мирная весна», на наш взгляд, напоминает стиль «лирического авангарда», не чуждого Застырцу.

² См. беседу с композитором. – URL: <https://expert-ural.com/archive/48-311/s-poyavleniem-iskusstvennih-almazov-nastoyashie-po.html>

во всей звуковой и гармонической системе классической музыки... останется неоспоримым... » [Кириллина, 2007а, с. 33]; 2) в эпохи барокко и классицизма тоpos героики часто воплощался в «полуденном» C-Dur, с трубами и литаврами, что входило в «царственный комплекс» [Кириллина, 2007б, с. 60]. В развитии кантаты, следуя образности, появляются ля-минор («Город-завод», середина, и «Люди города»), фа-минор и Ля-мажор («Исторические катастрофы»), Фа-мажор («Мирная весна»). Это соответствует классическим нормам тонального плана крупной формы: тоника – уход в субдоминанту (ля, фа) – тоника. *Гармония* в крупной форме не может быть исключительно автентической (на тонико-доминантовых оборотах), но в хоровом «Орле Российский», как и в финале-апофеозе (на том же материале), автентичность налицо.

Мелодика, более разнообразная у солистов, в хоровых разделах опирается на аккордовые звуки, прежде всего в хоре «Орле Российский», где подчеркивается мажорная терция. Название петровского канта послужило композитору сигналом для воссоздания стилистики жанра, приобретшего «в русской музыке XVIII века церемониально-гимническое значение» [Кириллина, 2007б, с. 61]. Запев «канта» у мальчиков-сопранистов строится в основном на восходящих мотивах, соответствующих риторической фигуре *anabasis* и обыгрывающих фанфарный тонический квартсекстаккорд, что характерно для гимна. Ю. Паисов полагал, что такие старые жанры, как гимн, хорал, кант – утратили свои жизненные, социальные функции и место в композиторском творчестве, но их качества – гимничность, хоральность, кантовость, – сохраняют свое значение в хоровой литературе [Паисов, 1989, с. 130]. Это верно для 1960–1970-х годов, однако позже учитель Кобекина С.М. Слонимский написал несколько кантов: «Приветственный кант» к 125-летию Ленинградской консерватории (1987), «Гимн Петербургской консерватории. Приветственный кант» (1999), «Приветственный кант Всемирному клубу петербуржцев» (2000) для разных составов с хором [Девятова, 2003, с. 321]. Возрождение старых жанров, наряду с их воздействием на иные, – тенденция позднего советского и постсоветского периодов отечественной музыки.

В партиях хоров Кобекин использует именно *силлабическое* (слог – нота, минимальные распевы) пение, способствующее монолитности звучания и ясности текста. Отметим, что *исполнительский состав*

кантаты оказался масштабным и многокрасочным: симфонический оркестр, два хора (мальчиков и смешанный), три вокалиста (баритон, тенор, сопрано) и чтец-декламатор. Состав скорее ораториальный, нежели кантатный. Оркестр представляет индивидуализированный вид симфонических оркестров XX в.: в группах деревянных и медных инструментов усилены высокие тембры – две флейты пикколо и кларнет пикколо, четыре трубы; увеличена группа ударных (для четырех исполнителей!) за счет звенящих и звонных тембров: треугольник, бубенцы, бубен, колокольчики, ковбеллы (коровы колокольчики), тарелки и подвесная тарелка, колокола. Такой набор позволяет создать колорит света и звонкости, изобразить сияние и блеск золота и самоцветов, провести сквозную звонно-колокольную линию, темброво оттенить народные разделы.

Композиция кантаты наследует, на наш взгляд, ее немецкому варианту в XVIII в.: развернутый текст, хоровые и сольные эпизоды, речитативы (в данном случае замененные чтением). Многораздельная форма, не имеющая самостоятельных номеров, определяется как контрастно-составная (В.В. Протопопов), известная с XVII в. и широко распространенная в разных жанрах. Измененный повтор начального хора «Орле Российский» в финале с новым текстом («Ради света, ради неба») создает традиционное репризное обрамление, всегда желательное в музыке как временном искусстве. Рондальный пролог, где «Орле Российский» выполняет функцию рефрена (хор – соло – хор – соло – хор), отсылает к интродукции глинкинского «Руслана» и другим сольнo-хоровым сценам русских опер.

