

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.34>

Неровная Татьяна Евгеньевна

Инструментальные сочинения П. Ф. Юона 1930-х годов: феномен позднего стиля композитора

Цель исследования - раскрыть особенности позднего стиля П. Ф. Юона (1872-1940) в контексте историко-культурной ситуации первых десятилетий XX века. Автор исследует творчество самобытного русско-швейцарского композитора, выявляя специфику его произведений. Научная новизна определяется тем, что впервые в поле исследовательского внимания попадает целый ряд сочинений П. Юона, позволивших раскрыть эстетическую уникальность его позднего творческого периода. В результате анализа инструментальных сочинений, составивших основное ядро музыкального наследия композитора 1930-х годов, выявлена специфика взаимодействия стилеобразующих компонентов, репрезентирующих последний творческий этап - своеобразную вершину сложной художественной эволюции мастера.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 173-178. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

10. **Заднепровская Г. В., Чigareва Е. И.** «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX-XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 54-64.
11. **Калошина Г. Е.** Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 75-83.
12. **Калошина Г. Е.** Феномен творческого портрета русских поэтесс в камерном театре Леонида Клиничева // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. / Краснодарский гос. ин-т культуры. Краснодар: КГИК, 2018. С. 206-221.
13. **Косолапова О.** Композитор Алексей Сюмак: «В опере “Cantos” я воплотил музыкальную мистерию»: интервью с композитором А. Сюмаком [Электронный ресурс] // Москва24. Культура. 2016. 10 ноября. URL: <https://www.m24.ru/articles/opera/10112016/121355> (дата обращения: 04.07.2020).
14. **Крауклис Г.** Drama per musica Давида Кривицкого // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 31-34.
15. **Овсянкина Г. П.** О новых образных доминантах контрабаса (на примере творчества Григория Корчмара) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: труды Междунар. науч. конф. (13-18 апреля 2015 г.). М.: РГСУ, 2015. С. 359-366.
16. **Овсянкина Г. П.** Смысловое значение интертекстуальных переключек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. С. 133-135.
17. **Перетокина Ю. Р.** Моноопера “NEVERMORE” как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2014. № 46. С. 67-79.
18. **Приходовская Е. А.** Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Изд. дом Томского гос. ун-та, 2017. 422 с.
19. **Селицкий А. Я.** Современная советская моноопера: истоки, вопросы специфики жанра: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1981. 24 с.
20. **Селицкий А. Я.** Современная советская моноопера: истоки, вопросы специфики жанра: дисс. ... к. иск. М., 1981. 188 с.
21. **Соколов О. В.** К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. С. 12-58.
22. **Шымчак И.** Интервью с Алексеем Курбатовым [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/rauyela/alexei-kurbatov-2019/> (дата обращения: 04.07.2020).

Modern Domestic Mono-Opera: Theory and Practice

*Zadneprovskaya Galina Viktorovna, PhD
Lomonosov Moscow State University
z_galna@bk.ru*

The paper aims to reveal genre peculiarities of the modern domestic mono-opera, to show diversity of composer's techniques. The author identifies basic genre-formative features and traces their evolution in the Russian mono-opera in the period from the beginning of the 1990s till nowadays. It is shown that the mono-opera has achieved high popularity due to its advantages under conditions of the low-budget opera theatre. Scientific originality of the study involves systematization of the domestic mono-opera depending on whether or not it follows traditions of the XX-century opera in terms of preserving or abandoning key genre-formative features. The research findings are as follows: the author reveals basic genre-formative features of the modern domestic mono-opera, such as monologism, introduction of non-scenic personages, careful attitude to a literary source. Special attention is paid to diversity of composer's techniques within the mono-opera genre.

Key words and phrases: modern domestic mono-opera; multi-genre nature; monologism; non-scenic personages; literary source.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.34>

Дата поступления рукописи: 15.08.2020

Цель исследования – раскрыть особенности позднего стиля П. Ф. Юона (1872-1940) в контексте историко-культурной ситуации первых десятилетий XX века. Автор исследует творчество самобытного русско-швейцарского композитора, выявляя специфику его произведений. Научная новизна определяется тем, что впервые в поле исследовательского внимания попадает целый ряд сочинений П. Юона, позволивших раскрыть эстетическую уникальность его позднего творческого периода. В результате анализа инструментальных сочинений, составивших основное ядро музыкального наследия композитора 1930-х годов, выявлена специфика взаимодействия стилиобразующих компонентов, репрезентирующих последний творческий этап – своеобразную вершину сложной художественной эволюции мастера.

