

О. В. Гусева
*кандидат культурологии, доцент,
декан факультета музыкального искусства
Кемеровский государственный университет культуры и искусств*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

Современное музыкознание на протяжении последних десятилетий все более интенсивно раздвигает свои границы. В сферу его познания наряду с профессиональной (академической и популярной музыкой), архаичным и современным фольклором, музыкой, принадлежащей неевропейским культурам, включаются произведения, созданные композиторами-любителями, творчество которых разворачивается в отдаленных от культурных центров регионах, то есть в провинции.

Избрав в качестве объекта нашего исследования творчество композиторов-любителей Кузбасса, выскажем предположение о том, что по художественным достоинствам их произведения не всегда могут соперничать с апробированным временем и общественным вкусом творениями классиков или сочинениями современных, признанных в музыкальном сообществе авторов. Исходя из сказанного, зададимся вопросом: необходимо ли изучение, анализ такого рода произведений, которые заведомо не являются шедеврами мирового искусства? Ответ будет, несомненно, положительным, эти произведения нуждаются в оценке, поскольку, доказав свою жизнеспособность, звучат в эфире и на сцене, вошли в музыкальный быт региона, являются частью его музыкальной культуры, выполняют определенные социально-культурные функции.

Признав факт необходимости изучения региональной музыки, как составляющей музыкальной культуры, зададимся еще одним вопросом: должно ли изучение произведений региональных композиторов-любителей опираться на традиционную музыковедческую методологию? Напомним, в основе традиционного музыковедческого анализа (интерпретации произведения с позиций музыкознания) лежат характерные для этого научного направления герменевтические подходы, включающие характеристику композиции, драматургии, элементов музыкального языка, доказывающие содержательную и художественно-эстетическую ценность произведения как такового, как правило, – вне его коммуникативных связей. Опора на такие подходы дает результаты в анализе выдающихся творений музыкального искусства, но представляется малопродуктивной при изучении музыки региональных композиторов-любителей. На наш взгляд, изучение произведения, созданного композитором-любителем, должно учитывать не только логический спектр анализа музыкального творчества, но его содержание в «контексте культуры», совмещать художественно-эстетические и социально-культурные аспекты его анализа. Исследование должно быть направлено на все аспекты бытия произведения, на изучение его многообразных связей: социально-культурной ситуации, музыкальных и немusicalных стимулов создания, интерпретации исполнительской и интерпретации слушательской (слушатель подключается к режиму интерпретации, его сознание воспроизводит определенные этапы истории и культуры) и т. д. Все перечисленное характеризует культурологический тип анализа музыкального произведения, наиболее соответствующий задачам изучения творчества композиторов-любителей, поскольку, подчеркнем еще раз, предполагает не только выявление содержащейся в нем художественной информации, но и учитывает их социально-культурную значимость в музыкальной жизни региона.

Когда-то выдающийся искусствовед и музыковед Б. Асафьев сформулировал закон триединства, определяющий феномен музыкального произведения: «композитор – исполнитель – слушатель». Только при его наличии созданный автором продукт становится

ся музыкальным произведением. Обратимся к высказыванию еще одного авторитетного отечественного музыковеда Е. Назайкинского, который считает, что конечной целью исследования музыкального сочинения является «субъективный образ произведения, живая запись музыки, ее бытие в деятельности воспринимающего» [2, с. 40]. Автор высказывания подчеркивает, что направленность анализа должна быть ориентирована не только на текст произведения, но и на слушателя, на жизнь (бытие) произведения в социуме, что определяет ход процесса познания произведения во всех его связях.

Не претендуя на выявление всех возможных коммуникативных связей музыкального произведения, в том числе на целостный музыковедческий анализ, мы рассмотрим несколько сочинений, созданных кузбасскими композиторами для оркестра русских народных инструментов (далее ОРНИ), попытаемся выявить некоторые из их художественных и немusикальных особенностей, определить стимулы их создания. Выбор этих сочинений композиторов Кузбасса обусловлен тем, что они поднялись на уровень полноценных музыкальных произведений, прочно вошли в концертную практику Сибирского региона, интерпретируются дирижерами и исполнителями, профессионалами и любителями, воспринимаются разными аудиториями, вызывают эстетическое удовлетворение у всех поколений слушателей, включая их в процесс культурного сотворчества.