Отметим основные направления обогащения жанра кантаты «на случай» у Кобекина: *симфонизация* и *театральность*.

Симфонизация опирается на роль оркестровых эпизодов, на лейтмотивность, лейтритм и лейттембровость. Оркестровые эпизоды: *вступление-интрада* (дважды предвещающая предложения «квазиуказа»), где звучание высоких труб, с орнаментальной мелодией узкого диапазона во второй октаве, напоминает трубы-кларино эпохи барокко; динамичная *постлюдия* к прологу на мотивах «Орле Российский»,

с выделением их ритмоформулы, близкой «адоническому» ритму¹, со стремительными расширенными тиратами и лейттембром колокола; резко контрастирующее *вступление* к разделу «Люди города», заменяющее текст декламатора (композиторская купюра (!) ради «subitа-драматургии», по Слонимскому), и минорной моторикой струнных, агрессивной ритмоформулой («отколовшейся» от «Орле») у малого барабана, хлесткими возгласами валторн создающее атмосферу буйной стихии; *постлюдия-кульминация* к разделу «Мирная весна», докладывающая лирическое соло сопрано и доводящая его светлую кантилену до безмятежной радости (с оттенком вальса); две *интерлюдии* в финале, обе моторно-ликующие, наподобие увертюры к «Руслану» Глинки, причем в более масштабную вторую введена кантиленная тема русского народного склада (близкая песням «Исходила младешенька» и «Слава»).

Особый случай – раздел «Город-завод», где хор мальчиков и оркестр, сопровождая основной хор, создают *музыкальную картину* работы «веселого молота», но, в отличие от знаменитой урбанистической пьесы «Завод» А. Мосолова, высокие звончатые тембры скорее ассоциируются с блеском золота и самоцветов (подобно сверканию «золотых рыбок» в «Садко» Римского-Корсакова и лейтмотивуковки в «Нибелунгах» Вагнера).

Лейтмотивность и лейтритм связаны с темой «Орле Российский», из которой выделяется попевка или ее ритмические фигуры, подчас полярно трансформирующиеся по смыслу. В финальном хоре тема звучит ликующе, как «Многая лета», что, вкупе с песенной мелодией оркестровой интерлюдии, может символизировать торжество *национального духа*. Лейттебр колокола тоже полисемантичен, появляясь в разных ситуациях повествования: торжественная колокольность мощно заявлена в оркестровой постлюдии пролога, переходя в звонкое остинато хора мальчиков («Динь – дон – дон – дон...»); строгий голос колокола маркирует слова «Мертвый воскрешен»; трехзвучный колокольный кластер предупреждает о катастрофах, там же звучат бедственные и панихидные колокола. Все лейтприемы идут от *традиций*

¹ Ритм Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, по В.Н. Холоповой, восходит к «адоническому». См.: Холопова В.Н. Вопросы ритма в музыке композиторов первой половины XX века. – Москва : Музыка, 1971. – 304 с.

романтической оперы и романтического симфонизма, хотя зарождаются раньше и наследуются композиторами доньше. Такая сквозная интонационно-тематическая работа придает контрастно-составной форме кантаты единство и целеустремленность, подтверждая тот факт, что в русской музыке «наивысшее выражение получила симфоническая драматургия, определяющая концепционную значимость произведения [Тараканов, 1989, с. 29].

Театральность не могла не проявиться в опусе композитора, для которого музыкальный театр является магистральной линией творчества. Оперность ощущается в широких кантиленных соло баритона (в прологе) и сопрано («Мирная весна»); первое – благородного лиро-эпического характера, второе – чисто лирическое, с парящей, непорочно-чистой мелодией, подобной покрову, спасающему и прощающему. Это заставляет вспомнить принципиальное пристрастие Кобекина к мелодическому началу, подкрепленное увлечением идеями древнегреческой мелопеи¹.