Ключевые слова и фразы: Павел Федорович Юон; стиль; инструментальное творчество; трио; сюита.

Неровная Татьяна Евгеньевна, к. иск.

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
tat-nerovnaya@yandex.ru*

Инструментальные сочинения П. Ф. Юона 1930-х годов: феномен позднего стиля композитора

Драматичная смена идеологических парадигм и трагические коллизии XX века оказали решающее влияние на «художественную биографию» минувшего столетия. При этом слом мировоззренческих устоев отразился

не только на судьбах творцов, но – в исторической перспективе – и на судьбах их духовного наследия, во многом определив последующий раскол целостности российского художественного пространства. Характерный пример – русское музыкальное зарубежье, «летопись» которого до сегодняшнего дня пестрит досадными лагунами. *Актуальность* данной статьи определяется идеей заполнения «белых пятен» в отечественной культуре первых десятилетий XX века путем обращения к творчеству Павла Федоровича Юона (1872-1940), знаковой фигуры поколения эмигрировавших художников.

Впервые предметом аналитического рассмотрения становится поздний стиль композитора. В процессе изучения его сущности необходимо решить следующие *задачи*: определить специфику взаимодействия стилеобразующих элементов, охарактеризовать актуальные для композитора жанры и формы в их авторской интерпретации, выявить особенности тематизма и темброво-фактурных приемов в инструментальных сочинениях П. Ф. Юона, относящихся к последнему периоду творческой эволюции художника.

Теоретическая база включает ряд исследований, которые можно систематизировать следующим образом: материалы и работы, посвященные жизненному и творческому пути П. Ф. Юона (диссертация автора настоящей статьи, где впервые в отечественном музыкознании осуществлена реконструкция творческой биографии П. Юона в культурно-историческом контексте рубежа XIX-XX веков [5], краткие очерки зарубежных авторов [10; 12; 13] и аннотации к сочинениям композитора, содержащиеся в тематическом каталоге Т. Бадрутта [9]); труды, воссоздающие эстетический и стилевой профиль художественной жизни конца XIX – начала XX века (Б. Асафьев [1; 2], Т. Левая [3]), в том числе сборник статей и интервью С. Прокофьева [6], а также работы, рассматривающие отдельные проблемы жанра (И. Немировская [4], Б. Яворский [8]).

Решение поставленных задач методологически обосновано комплексным подходом. Он сочетает в себе источниковедческий *метод*: в ходе работы автора статьи с архивом FPJ (Фонд Павла Юона) Университетской кантональной библиотеки г. Лозанны (Швейцария) [11] был систематизирован широкий корпус материалов, посвященных жизни и творчеству П. Ф. Юона, а также проведен анализ инструментальных партитур композитора, частично представленных в настоящем исследовании. Кроме того, использован проблемный, компаративный и исполнительский анализ материала. Историко-культурологический подход позволил рассмотреть предмет исследования в контексте русской и западноевропейской художественной культуры первой трети XX века. *Практическая значимость* определяется тем, что в научный обиход вводятся сочинения, способные обогатить современную музыковедческую и исполнительскую практику.

П. Ф. Юон – русско-швейцарский композитор, педагог, исполнитель (скрипач), родившийся в России, но в конце XIX столетия (1897) навсегда покинувший страну. Музыкант связал свою творческую биографию сначала с Германией (Берлин, 1897-1934 – годы учебы и последующей работы в Берлинской Академии искусств), а затем до конца жизни со Швейцарией (Вевер, 1934-1940, переезд в страну обусловлен историческими связями с ней рода Юонов). Многогранное творчество композитора, отмеченное глубинной связью с русской музыкальной традицией, отражает культурные пересечения эпохи, ее дыхание и пульс, а также обнаруживает и подчеркивает духовную и эстетическую уникальность своего времени. Напомним, что П. Ф. Юон всегда ощущал себя истинно русским художником благодаря становлению в условиях московской школы (1888-1894) и творческому влиянию на музыканта ее корифеев: П. И. Чайковского и С. И. Танеева. В классе последнего Павел Федорович обучался основам полифонической техники, впоследствии сохранив на долгие годы теплые дружеские отношения со своим профессором [5, с. 108-110].