Обратимся к творчеству известного в Кузбассе преподавателя, музыканта Г. И. Голицына, в течение многих лет работающего художественным руководителем и дирижером ряда любительских оркестров и ансамблей народных инструментов¹⁴.

Композиторское творчество не является основной сферой профессиональной деятельности Г. Голицына, он – композитор-любитель. Тем более интересно: что движет им при сочинении музыкальных произведений – внутренняя творческая потребность, вдохновение или иные, лежащие вне музыкального творчества, стимулы. Изучая эту проблему, мы пришли к следующему выводу: обладающий многолетним опытом руководитель и дирижер оркестра Голицын ощущает насколько мало создано произведений для коллективов такого рода, осознает ограниченность репертуара народных оркестров и необходимость его обновления. Это осознание становится стимулом композиторской деятельности. Поначалу автором будущих сочинений движет прагматическая задача расширения репертуара коллектива, с которым он работает. Но затем, в ходе творческого процесса появляются увлеченность, вдохновение, порождающие произведения, обладающие определенными художественными достоинствами, что, в свою очередь, позволяет им (произведениям) включаться в репертуар учебных и профессиональных музыкальных коллективов, исполняться не только в Кузбассе, но и в Сибирском регионе, становиться частью его локальной культуры.

¹⁴ Г. И. Голицын – профессор КемГУКИ, заслуженный работник культуры РФ. Родился в г. Анжеро-Судженск Кемеровской области. Обучался в музыкальной школе, Кемеровском музыкальном училище, Новосибирской государственной консерватории им. Глинки. По окончании консерватории присвоены квалификации: концертный исполнитель, дирижер оркестра, преподаватель специальных дисциплин. Большая часть профессиональной деятельности Голицына Г. И. связана с КемГУКИ, где он работал в качестве заведующего кафедрой народных инструментов, декана факультета культурно-просветительной работы. На протяжении всех лет преподавательской деятельности Голицын совмещал ее с руководством любительскими оркестрами народных инструментов: ОРНИ музыкального училища (1965–70 г.), лауреат Всесоюзного фестиваля, оркестр тембровых гармоник, оркестр КГИК, с 1998 г. – главный дирижер муниципального ОРНИ ДК им. Ленина г. Междуреченска, куратор муниципального оркестра г. Киселевска. Склонность к композиции проявилась в юношеские годы, нашла продолжение в годы обучения в консерватории, ею он занимается в настоящее время. Преобладающим жанром творчества являются песни, обработки для оркестра народных инструментов, концертная пьеса для баяна с оркестром. Значительным этапом в композиторской деятельности Голицына стало участие в творческих лабораториях, проводимых Центром народного творчества Красноярского края в 1990-е годы. Являясь руководителем оркестровой секции, Голицын в эти годы создал несколько крупных произведений для ОРНИ, в том числе: сюита-фантазия «Сказание о Красноярском крае», фантазия на темы красноярского композитора А. Злобина «Краснояры сердцем яры».

Одним из исполняемых и пользующихся неизменным успехом у слушателей произведений Г. Голицына стала фантазия «Краснояры сердцем яры» для оркестра русских народных инструментов на темы песен А. Злобина. А. Злобин – член Союза композиторов Красноярского края, автор известных в регионе песен патриотического, гражданственного, лирического содержания. Поводом к созданию фантазии послужил заказ А. Злобина на создание данного произведения к юбилею автора. Согласие Г. Голицына на выполнение заказа обусловлено, по его собственному признанию, несколькими причинами: желанием воплотить патриотическую тему любви к Сибири и ее людям – основную тему его творчества; богатством и разнообразием мелодического материала, заложенного в песнях Злобина; возможностью создания произведения, благоприятная исполнительская судьба которого predeterminedена его включением в репертуар нескольких сибирских оркестров, поскольку создание фантазии происходило во время работы межрегиональной творческой лаборатории. Впервые это произведение было исполнено ОРНИ ДК им. 1 мая г. Красноярска; на всесибирском конкурсе народных оркестров и ансамблей им. Б. Феоктистова оно прозвучало в исполнении муниципального ОРНИ г. Междуреченска; в авторском переложении для 4-х баянов фантазия неоднократно исполнялась в г. Красноярске.