Театральность сказывается и в трактовке некоторых разделов. «Массовый» раздел «Люди города» Кобекин решает в *жанре народной сцены*, игнорируя при этом настрой декламатора: «Но живая душа... поднималась над городом в молитве, / разливалась по улице песней, / воскресала в беспечном гулянье». Этот текст неспроста купирован, ибо в музыке – ни молитвы, ни беспечного гулянья: налицо буйная народная стихия, а вместо песни – пронзительное голошение-плач тенора («Ой, кайли-кайли его кайлой! / Плачет камешек»), начинающееся, как в фольклоре, скороговоркой на вершине-источнике со скольжением вниз в диапазоне септимы. Хоровой рефрен басов «Ходи браво, гляди прямо на рябиновый настой» дополняется азартными выкрикам хора «Хэйя!» – которых нет у Застыльца. Очевидно, что композитор создает мощное действо в духе народных драм Мусоргского². В подтексте, за утопленным в рябиновке злосчастьем, – готовность к бунту; некогда пугачевские полковники любили припевку «Ходи браво, гляди прямо, – говори, что вольны мы», и Кобекин, автор оперы «Пугачев» (1982), полагаем, знал это обстоятельство, как и то, что

¹ В. Кобекин – автор программы «Основы мелодики» для студентов по специальности «Композиция». Екатеринбург, 2006.

² И это – кульминация социальной референции.

уральские заводы были на стороне бунтовщиков и тайно снабжали их оружием.

Раздел «Исторические катастрофы» решен в *жанре мелодрамы*, родившемся во второй половине XVIII в. как театральная декламация на фоне развитой оркестровой партии¹. Событийный пунктир у декламатора поддерживается оркестровой «симфонией», до некоторой степени иллюстративной, реагирующей на текст смычковыми пассажами «революционных вихрей», сумрачно-лирической мелодией, иступленно-страдательными остинато («стоны раненых»), триольно-фанфарными мотивами литавр, панихидно-молитвенным песнопением («умирали многие»)² и, наконец, кровью добытым триумфом («и в Берлине выковал Победу!»).

Напомним черты театральности в *драматургии* (функции разделов указаны выше), а именно – приемы «subita-драматургии», т.е. резких контрастов в чередовании разделов: вторжение в затухающие светлые звоны (хор мальчиков, конец раздела «Город-завод») агрессивного тематизма оркестрового вступления раздела «Люди города»; сопоставление стихийного разгула народной массы (кульминация-обрыв «Хэйя!», там же) и скорбно-вещего кластера колоколов («Исторические катастрофы»); сопоставление сложно-драматического развития в этом же разделе с цельным, незамутненно-прозрачным колоритом «Мирной весны»³.

Таким образом, Кобекин, в целом следуя тексту Застыльца⁴, опирается на музыкальные традиции чрезвычайно широкого диапазона – от европейского и русского барокко, от классицизма и романтизма до явлений XX в. Он раздвигает границы жанра кантаты «на случай», внося конфликтное и трагическое начала, театральный и симфониче-

¹ Например, «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо – О. Куанье (1770), «Орфей» Я. Княжнина – Е. Фомина (1792).

² Явственна аллюзия на Одиннадцатую симфонию Шостаковича (1–2 части), с ее сложным семантическим комплексом. Сопоставление панихидного песнопения с фанфарами напоминает и «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» из «Патетической оратории» Свиридова, где символизирует судьбу «белой» и «красной» России.

³ Согласимся с А. Жаровой в том, что эта часть приобретает «характер всеобщего катарсического просветления после пережитых испытаний» [Жарова, 2011, с. 64].