В рамках данной статьи мы обратимся к сочинениям П. Юона, созданным в 1930-е годы. Избранное десятилетие большей своей частью совпадает с последним этапом жизни мастера (1934-1940), прошедшим на швейцарской земле – родине его предков, и, что особенно важно, с поздним периодом творчества – уникальным явлением в биографии музыканта. Однако стоит оговориться: эстетический облик рассматриваемых произведений был «запрограммирован» гораздо раньше. С середины 1920-х годов в творчестве Юона под влиянием новых, экспериментально-творческих идей того времени подспудно готовилась смена стилевых ориентиров, обернувшаяся к началу 1930-х годов существенными изменениями в музыкальном языке его партитур. В этой связи мы рассматриваем сочинения четырех лет (1930-1934) в качестве своеобразного «предыкта» к последнему этапу творческой биографии композитора, поскольку такие опусы, как Маленькая симфония ор. 87 (1930) и Дивертисмент для струнного оркестра ор. 92 (1933), Трио-сюита ор. 89 для скрипки, виолончели и фортепиано (1932) и Четыре пьесы для фортепиано ор. 90 (1933), уже рельефно демонстрируют черты его позднего стиля.

При этом отметим, что авангардные тенденции, настойчиво заявлявшие о себе в Берлине, во время пребывания там П. Юона, не нашли непосредственного отражения в практике композитора в силу его ярко выраженной установки на традицию. Охранительность как основная черта художественного мышления Юона получила гибкую форму воплощения. Это обстоятельство позволило мастеру пластично, не порывая с основой, взаимодействовать с музыкальными направлениями первой трети XX века, в частности с «новым классицизмом». Подобное взаимодействие способствовало реализации важного стилевого поворота, определившего композиционно-языковой абрис сочинений последнего десятилетия жизни П. Ф. Юона.

Усиление классицистского комплекса привнесло в его авторскую интонацию большую объективность выражения, в композиторские приемы – опору на «рациональный метод творчества» (выражение Т. Н. Левой [3, с. 92]). Новые творческие установки пришли на смену эмоциональной полноте высказывания, нередко экспрессивно-патетического характера, а также пышной, насыщенной романтической фактуре, господствовавшим в партитурах раннего и отчасти зрелого периодов. Очевидно, что в художественной эволюции Юона наметился отчетливый вектор движения от сквозных циклических композиций с преобладанием

секвентно-волнового и вариантного развития, тематизма вокальной природы, многообразия жанровых контактов, а также темброво-колористической трактовки музыкальной ткани к «новой простоте» сочинений 1930-х годов. П. Ф. Юон переходит к концентрированному воплощению творческих импульсов. Как результат, характерными маркерами позднего стиля становятся лаконизм музыкальных форм (с подчеркнутой замкнутостью частей внутри цикла), доминирование тематизма инструментального типа, графично-линейная прорисованность фактурных пластов, усиление значимости ритма как эстетической основы музыки, в тембровом облике партитур – преобладание «чистых» тембров.

Вновь приобретенные характеристики музыкального языка соотносятся в сочинениях П. Юона и с основными принципами камерной эстетики, определившей направление многих композиторских исканий первой трети XX века. Претворению камерности на уровне мышления способствовала природа художественного сознания Юона, выделившего камерно-инструментальную музыку в качестве ведущей сферы своего творчества, на уровне художественного метода – его эстетические установки, освобождающие поздний стиль мастера от романтических излишеств. При всем многообразии жанрового диапазона произведений П. Юона 1930-х годов данный принцип является ведущим в Дивертисменте для струнного оркестра op. 92 (1933), Оркестровых сюитах op. 93 и op. 94 (1935, 1936), *Tanz-Capricen* op. 96 (1938), Трио для духовых «Арабески» op. 100 (1940).

Парадоксально, но своеобразным доказательством сказанного можно считать и два сочинения Юона, на первый взгляд выпадающих из общей панорамы позднего творчества композитора: Рапсодическую симфонию op. 95 и *Sinfonietta capricciosa* op. 98. Однако анализ доказывает, что эти оркестровые опусы также созданы автором в русле эстетики камерного стиля, влияние которого, как известно, испытывали многие симфонические и театральные жанры в первые десятилетия прошлого века [1]. В связи с этим инструментальный состав двух названных произведений позволяет отнести их, скорее, к типу «камерно-симфонического ансамбля» (термин Б. Асафьева [Там же, с. 154]).