Название – «Краснояры сердцем яры» – заимствовано А. Злобиным, а затем Г. Голицыным из афористичного высказывания, принадлежащего художнику В. И. Сурикову, искренне восхищавшемуся этим краем и его людьми. Обращение Голицына к жанру фантазии не случайно. Жанр фантазии начинает широко распространяться в русской музыке с начала XIX века. Особую склонность к нему имели композиторы «Могучей кучки», которые в фантазиях, основанных на фольклорном материале, выполняли не только эстетическую, но и просветительскую функцию, сохраняли народные мелодии, вводили широкого массового слушателя в их мир. Те же подходы к созданию произведений, основанных на обработке народных песен, были заложены в XIX веке основоположником ОРНИ В. Андреевым. Как правило, в основе таких произведений лежат несколько мелодий подлинных народных песен или авторские музыкальные темы, обработанные в соответствии с их жанровой принадлежностью. Этой устойчивой отечественной музыкальной традиции следует Г. Голицын.

Для фантазии Г. Голицыным отобраны песни А. Злобина, посвященные строителям Саяно-Шушенской ГЭС, песни, по выражению их автора, «рожденные временем» и конкретным событием индустриальной жизни региона. Однако содержание песен выходит за пределы данного события, оно прославляет типичную для 1970–80-х годов романтику трудовых подвигов, любовь к Родине, воплощает типичные для времени чувства и переживания простых людей.

В основе небольшого по объему произведения Г. Голицына лежат четыре песни Злобина: патриотическая «Краснояры сердцем яры», лирическая «Мое колечко», «Парень с Енисея» – песня А. Злобина о себе, и гражданственно-приподнятая «Так работай на нас, Енисей».

Фантазия открывается призывной фанфарой группы баянов, которая в последующем развитии выполняет функцию лейтмотива, связанного с основной, патриотической идеей произведения. Мелодия песни «Краснояры сердцем яры» излагается в варианте автора (А. Злобина). Голицын Г. придает развитию мелодии динамичность и насыщенность, основанную на все более уплотняющейся фактуре (к группе баянов присоединяются домры и деревянные духовые инструменты), усложнении, по сравнению с авторской, гармонии, опоре на пульсирующий, моторный ритм, создающий ощущение активного движения, вызывающий впечатление безостановочного, целеустремленного массового действия. Два следующих фрагмента («Мое колечко», «Парень с Енисея») – лирического характера, обращают слушателя к внутреннему, индивидуальному миру современников, контрастируют с первым разделом фантазии не только по мелодике, но и по фактуре, которая становится прозрачной, наполняется полифоническими подголосками, обвивающими мело-

дический остов. Заключительный раздел – «Так работай на нас, Енисей», открывающийся знакомой уже фанфарой, подготовленной импульсивным синкопированным ритмом – мощное, жизнеутверждающее завершение фантазии. Придавая композиции фантазии аročность, в музыкальную ткань заключения вплетаются интонационные реминисценции и моторная ритмика из первого раздела фантазии, фактура вновь становится плотной, еще более полифонически многослойной. Все приемы развития, использованные Г. Голицыным в фантазии, соединяющие разнообразный музыкальный материал в единое целое, являются классическими, отработанными многими поколениями композиторов. Опираясь на них, автор создает стройную композицию, напоминающую по структуре рапсодию, характеризующуюся свободой изложения и, в то же время, строгой организацией музыкального материала. Рапсодичность предполагает свободу интерпретации, поэтому каждое исполнение фантазии – это новая трактовка, привносящая в произведение элементы свежего прочтения его содержания, не обязательно связанные с содержанием песен А. Злобина. Но какой бы оригинальной ни была трактовка, инвариантом остается лирико-эпическое повествование о родном сибирском крае, о разнообразных сторонах его жизни и своеобразии характера сибиряка. Название фантазии, почерпнутое из высказывания В. Сурикова, картинность музыки вызывают ассоциации с монументальными полотнами этого художника, отличающимися широтой и полифоничностью, яркостью и насыщенностью колорита, полотнами, в которых главный герой (как и в фантазии) – народная масса, объединенная единым порывом, но при этом значительное место отводится глубоко чувствующей личности.