⁴ Вопрос музыкальной интерпретации текста – отдельный; Кобекин по необходимости укрупняет художественное высказывание, тонкости литературного текста (подчас и сокращаемого композитором) проявляются именно в чтении.

ский опыт, фольклорный и профессионально-персональный тезаурус. Особенно действенны *жанровые синтезы*, о чем писал Ю. Лотман: «Перенесение норм одного жанра в пределы другого оказывалось важным революционизирующим средством пушкинского стиля и его динамики» [Лотман, 1988, с. 9]. В «динамике» это «средство» расширялось и приводило к новому этапу и качеству: «Еще более интересны опыты *художественного синтеза различных традиций*, позволяющие <...> выступить как *новатору*» [там же, с. 10] [курсив наш. – Л. Р.]. В данном случае можно говорить об «обновлении в рамках канона» (М. Арановский), что, на наш взгляд, соответствует творческой позиции Кобекина, его «звукосозерцанию», сохраняющему «направленность на публику» в чутком балансе между экспериментальным и традиционным.

«Дух времени» в кантате «Екатеринбург»

Будем кратки в силу близости и живой памятности исторического контекста создания кантаты. *Zeitgeist*, «дух времени» наложил решающий отпечаток и на ее концепцию, и на отдельные линии и мотивы. Концепция вполне соответствовала атмосфере постсоветских 1990-х годов, с ее главным событием – расформированием СССР и учреждением новой России. Российская Федерация обрела исторический флаг и герб – отсюда отсылка к канту «Орле Российский» у Застырца и Кобекина как к возрожденной государственной символике, отсюда и явственный *неоэтанализм* в литературном тексте пролога и в особой роли кантовой попевки в музыкальном тексте всего опуса.

В русле бурного возрождения *исторической памяти* в 1990-е годы возник мощный поток переименований городов и улиц с возвратом к историческим именам. Безусловно знаковыми событиями было переименование Ленинграда в Санкт-Петербург и Свердловска в Екатеринбург (оба в 1991 г.), что подтвердило «достойную пару» Северной столицы и столицы Урала. В Екатеринбурге размах «исторического ренессанса» оказался и широким, и дискуссионным (вокруг советских наименований улиц и официальных советских памятников). Был восстановлен памятник Петру I в Историческом сквере, Петровская и постпетровская эпохи попали под пристальное внимание историков. Шла подготовка к изданию «Уральской исторической энциклопедии»,

публиковались редкие исторические документы (та же переписка де Геннина с Петром I и Екатериной). Необычайно активизировалось краеведение, причем в разных направлениях и отраслях, от истории заводов Урала до родоведения, был создан Демидовский институт, начавший выпуск «Демидовского временника» и других аналогичных материалов. Ученые заново открывали имена и деяния творцов судьбы Екатеринбурга, обновлялись очерки «Истории Екатеринбурга», были учреждены Татищевские чтения, исследовалась славная история УОЛЕ¹, Музыкально-драматического кружка, их создателей и участников. Главные труды екатеринбургского «летописца» и популяризатора Н.С. Корепанова вышли уже в начале 2000-х, но поток подготовительных публикаций к ним охватил 1990-е годы.

Модернизировалось и расширялось музейное дело, рождались нестандартные подходы к его организации и приемам экспонирования; в 1995 году город обрел свой музей – Музей истории Екатеринбурга². В городе, который издавна служил транзитом в сибирскую каторгу и ссылку, который некогда проезжали декабристы, был открыт Мемориал жертвам политических репрессий (1996) – сначала просто «крест на стечении дорог» (А. Застырец), потом настоящий мемориальный ансамбль. Заново исследовалась вся трагическая эпопея екатеринбургского периода жизни последнего императора и его семьи. Был заложен первый камень будущего Храма на Крови на месте снесенного в советское время дома Ипатьева, где произошел расстрел царской семьи и ее слуг; остро переживались перипетии экспертизы останков царской семьи (1993–1998) и их захоронения в семейной усыпальнице в Петербурге. Через два года (2000) выросший в Свердловске Глеб Панфилов, коренной свердловчанин, представил фильм-покаяние «Романовы. Венценосная семья». Совокупную деятельность пронизывала идея, сформулированная В.М. Слукиным: «Время требует изменить культуру постижения истории, встать на незыблемость принципов ее правдивости, поднять высокое чувство осознания своих кор-

¹ Уральское общество любителей естествознания, учреждено в 1870 г. вместе с библиотекой и музеем по инициативе О.Е. Клера, имя которого ныне носит Свердловский областной краеведческий музей.