Движение в сторону камерной трактовки оркестра актуализирует и принцип вычленения монотембровых групп, формирующий тембровую линейность и оригинальную сонорную атмосферу в опусах 95 и 98. Данная тенденция к индивидуализации тембров подтверждает важный эволюционный рубеж в творчестве Юона, контрастируя с романтически насыщенным колоритом партитур зрелого периода, где смешение инструментальных красок рождает эффект оркестровой живописности.

С точки зрения формообразования в поздний период творчества особое значение приобретает сюитный принцип организации материала. Несмотря на присутствие в ряде случаев формы второго плана, данный принцип сообщает композиции известный лаконизм, ясную дискретность и контраст переключений. Здесь возникает параллель с закономерностями музыкального мышления композиторов французской «Шестерки», наряду с другими новаторами участвовавшей в формировании европейского художественного «климата». Характеризуя их творчество, Б. Асафьев замечает: «...даже в крупных формах сюитность, как принцип, и сюита, как схема, играют важную роль» [2, с. 123]. В наследии Юона сюитный принцип циклообразования с программной конкретизацией реализован в Дивертисменте для струнного оркестра op. 92 (1933), двух Оркестровых сюитах: в пяти частях op. 93 (1935) и «Грация и достоинство» op. 94 (1936). Он же выступает в качестве композиционной основы Трио для духовых «Арабески» op. 100 (1940), замыкающего список сочинений художника. Компактный четырехчастный цикл реализовал в себе и особый интерес композитора к жанру трио, и, в духе времени, авторское внимание к тембровому колориту духовых. Способность этих инструментов, по выражению Н. А. Римского-Корсакова [7, с. 45], к «вещательной простоте» была использована композитором для создания изящного облика партитуры, совмещившей линейность арабесочных линий и рельефность тембровой индивидуализации голосов в ансамбле.

Стремлением к лаконичности можно объяснить и выбор Юоном формы рондо в Бурлетте для скрипки с оркестром op. 97. В данной форме композитор смог реализовать свое тяготение к четкости структурных граней и к игре контрастами. Подобная установка сближает П. Юона с С. Прокофьевым, также стремившимся в русле усиления неоклассических тенденций «...к большей простоте... к большей простоте формы» [6, с. 96]. Подчеркнем, что именно пятичастная структура «простого рондо» в Бурлетте соотносится с композиционной схемой всех сюитных циклов позднего периода, также состоящих из пяти номеров.

Ключом к пониманию композиторской практики П. Ф. Юона указанного периода можно по праву считать последнее из шести фортепианных трио (для скрипки, виолончели и фортепиано), написанное музыкантом в 1932 году. Мы выделяем данное сочинение по целому ряду причин. Именно фортепианные трио, создававшиеся автором на протяжении всей творческой жизни, составляют жанровое ядро его камерно-инструментального наследия. Они концентрируют в себе гармоничный композиторский дар Юона: его самобытность, оригинальность мышления, высокий художественный вкус, яркие стилистические опыты, а также отражают сложный процесс творческой эволюции художника. В данном контексте наиболее важной нам представляется характеристика Трио № 6 (op. 89), связанная с его жанрово-композиционной основой – сюитой. Жанровая модель, закрепившаяся на этапе позднего творчества композитора, выдвигает здесь на первый план идею движения с превалированием танцевальной ритмики над мелодическим началом. Лирико-исповедальная интонация вытесняется, уступая место пластической красоте образов, фантазийно и причудливо сменяющихся друг друга.

Динамика творческого движения Юона позволяет увидеть: стремление к «текучести» форм в Четвертом («Литания») и Пятом («Легенда») трио, представляющим собой масштабные одночастные композиции с чертами сонатного цикла, сменяется в Шестом трио обращением композитора к изящной «немногословности» пятичастной сюиты. Каждая из частей имеет достаточную степень завершенности, что позволяет музыкантам

исполнять их в качестве самостоятельных концертных пьес. Опираясь на программный тип сюиты, Юон создал авторский вариант заголовков, не вошедших в печатную версию: I – Мелодия; II – Марионетки; III – Интермеццо; IV – Одалиска; V – Варварский танец. Программный комментарий к Шестому трио был представлен музыкантом в одном из его дневников, названном «Описание моих композиторских работ». Адресованный жене композитора Арманде Юон, данный исторический документ находится в указанном архиве [11].