Поводом к появлению еще одного произведения, написанного Г. Голицыным в юношеские годы, явилось желание создать произведение для любимого инструмента, баяна. Обладающий исполнительской одаренностью Г. Голицын реализовал имеющуюся у него «виртуозную жилку» как композитор, сочинив в 1974–75 г., в период обучения в Новосибирской консерватории, Концертную пьесу для баяна. Название сочинения – Концертная пьеса, свидетельствует о том, что при его создании автором двигало желание создать блестящее, технически сложное произведение, в котором исполнитель имел бы возможность продемонстрировать уровень своего профессионального мастерства. Основная часть пьесы – воплощение типичного для произведений концертного плана принципа соревновательности между солистом и оркестром, корни этого принципа восходят к далекой эпохе барокко.

Пьеса открывается торжественно-призывными возгласами оркестрового *tutti*, сопровождающимися виртуозными пассажами солиста. Это совместное броское, яркое звучание словно открывает занавес перед началом действия. В дальнейшем изложении виртуозная, наполненная задором и некоторым оттенком бесшабашной удалы партия баяна слегка поддерживается синкопированными репликами оркестра, который, «проявляя самостоятельность», запекает лирическую распевную мелодию. Затем лирическая, русская по складу мелодия переходит в партию баяна, сменяя удаль и задор на проявление личных, душевных чувств. Заключительный раздел – резкая смена настроения: после краткого лирического эпизода музыка звучит еще более динамично, виртуозно, еще более приподнято и жизнерадостно. На смену соревновательности, противопоставления оркестра и солиста приходит их полное единение. Энергия, ритмическая динамичность захватывает и не отпускает слушателя на протяжении всего произведения. Несомненным достоинством этой пьесы является тщательно отточенная, элегантная оркестровка. Исполнение требует и от баяниста и от оркестра большого напряжения, это вызвано и сложностью виртуозных пассажей, и необходимостью за виртуозностью не потерять и донести до слушателя главное: энергию жизни, светлое мироощущение. И. Брамс когда-то воскликнул: «Да сохранится у нас радостное отношение к жизни!» – пожалуй, именно это юношеское, радостное ощущение жизни воплощено в Концертной пьесе для баяна с ОРНИ Г. Голицына.

Блестящее, виртуозное, яркое произведение Г. Голицына доказало свою жизнеспособность, оно исполнялось профессиональным коллективом – муниципальным оркестром русских народных инструментов г. Кемерово на одном из его юбилейных концертов, не раз звучало в концертах учебного оркестра кафедры народных инструментов КемГУКИ. В качестве солистов выступали и преподаватели и студенты. Пьеса стала частью учебного репертуара, включается в программы государственных экзаменов баянистов, привлекая исполнителей не только техничностью, но и художественными достоинствами. Высокую оценку пьесе, ее эстетическому и профессиональному уровню дал народный артист РФ, профессор, главный дирижер оркестра народных инструментов им. Осипова Н. Калинин.

Далее рассмотрим произведение, созданное кузбасским композитором-любителем А. Феденёвым. Особенностью его творчества является то, что он, как ищущий автор, пробует себя в разных жанрах. В его творческом портфеле музыка прикладного характера (к хореографическим композициям), вокальные сочинения, оркестровые и ансамблевые пьесы. Количественно, несомненно, преобладает музыка для оркестра и ансамбля народных инструментов¹⁵. Большая часть оркестровых и инструментальных произведений этого автора обладает счастливой судьбой, они исполняются, звучат в концертной и учебной практике. Одним из самых известных произведений, привлекающих внимание самых разных слушательских аудиторий, является сюита «Ой ты, Русь моя».