² Ранее был Музеем Я.М. Свердлова (1939), Музеем истории общественно-политических движений (1991), Музеем политической истории Урала (1992).

ней»¹. Раздел «Исторические катастрофы» в кантате Застырца – Кобекина был и закономерен, и своеобразен, связав «екатеринбургскую Голгофу» с широко известной ролью города в ходе Великой Отечественной войны.

Немалое участие в общем процессе принимало духовенство, чья роль с конца 1980-х годов радикально изменилась. Начиная с перестройки и особенно в связи с празднованием 1000-летия Крещения Руси (1988) значение Русской православной церкви в восстановлении культурно-исторических и собственно религиозных традиций резко возросло. В Екатеринбурге епархиальная работа динамично развивалась во всех направлениях: возвращение десятков храмов, возрождение и учреждение монастырей, новых приходов, молитвенных домов и воскресных школ, создание своей прессы, радио- и телепередач. Духовенство активно высказывалось в связи с судьбой Николая Второго, с середины 1990-х годов начались июльские Царские крестные ходы на Ганину Яму (место предполагаемого тайного захоронения останков), впоследствии превратившиеся в фестиваль «Царские дни». Все это питало сквозную религиозную линию содержания кантаты, и в данном контексте исторический факт неправомерной казни осмыслен Застырцем и Кобекиным как великий грех, требующий возмездия, искупления и покаяния.

Однако религиозное как колыбель нравственного приводит «к мечте о новом», и именно тогда, когда «память стала ясным словом» [курсив наш. – Л. Р.], т.е. вследствие специальной работы по ее восстановлению. «Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества» [Лотман, 1994, с. 8]. Отсюда – *неодуховность* как сущностное качество и сверхсмысл текста поэта, поддержанные композитором. Концепция кантаты стремится к «сшиванию разорванного времени» и утверждает нерасторжимую связь прояснения памяти и обновления жизни. Коренной свердловчанин Аркадий Застырец и коренной уралец Владимир Кобекин, погруженные в научно-художественную среду и ее проблематику, не могли не впитать атмосферу *Zeitgeist*, духа

¹ «Уральская старина». Вып.1, 1994. К читателю. См: URL: <https://urbibl.ru/Knigi/uralskaya-starina/vip-1-1.html>

времени, его ценностей и верований, и ярко отразили их в юбилейной кантате, также ставшей историческим памятником городу в контексте эпохи.

Список литературы

Исследования

Девятова О.Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского : опыт культурологического исследования. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 405 с.

Жарова А.С. «Симфония заводов и улиц» : концепт «уральский город» в программной музыке второй половины XX – начала XXI века : монография. – Пермь : ПГПУ, 2011. – 171 с.

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – Москва : Издательский дом «Композитор», 2007а. – Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – 224 с.

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – Москва : Издательский дом «Композитор», 2007б. – Ч. 3 : Поэтика и стилистика. – 376 с.

Корепанов Н.С. Первый век Екатеринбурга. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2005. – 274 с.

Корепанов Н.С., Блинов В.А. Город посредине России: культурно-исторические очерки. – Екатеринбург : Сократ, 2007. – 368 с.

Крылова В.Д. Кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: русский вариант жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 3. – С. 274–280.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : книга для учителя. – Москва : Просвещение, 1988. – 352 с.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 1994. – 399 с.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Город Екатеринбург (1888) // *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Статьи и очерки. – Свердловск : ОГИЗ, 1947. – С. 185–246.

Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. – Москва : Сов. композитор, 1989. – 392 с.

Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии Российской акад. наук, Национальный общественно-научный фонд ; науч.-ред. совет.: В. С. Степин – пред. совета и др. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 4. – 736 с.

Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве // Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. – Москва : Сов. композитор, 1989. – С. 115–156.

Растворова Н.В. Жанровая панорама творчества Владимира Кобекина // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2(11). – С. 252–255.

Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной русской советской музыке // Новая жизнь традиций в советской музыке : статьи и интервью / сост. Н. Шахназарова, Г. Головинский. – Москва : Сов. композитор, 1989. – С. 9–51.

Шахназарова Н. Современность как традиция // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 3–14.

Энциклопедия. Уральская поэтическая школа. [1981/2012] : информационный арт-объект / [принимали участие: Я. И. Грантс и др.]. – Челябинск : Десять тысяч слов, 2013. – 607 с. – (Экологически чистая литература).

Источники

Бажов П.П. Таюткино зеркальце // П.П. Бажов. Малахитовая шкатулка. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 128–139.

Генин В. Уральская переписка с Петром I и Екатериной I / автор вступит. статьи и комментариев, составитель М.О. Акишин. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1995. – 481 с.

Кантата «Екатеринбург». Музыка: В. Кобекин. Слова: А. Застырец. [Текст] (Печатный вкладыш в компакт-диск) // Музыкальное приношение Екатеринбург [Звукозапись] : хоровая музыка. Студия «Урал». – Екатеринбург, 1998. – CD-ROOM; 12 см.

Кобекин В. Кантата «Екатеринбург». Стихи Аркадия Застырца. Для чтеца, солистов, хора и большого симфонического оркестра. Партитура (копия рукописи) [Ноты], 1998. – 91 с. [Место хранения: Екатеринбург, Центральная городская библиотека им. А.И. Герцена, Отдел искусства].

Кобекин В. Кантата «Екатеринбург» (А. Застырец) // Музыкальное приношение Екатеринбург [Звукозапись] : хоровая музыка. Студия «Урал». – Екатеринбург, 1998. – CD-ROOM; 12 см.

Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.) : песни, причитания: [сборник] / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) ; изд. подгот. В.И. Жекулина и др. ; отв. ред. А.А. Горелов. – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – 350 с. (Памятники русского фольклора).

Ферсман А. Путешествия за камнем / науч. ред. акад. Д. И. Щербаков. – Ленинград : Детгиз, 1956. – 528 с. – (Школьная б-ка. Для средней школы).

Ферсман А. Занимательная минералогия. – Санкт-Петербург : Левша. Санкт-Петербург, 2014. – 239 с.

References

Devyatova, O.L. *Hudozhestvennyj universum kompozitora Sergeya Slonimskogo : Opyt kul'turologicheskogo issledovaniya* [The Artistic Universe of composer Sergei Slonimsky : The experience of cultural research]. Yekaterinburg, Publishing House of the Ural University, 2003. 405 p. (In Russ.)

Zharova, A.S. *“Simfoniya zavodov i ulic” : koncept “ural'skij gorod” v programnoj muzyke vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka : monografiya* [“Symphony of factories and

streets” : the concept of “Ural city” in the program music of the second half of the XX – beginning of the XXI century : monograph]. Perm, Perm State Pedagogical University Publ., 2011. 171 p. (In Russ.)

Kirillina, L. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. – Ch. 2: Muzykal'nyj yazyk i principy muzykal'noj kompozicii* [Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part 2: Musical language and principles of musical composition]. Moscow, Publishing House "Composer", 2007a. 224 p. (In Russ.)

Kirillina, L. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. – Ch. 3: Poetika i stilistika* [Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part 3: Poetics and stylistics]. Moscow, Publishing House “Composer”, 2007. 376 p. (In Russ.)