Музыкальный материал внутри композиции структурно организован по принципу контрастного сопоставления движений-образов, определяемого сменой состояний статики и динамики. Нарастание указанного контраста к финалу цикла создает перспективу формы. При этом две первые части: лирическое Moderato (I часть) и скерцозно-танцевальное *Giososo* (II часть) – образуют ее исходную позицию – драматургическую пару противоположностей. Благодаря идее последующей темповой устремленности, усиленной характеристическим профилем частей, композиционный процесс в Трио-сюите реализуется следующим образом: от архаизированного *Andantino* (III часть) и восточно-арабесочного *Allegretto* (IV часть) к концентрированной энергии ритма *Allegro giusto* (V часть).

«*Мелодия*» (первая часть цикла) построена на материале «белоклавишной» диатоники. В качестве основного интонационного ядра выступает хоральный мотив, в структуре которого преобладает нетерцовая вертикаль, а повторность мелодического звука «а» сближает его с псалмодированием. Возникая на гранях формы, «молитвенный» мотив, с одной стороны, играет роль своеобразного рефрена, с другой – создает эффект композиционной арки, обрамляющей Moderato. Интонационная выразительность мелодической линии, украшенная благородством струнного *santabile*, синтезирует в себе интеллектуально-одухотворенный инструментальный тематизм и элегические интонации, как блики воспоминаний о ранних и зрелых юоновских трио (№№ 1, 3, 5).

Интонационная лексика «*Марионеток*» (вторая часть) включает элементы джазового стиля, в жанровой основе пьесы угадываются черты предшественника регтайма – экз-уока. Оригинальную тембровую атмосферу воссоздает рояль, трактуемый композитором в характере «бряцающего» щипкового инструмента (мандолины, банджо). Пластика причудливого танца формируется ритмическими «перебоями» (акцентуацией слабого времени), эффектно подчеркнутыми палитрой остро-колких инструментальных штрихов. Как результат, рождается арлекинадно-игровая стихия, отодвигающая эмоционально-романтическое начало, воспринимаемое автором на рубеже 1920-30-х годов уже в качестве «устаревшего» инструмента самовыражения. В своей интерпретации танца Юон сближается с его символистской трактовкой, близкой также русским поэтам в первые десятилетия XX века. Примером может служить отрывок из стихотворения А. Белого «Пир» (сборник «Пепел», 1905): «И, проигравшийся игрок, / Я встал: неуязвимо строгий, / Плясал безумный экз-уок, / Под потолок кидая ноги...» [5, с. 194].

«*Интермеццо*» – центральная часть сюитного цикла – обращает на себя внимание строгой архаикой и сумрачным тембром звучащих инструментов. Композитор вновь имитирует церковно-хоровое пение, опираясь на аскетично-попевочную фактуру рояля. Воскрешая ладовую модальность, трихордовые структуры как в горизонтали, так и в вертикали, а также отдавая в инструментальной партитуре предпочтение тембру виолончели, занимающему особое место в ранее написанных трио (Втором, Четвертом, Пятом), П. Юон буквально сближает грани двух миров: прошлого и настоящего.

«*Одалиска*» (четвертая часть) – причудливый скерцозный вальс. Поскольку вальс воспринимался многими художниками рубежа XIX-XX веков как символ уходящей эпохи, своеобразный знак романтического идеала [4], танец вновь «оживает» и в последнем трио Юона. Однако он несет здесь печать современной трактовки: его типологические черты эксцентрично подчеркиваются с помощью разных приемов нерегулярной акцентности и преобладания остро диссонирующей интервалки в гармоническом движении. Таким образом, поэтическая хрупкость вальса разрушается, а жанровый инвариант приобретает ироничный оттенок.