Сюита «Ой ты, Русь моя» была создана в 1998 году, вторая редакция произведения сделана в 2000 году. Замысел сюиты родился во время поездки по историческим местам Новгородской земли, каждая пядь которой вызывает у русского человека ассоциации с легендами (о знаменитом гуслире Садко) и с историческими событиями (битва Александра Невского со шведами и тевтонскими рыцарями). Впечатления от природы, от знакомства с памятниками старины дали толчок фантазии композитора. Ильмень-озеро, Юрьев монастырь под Новгородом, предания о событиях, происходивших в этих местах, явились источниками сюжетных мотивов программной сюиты А. Феденева, получившей певучее былинное название «Ой ты, Русь моя», в которой название и содержание каждой из трех частей связано с конкретным образом, привлечшим внимание композитора в его путешествии.

Жанр произведения – сюита – предполагает наличие нескольких самостоятельных частей. Однако по замыслу А. Феденева части его произведения – единое целое.

¹⁵ После окончания Усть-Каменогорского училища (класс баяна) поступает в Кемеровский государственный институт культуры (1975 г.), заканчивает обучение в 1979 г. С тех пор его деятельность связана с институтом (в дальнейшем академией, университетом). Концертмейстер, музыкальный руководитель оркестра народных инструментов хореографического ансамбля «Молодой Кузбасс». Композитор-любитель. Свежесть, искренность, непосредственность музыки привлекает к ней внимание многих ОРНИ за пределами Кузбасса. Его произведение «Ритм трудового Кузбасса» звучало в Москве в Кремлевском Дворце съездов на 2-м фестивале народного творчества РФ (1987 г.), в исполнении Государственного оркестра русских народных инструментов им. Осипова под руководством народного артиста РФ Н. Калинина. Произведения Феденёва звучали во время гастролей хореографического ансамбля «Кузбасс» в Москве, во Владимире, Новгороде, а также в ряде зарубежных стран: Канаде, Франции, Испании, Кипре, Южной Корее. Четыре произведения Феденёва вошли в диск-гигант «Мелодии земли Кузнецкой», выпущенный фирмой «Мелодия» (1986 г.). В 1998 г. создан сборник пьес «Щегловские игрища» – музыкальные рассказы сибиряка. Музыка предназначена для хореографических композиций, но ее зрелищность, картинность позволяют ей звучать в качестве самостоятельных оркестровых произведений.

Инструментальные произведения: одно из первых сочинений – увертюра «Ритм трудового Кузбасса» (1984 г.), она создавалась как музыка к танцу, но обрела самостоятельность и теперь нередко звучит как музыкальная эмблема региона. Фантазия для баяна с оркестром на тему русской народной песни «То не ветер ветку клонит» (1993 г. – дирижер А. М. Таюкин, 1999 г. – дирижер В. Ф. Лангенштейн), пьесы «Вдохновение» (1995 г.) и Ноктюрн (1998 г.), сюита «Ой ты, Русь моя» (1998 г.) для ОРНИ, сюита в старинном стиле (1999 г.). Является лауреатом областного фестиваля-конкурса самодеятельных композиторов (2003 г.) «Кузбасс – моя необходимость», награжден почетным знаком РФ «За достижения в культуре».

И это не столько формальное исполнение частей *attacca*, сколько глубокая содержательная цельность, опирающаяся на общий тематический материал, сходную интонационную, фактурную и гармоническую основу, объединяющую части в единое эпическое повествование.

В первых частях сюиты главенствуют возвышенно-лирические и эпические образы.