Korepanov, N.S. *Pervyj vek Ekaterinburga* [The first century of Yekaterinburg]. Yekaterinburg, Bank of Cultural Information Publ., 2005. 274 p. (In Russ.)

Korepanov, N.S., Blinov, V.A. *Gorod posredine Rossii: Kul'turno-istoricheskie ocherki* [A City in the Middle of Russia: Cultural and Historical essays]. Yekaterinburg, Publishing house “Socrates”, 2007. 368 p. (In Russ.)

Krylova, V.D. Kantata “na sluchaj” konca XIX – nachala XX veka: russkij variant zhanra [Cantata «in case» of the late XIX – early XX century: Russian version of the genre]. In *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*. no 3, 2009, pp. 274–280. (In Russ.)

Lotman, Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol': Kn. dlya uchitelya* [In the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol: A book for a teacher]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988. 352 p. (In Russ.)

Lotman, Yu.M. *Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachala XIX veka)* [Conversations about Russian culture: The life and traditions of the Russian nobility (XVIII – early XIX century)]. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 1994. 399 p. (In Russ.)

Mamin-Sibiryak, D.N. *Gorod Ekaterinburg (1888)* [The city of Yekaterinburg (1888)] // In *Mamin-Sibiryak D.N. Stat'i i ocherki* [D. N. Mamin-Sibiryak. Articles and essays]. Sverdlovsk, OGIZ Publ., 1947, pp. 185–246. (In Russ.)

Novaya zhizn' tradicij v sovetskoj muzyke: Stat'i i interv'yu, sost. N. Shahnazarova, G. Golovinskij [The New Life of Traditions in Soviet Music: Articles and interviews, compiled by N. Shakhnazarova, G. Golovinsky]. Moscow, Sov. composer Publ., 1989. 392 p. (In Russ.)

Novaya filosofskaya enciklopediya : v 4 t. [The New Philosophical Encyclopedia : in 4 vols], In-t filosofii Rossijskoj akad. nauk, Nacional'nyj obshchestvenno-nauchnyj fond ; nauch.-red. sovet.: V. S. Stepin – pred. soveta i dr. [Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, National Socio-Scientific Foundation; scientific ed. Council.: V.S. Stepin – prev. Council, etc.]. Moscow, Thought Publ., Vol. 4, 2010. 736 p. (In Russ.)

Paisov, Yu. Novyj sintez tradicij v sovremennom russkom horovom iskusstve [A new synthesis of traditions in modern Russian choral art]. In *Novaya zhizn' tradicij v sovetskoj muzyke: Articles and interviews*, comp. N. Shakhnazarova, G. Golovinsky. Moscow, Sov. composer Publ., 1989, pp. 115–156. (In Russ.)

Rastvorova, N.V. Zhanrovaya panorama tvorchestva Vladimira Kobeкина [Genre panorama of Vladimir Kobekin's creativity]. In *Problemy muzykal'noj nauki*, no 2 (11), 2012, pp. 252–255. (In Russ.)

Tarakanov, M. Novaya zhizn' nacional'noj tradicii v sovremennoj russkoj sovetskoj muzyke [A new life of the National Tradition in Modern Russian Soviet Music]. In *Novaya zhizn' tradicii v sovetskoj muzyke*: Articles and interviews, comp. N. Shakhnazarova, G. Golovinsky. Moscow, Sov. composer Publ., 1989, pp. 9–51. (In Russ.)

Shahnazarova, N. Sovremennost' kak tradiciya [Modernity as a tradition]. In *Muzykal'naya akademiya*, no 2, 1997, pp. 3–14. (In Russ.)

Enciklopediya. Ural'skaya poeticheskaya shkola: [1981/2012]: informacionnyj art-ob"ekt / [prinimali uchastie: Ya. I. Grants i dr.]. [Encyclopedia. Ural Poetry School. [1981/2012]: informational art object [participated: Ya.I. Grants and others]. Chelyabinsk, Ten thousand words Publ., 2013. 607 p. (Eco-friendly literature) (In Russ.)