Пятая часть «*Варварский танец*» имеет ярко выраженный антиромантический характер. Фактурно-динамические ресурсы ансамбля и его артикуляционно-штриховой аппарат (весомое *martele*, *staccato pesante*, *au talon*, тяжеловесные акценты) воспроизводят почти «скифскую» мощь. В трактовке инструментов преобладает ударность как следствие доминирования ритма. В работе с тембрами на первый план выходит упругое, несколько жесткое звучание струнного дуэта, нивелирующее его богатую обертоново-насыщенную природу. Лапидарная вертикаль в партии фортепиано, имитирующая могучие удары, усиливает тяжеловесность яростного пляса.

Притом что принцип контрастного сопоставления «моторных схем» [8, с. 31] в Трио-сюите остается главенствующим, необходимо обратить внимание на целый комплекс языковых и композиционных элементов, обеспечивающих единство музыкальной структуры. В первую очередь, трехчастная (репризная) форма всех номеров цикла становится знаком их архитектурной соразмерности, усиленной в I, III, IV пьесах интонационными арками. Сходным является и характер музыкального материала, представленный во всех частях Сюиты графикой классицистского письма, сообщающего партитурам строго-изысканный облик. Основной драматургический движущий в цикле становится принцип ямбичности: от «возвышенной» лирики «Мелодии» к танцевальной моторности «Марионеток»; от архаичной строгости «Интермеццо» к причудливому танцу «Одалиски», являющейся своеобразным предыктом к «фовистскому» финалу. Наряду с этим выделим еще два принципа, формирующих гибкую, мобильную, но при этом целостную структуру цикла.

Так, его динамическая процессуальность позволяет говорить о присутствии здесь черт классического сонатного цикла, возникающих благодаря жанрово-языковому профилю каждой из частей. В этом случае «Мелодия» выполняет функцию лирического вступления. Напомним, что в своих отдельных поздних сочинениях с главенством сюитного принципа Юон выделяет первые части как «Увертюру» (Дивертисмент для струнного

оркестра ор. 92) и «Прелюдию» (Оркестровая сюита ор. 93). «Марионетки» – вторую часть Сюиты – можно трактовать как сонатное *allegro*, на что указывает контрастно-динамический характер материала, в сопоставлении фрагментов которого обнаруживаются элементы сонатности (к примеру, наличие разработочного и репризного разделов). «Интермеццо» сближается с углубленно-сосредоточенным центром цикла, в то время как «Одалиска» и «Варварский танец» демонстрируют типологические признаки скерцо и финала.

Вместе с тем в Сюите явно прослеживается действие сонатного принципа. «Мелодия» по-прежнему играет роль вступительного раздела, «Марионетки» и «Интермеццо» образуют традиционное сопряжение основных партий, о чем свидетельствуют образный и ладотональный контраст (*C-e*), различия в типе изложения материала. «Одалиска» с его мотивным нагнетанием и активным движением в сферу удаленных от центра «*C*» тональностей (*es, fis, Fis, As*) сближается с разработкой. «Варварский танец», аккумулируя в себе активность нагнетательного движения, трансформируется в динамизированную репризу.

Очевидно, что Сюита ор. 89 П. Ф. Юона концентрирует в себе наиболее важные знаки его позднего инструментального стиля. Он явился результатом развернутой во времени «программы» мышления композитора, включившей наряду с романтическим восприятием мира целый комплекс рационализирующих установок. Балансирование на тонкой грани этих двух эстетических платформ отличает весь творческий путь П. Ф. Юона. Возрождение жанровой модели сюиты становится понятным благодаря активному и давнему интересу Юона к прошлому искусству, его глубинным пластам, как своего рода знак музыкальных ретроспекций. Две поэмы: “Mysterien” для виолончели и оркестра ор. 89 (1914, по роману К. Гамсуна) и “Jotunheimen” для двух фортепиано ор. 71 (1919, по скандинавской мифологии) – еще задолго до сочинений 1930-х годов обозначили внутреннюю готовность композитора дистанцироваться от романтического пафоса. Вспомним в этой связи И. Ф. Стравинского, в творчестве которого неоклассический период был отмечен обращением мастера к античной мифологии.

В отличие от фортепианной сюиты «Из старых времен» ор. 68, созданной Юоном в 1917 году (с ее рядом танцев: *Waltz, Menuetto, Ciacona, Tambourin, Gavotte*), в Шестом трио нет обращения к образам музыкальной старины. В Трио-сюите ор. 89 мы имеем дело скорее с жанровыми прототипами, скорректированными в сторону модернизации и художественного обогащения их инвариантных моделей. Вместе с тем усложняется образно-семантический профиль Сюиты.