«Юрьев монастырь» (1-я часть) открывается сдержанно и строго звучащим минорным аккордом, подготавливающим к восприятию музыкального рассказа, насыщенного серьезными событиями, вводящим слушателя в сосредоточенное, вдумчивое состояние. Охват аккордом максимально широкого регистра (звучат все группы оркестра, кроме ударных инструментов) вызывает ощущение объемного пространства, рождает в воображении картину бескрайнего, звенящего простора. Глубоким, сосредоточенным настроением проникнута 1-я часть. Крайние разделы ее трехчастной композиции построены на мелодии, напоминающей по складу русские протяжные песни, включающей натурально-ладовые обороты, типичный для песенных мелодий вариантный тип развития. Основная тема пронизана речевыми интонациями – это повествование, но одновременно это и лирический монолог автора, его отклик на рассказ. Все органично сливающиеся элементы музыкального языка – фактура, с типичными для русской музыки полифоническими подголосками, гармоническая основа (опора на тонику, которая звучит на протяжении всей части как органнй пункт, лишь иногда сдвигаясь на VII натуральную ступень), мерный ритм – придают звучанию архаичный колорит. В кратком среднем разделе в нижнем голосе (балалайка-бас), стирая грани, придавая развитию непрерывность, проходит в увеличении вариант основной мелодии из первого раздела. Серединный раздел отличается картинностью – это характеристика места действия, монастырь, всплывающий из туманной глубины веков под мерцающие легкие перезвоны колоколов, на фоне мерно колышущихся волн озера, которые изображаются «струящимися» фигурациями домр и деревянных духовых. В музыке царит атмосфера созерцательности, умиротворенности, покоя, кажется, что время остановилось, и это преодоление временной природы музыки побуждает к неспешным размышлениям о прошлом России, воскрешает легендарный образ Родины. Сочетание повествовательности и картинности, вхождение в мир отдаленного веками прошлого, которое оказывается близким, родным и знакомым, позволяет слушателю воспринять образ, созданный автором не только как воспроизведение архаичного памятника, но и как символ вечности и величия русской культуры.

2-я часть «Песнь Бояна» связана с 1-й вторгающимся кадансом: натуральная доминанта ля минора, завершающая 1-ю часть, разрешается в тонику, совпадающую с началом 2-й части. Этот традиционный гармонический прием переводит воображение слушателя от архаической, застывшей во времени картины монастырского пейзажа, к эпическому повествованию «о старине глубокой». Основная тема открывается типичным для русской песни квинтовым зачином плавной, величественно звучащей мелодии (группа домр и баян баритон). Оркестровый тембр обогащается включением поющих (без текста) инструментальную тему оркестрантов. Этот тембровый прием производит яркое эмоциональное впечатление, создавая ощущение доносящихся из прошлого голосов. Воскрешается в памяти знакомый по былинам облик гуслира, ведущего неспешный рассказ о чем-то давно прошедшем. Повествование сопровождается переборами гуслей, мягкими перезвонами колоколов. В основе крайних разделов части лежит гармония, основанная на остинатном движении нисходящего тетрахорда натурального минора (группа балалаек). Многократное повторение этого гармонического оборота в сочетании с ровными ритмическим фоном (движением четвертями), включение интонационных оборотов из темы 1-й части, созерцательность и покой, царящие в музыке, позволяют воспринимать «Песнь Бояна» как логичное продолжение «Юрьева монастыря» и по образному строю и по музыкальному языку.

3-я часть – «Праздник» – традиционный для циклических произведений русской музыки XIX–XX веков финал – жанровая картина народного быта. Музыкальный язык финала имеет обобщающее значение, синтезирует ряд интонационных и стилистических приемов первых двух частей. Повествовательная, пронизанная речевыми интонациями тема «песни Бояна» трансформируется в плясовый напев, наполняется «притопывающими» ритмами, ликующими возгласами оркестрантов. Мелодия переходит от одних групп инструментов к другим, имитируя перепляс, то звучит в оркестровом *tutti*, создавая картину безудержного, ликующего массового праздника.