Психологическое дистанцирование и иронично-игровой тонус порождают в поздних опусах мастера ощущение смысловой двойственности. Не случайно композитор апеллирует к танцевальной стихии, позволившей выдвинуть на первый план условно-пластическую изобретательность и причудливую игру, пришедшие на смену позднеромантическому характеру чувствования. В одном из писем от 11.10.1938 своему ученику П. Ф. Юон пишет: «Сам вновь нахожусь в процессе написания танцев для оркестра, поскольку к танцам у меня есть тайная (нет: открытая) любовь» [11, Unit 16]. Свойственная композитору ирония оказалась спасительным инструментом, позволившим ему сохранить романтическую по сути натуру. На наш взгляд, слова В. Иванова: «Отчаянье я превратил в игру» – в полной мере отражают душевное состояние художника на этапе последнего десятилетия и представляют сложную смысловую составляющую произведений этого времени.

В качестве *выводов*, подводящих черту аналитическому рассмотрению инструментальных сочинений П. Ф. Юона 1930-х годов, еще раз обратим внимание на целый ряд особенностей, формирующих стилистический портрет данных партитур:

- тесное взаимодействие романтических и рационализирующих эстетических установок;
- претворение камерности как закономерности мышления композитора на уровне трактовки инструментальных жанров, где доминируют ясность и лаконичность музыкальных форм;
- отказ от кантиленно-пластичной мелодики в пользу тематизма инструментального типа;
- особую роль ритмического начала;
- существенное обновление сонорно-тембрового облика партитур благодаря предпочтению в инструментовке «чистых» тембров.

Очевидно, что поздний период творчества Юона отмечен совпадением эстетических и языковых закономерностей камерного стиля и индивидуальных особенностей композиторского мышления. В результате его манеры письма стала отличать подчеркнутая концентрация выражения, в то время как образную сферу – многомерность художественных характеристик.

Занимая особое место в музыкальном наследии П. Ф. Юона, сочинения позднего периода позволяют воссоздать и целостный творческий портрет композитора, обретающий сегодня, спустя годы, новые смысловые акценты. При этом не подлежат сомнению ни художественное достоинство многочисленных опусов мастера, ни искренняя, впечатляющая индивидуальность Павла Федоровича. Современный взгляд на творческий облик композитора открывает возможность вписать его в «интерьер эпохи» через обращение к разного рода сопоставлениям и параллелям с отдельными знаковыми фигурами рубежа XIX-XX столетий.

Так, драматический разлом судеб и годы учебы в Московской консерватории сближают П. Юона с Н. Метнером. Общность двух композиторов обнаруживается в их сходном художественно-интравертном типе и в особой тяге к программно-инструментальным жанрам. Важным является то, что основной точкой пересечения обоих музыкантов стала классицистская основа художественного сознания, сформировавшая их преданность идеям охранительности в искусстве. Кроме того, оба восприняли полифонию как универсальный способ мышления.

Еще одним современником П. Юона и его соучеником по московской школе является С. Рахманинов. На первый взгляд, вектор их творческих линий оказывается схожим (движение от романтической патетики раннего

и зрелого периодов к усилению конструктивно-рационального начала на позднем этапе). В действительности же Юон демонстрирует природную, подчеркнута гармоничную согласованность указанных стилиевых слагаемых в отличие от позднего творчества Рахманинова, где барочно-романтический комплекс был отмечен «печатью суровой необходимости, словно являясь чем-то внешним по отношению к романтически рефлектирующей авторской душе» [3, с. 95].

С московским композитором В. Ребиковым П. Юона объединяет верность идеалам романтизма. Подобно тому, как Ребиков связывал музыку будущего с языком чувств, так и Юон ностальгически и одновременно пророчески предсказывал ей «вновь обратиться к чувствам и душе» [9, E16].

Помимо названных композиторов, возникает несколько неожиданное сопоставление П. Юона с петербургским новатором-антиромантиком С. Прокофьевым. При всем различии их эстетических концепций обращает на себя внимание устойчивый интерес обоих композиторов к сфере камерно-инструментальной музыки. Ее имманентные качества оказались близки художественной натуре Юона, в то время как Прокофьевым данная жанровая сфера воспринималась в качестве экспериментальной лаборатории для апробации новых языковых решений. Они очевидно сближаются в своем стремлении к поэтизации образов старины.

Наконец, точка пересечения Юона и Прокофьева обнаруживается в их открытости идеям «новой простоты», получившим индивидуальное воплощение в творчестве композиторов на рубеже 1920-30-х годов. Парадоксально сочетая в себе простоту и сложность, данный эстетико-стилевой комплекс оказал значительное влияние на поздние сочинения П. Ф. Юона, органично воплотившие композиторские интенции к обновлению и ретроспективному обобщению своего творческого опыта.

Примечательно, что П. Ф. Юон, ощущая себя ретроградом среди новых художественных направлений, в реальности находился со многими из них в скрытых, на первый взгляд, связях. Дочь Павла Федоровича писала об этом: «... для некоторых он был слишком новатор, для других слишком несовременен. Для себя он отклонял любую классификацию. Он замирал перед гением Баха и радовался открыто, когда находил в джазе живой пульс истинной музыкальности. В одном из наших последних разговоров он заметил: “Мы все стоим между традицией и эволюцией. Всё, что развивается, – страдает и ошибается. Страдание и ошибки, однако, очищают и делают нас зрелыми, пока плод нашего труда и наша жизнь не станут новым звеном в цепочке традиции”» [11, Unit 2].

Список источников

1. Асафьев Б. Новая музыка I // Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. С. 154-159.
2. Асафьев Б. (Глебов И.) Французская музыка и её современные представители // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / ред. И. В. Нестьев. М.: Музыка, 1975. С. 112-126.
3. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование. М.: Музыка, 1991. 166 с.
4. Немировская И. А. Вальс в инструментальных циклах Брамса // Проблемы музыкального жанра: сборник трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. Вып. 54. С. 106-121.
5. Неровная Т. Е. Композитор Павел Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2013. 234 с.
6. Прокофьев С. С. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений: учебное пособие: в 2-х т. / под ред. М. Штейнберга. Изд-е 3-е, стереотипное. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. Т. 1. 128 с.
8. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира: о символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 153 с.
9. Badrutt Th. Paul Juon. Leben und Werk, Thematisches Verzeichnis seiner Kompositionen. 2., revidierte, aktualisierte und ergänzte Auflage. Chur: Institut für Kulturforschung Graubünden und Internationale Juon Gesellschaft, 2010. E5-E74 + 155 S.
10. Falett U. Der Bündner Paul Juon – ein russischer Komponist? [Электронный ресурс]. URL: http://www.juon.org/T13.Referat_Fsg_Homepage.pdf (дата обращения: 17.08.2020).
11. Fonds Paul Juon (FPJ). Bibliotheque Cantonale et Universitaire (BCU), Lausanne – Departement de la musique – Section des archives musicales. FPJ. Units 1-17.
12. Schuster C.-Ch. Kommentare zu Juons Klaviertrios [Электронный ресурс] // Audio CD. Paul Juon (1872-1940). The Piano Trios. Altenberg Trio Wien. The Netherlands: ChallengeClassics, 1996. S. 2-8.
13. Teurich W. Der Stilzauberer: Wiederentdeckung von Paul Juon [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/paul-juon-pointierte-kammermusik-werke-a-1047016.html> (дата обращения: 17.08.2020).

P. Juon's Instrumental Works of the 1930s: Specificity of the Composer's Late Style

Nerovnaia Tatiana Evgen'evna, PhD
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy)
tat-nerovnaya@yandex.ru

The paper aims to reveal peculiarities of P. Juon's (1872-1940) late style in the context of the historical and cultural situation of the first decades of the XX century. The article analyses creativity of the distinctive Russian-Swiss composer with a view to identify specificity of his works. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher for the first time examines some of Juon's compositions, which allows revealing aesthetic uniqueness of his late creative work. Analysing the instrumental works, the core of the composer's musical heritage of the 1930s, the researcher identifies specificity of interaction of the style-formative elements associated with the last stage of Juon's creative work – culmination of the artist's long-term artistic evolution.

Key words and phrases: Pavel Fyodorovich Juon; style; instrumental creative work; trio; suite.