Суммируя сказанное приходим к заключению о том, что в целом для сюиты А. Феденёва характерна опора на ряд устойчивых компонентов музыкального языка: обращение автора к тематизму, близкому к русской народной песенности: квинтовые восходящие ходы с последующим нисходящим заполнением, натуральные ладовые обороты в мелодии и в басу, плагальность гармонии, полифоническая подголосочность фактуры, певучесть голосов оркестра. Обращая внимание на единую интонационную и гармоническую основу всех частей сюиты, подчеркнем, что это единство способствует восприятию произведения как целостного эпического повествования, свидетельствует о симфоничности развития музыки, а также позволяет сделать вывод о наличии авторского стиля.

Стиль музыки – зеркало индивидуальности композитора. В этом произведении, пожалуй, с наибольшей полнотой, глубоко раскрылась творческая индивидуальность А. Феденева. Неторопливость, тщательность в работе, серьезность, сосредоточенность, обезоруживающая скромность – таковы личностные качества А. Феденёва. Эти качества, несомненно, нашли отражение в музыке сюиты.

Завершая краткий анализ сюиты А. Феденёва, отметим как одну из явно просматриваемых примет этого произведения – простоту музыкального языка, что можно понимать как осознанный ориентир автора на демократичного слушателя. Добавим, что в современной социально-культурной ситуации, которая характеризуется тем, что «массовая культура влияет на сознание “типического” человека, получившего определенное образование и, безусловно, имеющего представление о “должном” в культуре, однако являющегося носителем сформировавшегося “масскультового мировоззрения”» [1, с. 122], музыка, подобная сюите Феденёва, – один из «островков надежды», позволяющий современному «типическому» человеку вернуться из мира масскультуры к отечественной истории и традициям, хотя бы на краткое время.

Сюита «Ой ты, Русь моя» прочно вошла в музыкальную жизнь Кузбасса и окружающих регионов. В Кузбассе она исполнялась муниципальным оркестром народных инструментов г. Кемерово (2001, 2003, 2004 гг. – дир. Г. Голицын, в 2005, 2006 гг. – дир. С. Юдина), звучала в юбилейных концертах Усть-Каменогорского музыкального училища, включена в репертуар ОРНИ Томского колледжа культуры. Каждая интерпретация, каждое прослушивание произведения открывают новые грани красоты и смысла этого самобытного произведения.

В начале нашей статьи, определяя методологические подходы анализа произведений кузбасских композиторов для ОРНИ, мы высказывали предположение о том, что социально-культурная значимость этих произведений более важна, чем возможное наличие в них художественно-эстетической ценности. Завершая анализ, констатируем, независимо от того, что произведения созданы композиторами-любителями, что цель их создания не всегда определяется творческим посылом, а по большей части – прагматической задачей, все они (нами рассмотрены три произведения) обладают музыкально-эстетическими достоинствами, подтверждающими творческую одаренность авторов, все они способны производить на слушателя сильное эмоциональное впечатление и увлекать его.

Вместе с тем, как подчеркивалось нами выше, изучаемые произведения стали неотъемлемой частью музыкальной жизни Кузбасса и Сибирского региона, в которой выполняют определенные социально-культурные функции. Сегодня мы видим, как самые

негативные явления массовой культуры заняли определяющие позиции в современной жизни и какое отрицательное воздействие они оказывают на восприятие мира современным человеком. В этой ситуации вхождение в музыкальную жизнь региона произведений, содержание которых обращено к истории и современной жизни России (к событиям, которым предстоит обрести историческую значимость), произведений, воплощающих здоровое светлое восприятие жизни, способно помочь личности хотя бы отчасти уйти от давления мощно навязываемых СМИ примитивных форм массового музыкального искусства. Сегодня, когда много говорится и пишется об утрате россиянами национальных культурных ценностей, национальной идентичности, звучание музыки, воплощающей ценности отечественного искусства, является одним из условий позитивных изменений в региональной культуре, утверждения и закрепления в ней локальных традиций.

Литература

1. Жукова О. О незащитности сознания личности перед доминирующими формами современной массовой культуры // Ученые записки НИИ прикладной культурологии / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово, 2006. – С. 119–124.
2. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – С. 40.
3. Феденев А. «Ой ты, Русь моя...»: сб. партитур для оркестра рус. народ. инструментов. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 135 с.